

**O DISCURSO LEGITIMADOR SOBRE A
ARTE E O PARADIGMA DA
JUSTIFICAÇÃO:
ANÁLISE DA “CRÍTICA DA FACULDADE
DE JUÍZO ESTÉTICA” DE IMMANUEL
KANT**

Lilian Rivera García

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, área
de especialização em Comunicação e Artes**

SETEMBRO, 2010



DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 30 de Setembro de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, 30 de Setembro de 2010

AGRADECIMENTOS

É o meu dever dedicar este espaço a aqueles para com os quais contraí uma dívida de gratidão ao longo desta viagem, a quem expresso o meu mais sincero agradecimento.

Em primeiro lugar agradeço ao Professor Hermenegildo Borges pela paixão com que nos deu a conhecer o domínio da retórica, a mim e aos colegas do seminário de mestrado “Retórica e Jornalismo”, o que me inspirou a escolher este tema para a minha dissertação. Agradeço-lhe também o seu apoio constante, o tempo dispendido, as recomendações preciosas e a forma como me soube orientar e motivar durante este percurso.

Agradeço também à minha família pelo apoio incondicional em todas as coisas, por estar sempre presente. Ao meu pai pelos livros e pelas conversas, à minha mãe pela alegria e pela lucidez, à Juli e ao Hugo pelo carinho cúmplice.

Deixo também uma palavra de agradecimento aos meus professores do mestrado em Comunicação e Artes por partilharem comigo o seu saber.

Obrigada a todos.

RESUMO

O discurso legitimador sobre a arte e o paradigma da justificação: análise da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” de Immanuel Kant

Lilian Rivera García

PALAVRAS-CHAVE: Gosto, Juízo Estético, Arte, Génio, Retórica, Racionalidade
Argumentação, Justificação

A presente dissertação pretende explorar a potencial existência de uma relação entre a retórica, enquanto teoria do discurso e da argumentação, e o discurso de legitimação crítico e filosófico sobre a arte, analisando os seus recursos de justificação e fundamentação racional. É o objectivo principal deste trabalho analisar a produção teórica sobre a arte desde uma perspectiva retórica, evidenciando os mecanismos argumentativos que servem de suporte a um discurso sobre valores, como é o discurso sobre a arte enquanto conceito, sobre a sua essência e finalidade.

O trabalho encontra-se dividido em três momentos, nos quais são exploradas as relações entre a arte e o discurso, as bases da Nova Retórica e do paradigma da justificação e, finalmente, a argumentação num texto fundador do discurso estético.

O primeiro capítulo destina-se a expor algumas questões relacionadas com a natureza do discurso motivado pela arte – quer seja de natureza crítica ou filosófica – e a sua função na procura de uma definição de arte e no estabelecimento dos valores que orientam os fenómenos de produção e recepção das obras. Uma das principais temáticas abordadas neste ponto tem a ver com a autonomização do discurso filosófico sobre a arte e com o nascimento do discurso estético sobre os produtos de bela arte. De seguida, no segundo capítulo, é apresentada uma resenha sobre os temas fundamentais da Teoria da Argumentação e da Nova Retórica, segundo os seus fundadores Chaim Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca, cujo esquema argumentativo será utilizado como grelha de análise no terceiro capítulo deste trabalho. Será abordada ainda a questão dos juízos de valor e da sua justificação, relacionando-a com a importância da retórica para a fundamentação do discurso filosófico. Finalmente, no último capítulo procede-se à realização de uma análise empírica, para a qual foi escolhida como objecto de estudo a “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, de Immanuel Kant, por se tratar de um texto fundador da estética e da questão do juízo do gosto sobre os produtos de bela arte. Neste capítulo são apresentados os conceitos basilares do paradigma teórico fundado por Kant e, simultaneamente, discute-se a forma como estes são sustentados por um discurso racional e argumentativo, no qual podemos identificar claramente o uso de um conjunto de esquemas argumentativos identificados pela Nova Retórica de Perelman e Tyteca.

ABSTRACT

On Art and the justification paradigm: an analysis of Immanuel Kant's "Critique of Aesthetic Judgment"

Lilian Rivera García

KEYWORDS: Taste, Aesthetic Judgment, Art, Genius, Rhetoric, Argumentation, Rationality, Justification

This dissertation intends to explore the potential existence of a relationship between rhetoric, as a theory of argumentation and speech, and the critical and philosophical discourse about art, analyzing their resources of justification and rational foundation. It is the purpose of this study to analyze the theoretical discussion on art from a rhetorical perspective, highlighting the argumentation mechanisms that support a speech about values as it is the discourse on art, its definition and purpose.

The work is divided into three chapters; in which I explore the relationship between art and speech, the main ideas of Perelman's New Rhetoric and, finally, the argumentation in one of the most important texts in the domain of aesthetic discourse.

The first chapter is intended to expose some issues related to the nature of the speech motivated by art, either critical or philosophical, and its role in finding a definition of art and setting the values underlying the phenomena of production and acceptance of works. One of the main themes discussed at this point has to do with the autonomy of philosophical discourse on art and the birth of aesthetic discourse on the products of fine art. Then, in the second chapter, I present a review of the major topics of the Argumentation Theory and the New Rhetoric, according to its founders Chaim Perelman and Lucie Olbrecht-Tyteca, whose argumentative scheme will be used as a framework of analysis in the third chapter of this work. I will discuss also the issue of value judgments and their justification, relating it to the significance of rhetoric for the philosophical discourse. Finally, in the last chapter I will proceed to carry out an empirical analysis for which I chose as subject the "Critique of Aesthetic Judgment" by Immanuel Kant, because it is a founding text of aesthetics and the question of judgments of taste on the products of fine art. This chapter presents the basic concepts of the theoretical paradigm founded by Kant and, simultaneously, we discuss how these are supported by a rational speech and an argumentation strategy, in which we can identify clearly the use of a set of argumentative schemes identified by the New Rhetoric of Perelman and Tyteca.

ÍNDICE

Introdução	7
Capítulo I: O discurso na arte ou a relação entre a arte, as suas linguagens e conceitos	11
I. 1. Da relação entre a arte e os discursos teóricos – natureza e função da crítica e da filosofia de arte na procura de uma definição da arte e dos seus valores	11
I. 2. A autonomização do campo do discurso filosófico sobre a arte: o nascimento do sistema moderno das belas artes e do discurso estético sobre os produtos de bela arte	14
Capítulo II: Racionalidade argumentativa e processos de justificação.....	19
II. 1. Teoria da Argumentação e Nova Retórica.....	19
II. 2. Juízos de valor e processos de justificação: a importância da retórica para o discurso filosófico.....	22
II. 3. Auditório e premissas da argumentação.....	27
II. 4. As técnicas argumentativas.....	29
Capítulo III: O discurso filosófico sobre a arte e a sua legitimação: análise dos processos de justificação racional da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” de Immanuel Kant à luz da Nova Retórica de Perelman.....	31
III. 1. Introdução	31
III. 2. Acordos com o auditório: a importância das presunções e dos lugares como premissas no discurso estético kantiano.....	33
III. 3. Conceitos basilares da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” e sua fundamentação: usos das categorias argumentativas.....	38
Conclusão	62
Bibliografia	66

Introdução

É difícil encontrar alguém que negue a existência de uma relação entre a arte e a linguagem. Desde os seguidores da sociologia da arte até aos artistas da vanguarda, como Marcel Duchamp, todos associam a arte a uma forma de linguagem social, um discurso sobre o mundo através do qual este é visto, pensado e moldado pelo artista, que acaba por transmitir através das obras novos significados e novas formas de ver. Se, por um lado, somos confrontados com a existência de conceitos, de linguagens e de um discurso presente na obra de arte, que nos desafia no sentido de um esforço hermenêutico de desbravar sentidos e de interpretar significados dentro da polissemia da obra que se oferece à leitura; por outro lado, a relação entre a arte e a linguagem contempla uma outra aresta, que resulta do facto de a arte motivar um meta-discurso crítico sobre si, sobre as suas origens, e uma reflexão sobre as suas formas de existência e sobre a sua intenção. Paralelamente ao desenvolvimento e à expansão das manifestações artísticas, assistiu-se ao desenvolvimento do discurso sobre a arte, protagonizado pelos críticos, pelos filósofos, estetas e teóricos e, finalmente, até pelos próprios artistas, o qual tem vindo a interpenetrar-se cada vez mais com as obras em si, levando a que alguns arrisquem a dizer que a arte passou a ser o discurso sobre a arte. O certo é que desde a emergência da modernidade até aos nossos dias, e especialmente ao longo do século XX, o domínio do discurso crítico e filosófico sobre a arte foi-se afirmando, ocupando uma posição tão destacada como a ocupada pelas obras e pelos artistas, na medida em que reclamou para si a função de construir uma teoria estética que marca o desenvolvimento da arte, determinando o que passa a ser relevante, o que transcende.

No prefácio da sua obra *Argumentação e Crítica*, destinada a estudar os fenómenos da persuasão e da argumentação no discurso crítico, Tito Cardoso e Cunha entende o “discurso crítico” como sendo o «discurso/texto que enuncia ou exprime um juízo de valor argumentado, isto é, um juízo de valor cuja validade se pretende medir pelo grau de convicção que suscitou no seu auditório (destinatário)» (Cardoso e Cunha, 2004, p.9). O discurso sobre a arte, quer seja este de natureza crítica e valorativa ou interpretativa, quer seja o discurso filosófico sobre a natureza e os valores da arte, como conceito abstracto e genérico, assenta sempre em valores. Os processos argumentativos a que assistimos neste domínio constituem-se sempre em redor da enunciação de determinados juízos de valor e da justificação das alegações feitas aquando da emissão do juízo. Perante esta primeira asserção eis que emerge ante nós um conjunto de questões: Como raciocinar sobre valores? Como argumentar e justificar as opções estéticas? Como aplicar a racionalidade prática a

um domínio marcado pela subjectividade e pelo inefável como é o estético, onde impera o cânone do gosto e da sua pluralidade?

Cabe à crítica de arte a formulação de juízos de valor sobre as obras de arte, fundamentando ou justificando este juízo ou selecção através de um processo argumentativo no campo da estética. Segundo aponta Tito Cardoso e Cunha, inspirando-se em Habermas e na sua “Mudança estrutural na esfera pública”, são funções da crítica julgar, informar e interpretar; ou seja, o crítico funciona como uma espécie de porta-voz ou representante público, exprimindo juízos, opiniões e apreciações em nome deste público, que se entende como sendo um colectivo disperso, estável, que partilha um interesse e um conhecimento comum sobre a arte, e que assume o seu direito de julgar e exprimir um juízo de gosto, através da discussão, como meio de apropriação da matéria sobre a qual se discute. Podemos dizer que no discurso crítico se revela «a opinião avaliativa, interpretativa, de um público que não é nem um pequeno grupo conversacional e interactivo nem uma multidão massificada relegada para a unidimensionalidade da incomunicação, mas antes um público entendido» (Cardoso e Cunha, 2004, p.92). Da actividade do crítico decorrem duas funções: uma hermenêutica, relacionada com a interrogação da obra e a atribuição de significações; assim como uma retórica, dada pela emissão de juízos de valor sobre esta e a sua respectiva justificação. Podem-se ver ambas as funções como estando interligadas, uma vez que, normalmente, a alegação feita sobre a possível significação da obra deve ser acompanhada de uma posterior justificação, que leva à apresentação de argumentos suficientemente convincentes, capazes de provar o que fora previamente alegado; ou seja, «O acto hermenêutico solicita assim uma argumentação retórica» (Cardos e Cunha, 2004, p.92).

Contudo, a actividade do crítico não pode prescindir da do filósofo, porque é nas teorias e nos paradigmas teóricos da estética e da filosofia de arte que o crítico vai buscar os alicerces para sustentar a sua posição e justificar o seu juízo de valor, na sua construção narrativa sobre as obras. As estratégias seguidas pela crítica para contar uma história convincente – que podem passar pela identificação da sua qualidade como objecto de arte, ou pela sua interpretação com base no espaço que esta ocupa no contexto da vida e do trabalho do artista, ou ainda por uma descrição das condições em que foi produzida do ponto de vista da história da arte ou da história social –, que seja aceite como verosímil pelo público da arte, fundamenta-se na produção teórica da filosofia e da história de arte, que serve de matéria-prima, de alimento à actividade crítica, a par das próprias obras. Apesar de a pluralidade de critérios e de gostos no que concerne à arte e das várias

definições e paradigmas teóricos que têm estado vigentes ao longo dos últimos três séculos, durante todo este período, a grande missão da filosofia da arte foi encontrar uma definição que fosse consensual e que pudesse ser utilizada como critério e como base de sustentação comum. No fundo, o esforço da filosofia de arte esteve sempre dirigido no sentido de criar uma linguagem universal para o domínio artístico, que permitisse o comum entendimento. Durante muito tempo foi o cânone estético que comandou este campo, funcionando como elemento aglutinador dos seus protagonistas, na medida em que foi possível um acordo relativamente à natureza, essência e valores da arte.

Se pensarmos que qualquer discurso fundado em valores que vise fazer admitir uma tese pode ser tomado como sendo um exemplo de argumentação, podemos admitir que tanto os textos da crítica como da filosofia de arte, na medida em que defendem uma determinada visão sobre a arte como conceito, ou sobre uma obra como obra de arte, podem ser estudados do ponto de vista da retórica do discurso. Sendo o objecto de estudo da Retórica, enquanto Teoria da Argumentação, os discursos que visam convencer ou persuadir um auditório a aderir a uma determinada tese ou conjunto de teses, é possível recorrer a esta para compreender os meios discursivos que são utilizados para a legitimação de uma determinada posição no âmbito do discurso sobre a arte, analisando as técnicas argumentativas que são utilizadas para dar ao discurso uma fundamentação racional.

Tradicionalmente, a retórica e a argumentação têm sido associadas a áreas dominadas pela controvérsia no âmbito da comunicação prática, como são os domínios jurídico e político, nos quais o debate entre posições antagónicas é evidente. No panorama das artes, apesar de este estar vivamente permeado por discursos vários e antagónicos, a retórica ficou associada apenas aos estudos de retórica da imagem realizados por Roland Barthes sobre os elementos persuasivos encontrados nas mensagens icónicas, principalmente nos domínios da fotografia e da publicidade. Para efeitos deste trabalho aquilo que nos ocupa não é a análise da componente argumentativa do discurso veiculado pela obra, mas antes, a do discurso produzido em tornos das obras, ou seja, o objectivo será analisar como as teorizações estéticas sobre a arte dependem dos mecanismos retóricos. Sendo o discurso sobre a arte o discurso legitimador de uma certa expressão artística, este insere-se no plano controversial da razão e da retórica, sendo passível de ser desconstruído do ponto de vista argumentativo, através da identificação dos principais tipos de argumentos utilizados e das falácias do discurso. Para este propósito será utilizada como grelha de análise a teoria da argumentação da Nova Retórica, fundada por Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, nos finais dos anos 50. Na Nova Retórica, Perelman

defende a importância da retórica para a filosofia e para a teoria do conhecimento, apesar de esta ter sido sempre negada pelos filósofos que, na sua obsessiva procura da verdade, viam na retórica apenas um instrumento de persuasão e comoção das massas. É no sentido de ultrapassarmos esta velha querela entre filósofos e retores que se escolhe, como objecto de análise do presente trabalho, o discurso filosófico kantiano sobre o juízo do gosto sobre os produtos de bela arte. Como tal será analisada a “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, dedicada por Imanuel Kant, a autoridade incontornável no âmbito do pensamento estético, à faculdade do gosto e ao juízo estético, na célebre *Crítica da Faculdade do Juízo*.

I O discurso na arte ou a relação entre a arte, as suas linguagens e conceitos

I.1. Da relação entre a arte e os discursos teóricos – natureza e função da crítica e da filosofia de arte na procura de uma definição da arte e dos seus valores

As obras de arte são produtos comuns a todas as culturas, que nos absorvem e que afectam a nossa relação com o mundo. Dada a sua centralidade no pensamento humano é natural que, desde cedo, o homem tenha tentado estruturar a produção artística, a sua natureza e o valor dos seus produtos num pensamento teórico mais ou menos elaborado e coerente, visando a criação de uma Teoria Geral da Arte, ou de uma Filosofia de Arte. Este esforço conta com expoentes como a *Poética* de Aristóteles, tratados como os de Vassari ou de Abbé Batteaux, ou obras como a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Imanuel Kant ou *L'Estetica come scienza dell'espressione*, de Benedetto Croce, e ganha a sua máxima expressão no acervo teórico produzido posteriormente por historiadores, críticos e artistas sobre a arte de vanguarda, aquando do modernismo e do pós-modernismo na arte, que levam a Arthur C. Danto¹, o autor das teorias sobre a morte da arte, a questionar-se sobre se a arte estaria a devir em filosofia. Podemos dizer que a história da estética e da filosofia de arte é a história da procura de uma definição da arte, de um conceito que explicita os seus domínios, os seus valores, a sua natureza, a sua essência. No fundo, as teorias sobre a arte têm sido concebidas com o intuito de fornecer um modelo sobre a natureza e o valor da arte, capaz de fornecer os princípios para a actividade crítica usados para identificar, entender e avaliar a arte. Trata-se, no fundo, de múltiplas tentativas de reconhecer o traço identificativo que

¹ Há uma atitude na arte que tem o seu início na modernidade e chega ao seu auge na contemporaneidade relacionada com o facto de a obra de arte ser cada vez mais uma poética, de ser uma formulação teórica sobre a função da arte e sobre as suas intenções, sobre os seus modelos e operações. Eco sustenta: «Na arte contemporânea, desde o romantismo até aos nossos dias, o problema da poética não se dissolveu simplesmente no da obra feita e acabada, e a obra é proposta como tentativa de formular uma poética, problema de poética, muitas vezes tratado de poética sob a forma de obra. A «poesia da poesia», «a poesia sobre o fazer poesia», a «poesia ao quadrado» são exemplos desta atitude; Mallarmé faz poesia para discutir esta possibilidade da poesia e as possibilidades de uma poesia da poesia; o *Finnegans Wake*, como se disse, não é mais do que a sua própria poética; um quadro cubista é o discurso sobre as possibilidades de um novo espaço pictórico, uma obra de Oldenburg é um discurso sobre a estupidez de fazer arte em sentido tradicional, uma escolha entre o mundo do fazer artístico e o do agir ético, do protesto e da mensagem (aceitável) de salvação» (Eco, 2006, p.246) Este fenómeno recebeu a designação de “morte da arte”, ou seja, representa o fim de uma certa forma de arte, da arte transcendental, ou o devir de um conceito da arte através da história onde se sucedem constantemente novas ideias que vêm depor as anteriores numa situação perfeitamente dialéctica que vive do diferendo e do diálogo contínuo entre poéticas.

aglomera as obras que representam a arte transcendental, o que facilitaria e clarificaria a tarefa do crítico e a justificação do juízo crítico².

A filosofia da arte, englobando todas as teorias que visam tanto a identificação como a elucidação sobre as funções e valores da arte, carrega no seu seio o desacordo constante, o diferendo, que é apenas um reflexo do desacordo, da contestação e das contradições que pautam a vida social do homem moderno sobre funções, problemas e interesses de qualquer outra ordem. Através da história da arte, as obras têm sido portadoras de diferentes valores e formas de apresentação, sendo cada vez mais difícil, principalmente com as práticas a que assistimos na contemporaneidade, determinar os limites precisos do campo onde se situa o conceito de arte, não existindo uma teoria de valor universal que dê conta de quais os valores e significações que devem ser veiculados pelas obras, ou de qual a função que estas devem ter. Historicamente, a arte tem sido um constante galopar, ou, como sentencia Richard Eldridge em *An Introduction to the Philosophy of Art*, «*Art is for us an evolving and unsettled matter*» (Eldridge, 2003, p.18).

Nesta obra o autor também refere a tensão constante que tem existido no seio da filosofia da arte entre os vários construtos teóricos, que organiza em dois grandes grupos: o das teorias da arte que se centram no processo de identificação de trabalhos distintivos, seleccionando, dentro do conjunto dos objectos do mundo físico, aquela grande variedade de objectos que podem ser etiquetados como arte, onde reúne casos como o de Hume e a sua teoria do gosto, ou as teorias institucionais sobre a arte, como a de George Dickie; e, por outro lado, o grupo das teorias que se destinam à elucidação das funções e significância da arte para casos particulares, explicando como e porquê a arte é um fenómeno significativo para o homem, que terá como função a resolução de um problema fundamental da condição humana, no qual inclui a teoria de Aristóteles sobre a representação artística, a teoria de Kant sobre o valor artístico e a teoria da expressão de Collingwood.

Muitas vezes é a estrutura discursiva de um texto sobre uma obra de arte que influencia as opiniões sobre as interpretações que são discutidas. A força dos textos sobre arte é tal que, por vezes, não podemos fugir a essa inevitabilidade que é interpretar aquilo

² Como afirma Richard Eldridge em *An Introduction to the Philosophy of Art* «*the philosophy of art will itself then be a kind of neighbor to the activity of art itself, in that it will seek (without clear end) – albeit more via abstract thought, explicit comparison, and discursive reasoning – both clarity about and further realization of our natural interest in what is good within the morass of existence*» (Eldridge, 2003, p.5).

que vemos conforme aquilo que lemos. Na nossa cultura, a palavra escrita detém um poder institucional tão grande que aceitamos sem levantar grandes questões a validade do enorme volume de produção escrita sobre as artes plásticas que existe. É quase impossível termos uma vivência não mediada de um produto artístico; mesmo quando descobrimos uma obra que nos era desconhecida e sobre a qual nunca lemos nada somos levados a enquadrá-la dentro de uma determinada categoria, movimento, período, etc. Aquilo que determinamos como obra de arte depende do conceito de arte que somos levados a adoptar em função do paradigma teórico que nos resulta mais próximo, o que equivale a dizer que as bases para a elaboração de juízos sobre a arte partem do conceito de arte adoptado como princípio filosófico mínimo, assim como da ideia assumida do que deve ser o objectivo da arte e do artista. Nesse sentido, poderíamos questionar até que ponto as teorias desempenham um papel importante na legitimação das obras e dos movimentos artísticos.

Quando em *A Definição da Arte* Umberto Eco reconhece que a sua definição de arte, mesmo sendo uma definição geral, evidencia a sua condição de “homem do século XXI, alimentado pela cultura ocidental”, denotando a presença da historicidade e da experiência cultural acumulada pela humanidade, o que faz como que ela resulte mais familiar ao homem contemporâneo que a um artífice da Grécia clássica, este autor não renuncia, contudo, à ideia de que possa ser enunciado o conceito que delimite as fronteiras do que podemos tomar por artístico, sentenciando que «a partir do momento em que se fala de arte, ainda que para negar a possibilidade de a definir conceptualmente, não nos podemos furtar à exigência da sua definição» (Eco, 2006, p.143). A sua proposta é apresentada nos seguintes termos:

«Uma definição geral da arte sabe que tem limites: e são os limites de uma generalização não verificável mas tentadora; os limites de uma generalização marcada pela historicidade e, portanto, susceptível de modificação noutro contexto histórico; os limites de uma definição que generaliza, por comodidade de discurso comum, uma série de fenómenos concretos que possuem uma vivacidade de determinações que na definição se perdem necessariamente. No entanto, uma definição geral da arte é indispensável: é um gesto que se pratica, um dever que se cumpre para tentar estabelecer um ponto de referência para os discursos que são, pelo contrário, deliberadamente históricos, parciais, limitados, orientados para uma escolha (crítica ou operativa)» (Eco, 2006, p.143).

Mas a existência de uma definição geral da arte não significa que não devamos reconhecer as novas faces que a ideia da arte vai tomando nos diferentes períodos, bem como a cessação de determinadas formas de arte. Por detrás deste fenómeno emerge a

ideia da existência de uma dialéctica, que vai jogando como contraponto da definição geral, e que funciona como uma garantia da comunicabilidade da arte. É por esta razão que Eco nos alerta para a questão de ser

«fácil reduzir ao absurdo qualquer formulação filosófica, precisamente por ser hipotética e generalizante e, mais cedo ou mais tarde, encontrar pela frente um fenómeno que parece contradizê-la e que a obriga a reajustar-se de qualquer modo», porque é precisamente nisso que consiste a actividade filosófica, e não na cristalização num sistema válido *ad aeternum*» (Eco, 2006, p.144).

Como veremos, é precisamente contra esta cristalização dos conceitos na filosofia que a Nova Retórica de Perelman, apoiando-se na argumentação e na dialéctica, se revela. Não havendo uma definição categórica universal, a definição em arte é uma verdade dialéctica que se vai reconstruindo com o passar do tempo, alimentando-se das alterações nas experiências artísticas e nas estruturas cognitivas e das reflexões ao nível da crítica, da poética e da filosofia. Ou seja, a impossibilidade de definir “o conceito” de arte é dada pelo facto de as definições que vão sendo formuladas sobre esta estarem ligadas a interpretações e experiências que decorrem no contexto de um marco cultural válido apenas para uma determinada época. Como explica Umberto Eco, numa perspectiva histórica, as obras de arte, os movimentos e as poéticas sucedem-se e opõem-se num processo dialéctico dentro do qual existem ligações entre a forma de operar artisticamente dentro de um determinado tempo e as novas formas que vão sendo assumidas. Cabe ao filósofo, ao estudioso ou ao crítico de arte tentar compreender estas relações, ou seja, perceber se nas mudanças sobre a ideia de arte existem constantes que permitam reconhecer a existência ou permanência de um modelo estrutural válido para todos os casos.

I.2. A autonomização do campo do discurso filosófico sobre a arte: o nascimento do sistema moderno das belas artes e do discurso estético sobre os produtos de bela arte

A percepção da relevância da arte em geral, ou de obras e autores em particular, leva a que as pessoas queiram falar e escrever sobre elas, analisando, descrevendo, comparando, julgando e classificando, criando sistemas teóricos e categorias de análise como são a forma, a percepção, a criatividade, o génio, ou a função política ou social. Quando abordamos a questão da arte e da sua natureza, da sua essência e das propriedades que a definem, não nos conseguimos abstrair da história aliada a este conceito: uma história

sobre os produtos da bela arte mas também uma história sobre as suas ideias. Sem lugar a dúvidas, os discursos da filosofia e da crítica de arte contribuíram, a par dos objectos produzidos pelos artistas, para a gestação e constante evolução do significado que atribuímos a noções como “arte”, “artista” ou “artístico”, pelo menos desde a invenção da estética até aos nossos dias.

Apesar de a produção dos objectos de arte acompanhar o homem desde as suas origens, o certo é que o discurso sobre esta actividade tem uma genealogia menos extensa, sendo possível identificar momentos-chave da formação de um pensamento estruturado sobre a arte como actividade do Homem. Dentro destes aparece de forma distintiva a emergência do conceito de belas-artes, nos finais do século XVIII, como corolário de um caminho que começou com as ideias e tratados na antiguidade clássica de Platão, Aristóteles ou Longino, continuando com a separação, na Idade Média, das artes liberais e das mecânicas e o posterior agrupamento, durante o Renascimento, das “*arti dei disegno*” – denominação atribuída por Vasari no século XVI às três artes visuais: pintura, escultura e arquitectura – até à enunciação por Abbé Batteaux dos quatro conceitos que continuam a funcionar ainda hoje como categorias estéticas ou de discussão: habilidade, génio, representação e beleza.

A importância do século XVIII como marco na história da estética e da filosofia de arte é incontornável, uma vez que todas as teorias, correntes, tendências e controvérsias, que se têm sucedido no decorrer dos últimos duzentos anos, têm em comum e pressupõem noções fundamentais que surgiram no contexto da modernidade estética. Nenhuma discussão sobre arte, posterior a este momento, passa sem conceitos como os de “gosto”, “génio” ou “originalidade”, cujos significados foram fixados nesta época, que também viu nascer os primeiros tratados sobre princípios comuns às artes que não se restringiam apenas aos preceitos técnicos, assim como o termo “arte” no seu sentido moderno. Este passa a referir-se a um núcleo que engloba as 5 grandes artes – pintura, escultura, arquitectura, música e poesia –, distinguindo-se da ciência e do artesanato, como actividade que não depende apenas, para a sua execução, do domínio de uma *techné*. É a partir deste momento que o domínio artístico passa a ser sujeito de um verdadeiro esforço de compreensão e interpretação filosófica.

Como se pode verificar, a primeira metade do século XVIII traz consigo um crescente interesse por parte de escritores e filósofos pelas artes visuais, movimento que resulta na produção de ensaios críticos e tratados em que as várias artes são comparadas entre si, chegando-se finalmente à determinação do sistema moderno das belas artes. Vale a

pena chamar a atenção para o facto de este sistema ter sido o fruto da discussão pública, surgindo à par da emergência da esfera pública. Sobre este facto podemos citar Paul Oskar Kristeller em "The Modern System of the Arts", um ensaio onde este autor elabora uma resenha histórica da emergência do sistema moderno das belas artes, na qual explica:

«Since this system seems to emerge gradually and after many fluctuations in the writings of authors who were in part of but secondary importance, though influential, it would appear that the notion and system of the fine arts may have grown and crystallized in the conversations and discussions of cultured circles in Paris and in London, and that the formal writings and treatises merely reflect a climate of opinion resulting from such conversation» (Feagin, 1998, p.96)

O nascimento do sistema moderno das belas artes foi o resultado das condições de uma sociedade e de um contexto particular específico e se, por um lado, as manifestações artísticas são tão antigas na sua origem como o próprio homem, o certo é que, por outro lado, a origem do estatuto da arte e o posicionamento que esta tem no quadro das nossas vidas e da nossa cultura tem pouco mais de 200 anos, ou seja, é relativamente novo. Como factores impulsionadores desta génese do sistema das belas artes no século XVIII, que culminou na configuração de um sistema filosófico sobre a arte, podem-se apontar a elevação do estatuto e do prestígio da pintura e da música desde a Renascença, a proliferação da actividade crítica sobre a arte e a literatura e, acima de tudo, o crescente aumento de um público e de uma esfera pública incipientes que consideravam cada vez mais importantes as colecções de arte, as exposições, a ópera, os concertos e o teatro.

É nas décadas posteriores a 1760 que o interesse pelo novo campo da estética começa a aumentar na Alemanha, onde são oferecidos cursos em várias universidades após o exemplo estabelecido por Baumgarten e Meier, e novos tratados e textos aparecem todos os anos. Este movimento prolongou-se até à entrada em cena de Kant, para quem os trabalhos de Baumgarten, bem como toda a literatura francesa, inglesa e alemã da época sobre arte serviram de grande inspiração para criar um sistema filosófico independente para esta. Como defende Paul Oskar Kristeller em "The Modern System of the Arts" sobre a relevância da figura de Kant para a autonomização do discurso estético como discurso específico sobre a arte dentro da filosofia, Kant foi *«the first major philosopher who included aesthetics and the philosophical theory of the arts as an integral part of his system»* (Feagin, 1998, p.99). Com Kant, na segunda metade do século XVIII, o estudo comparativo e teórico sobre as belas artes passou a ser uma disciplina autónoma dentro do sistema da filosofia. A sua contribuição para a filosofia da arte e para o pensamento sobre a estética centra-se principalmente na obra *Crítica da Faculdade de Juízo*, que marca a terceira parte das três

“Críticas” do seu sistema filosófico, sendo que a maior das duas secções em que esta está dividida é a “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” e é aquela que este autor dedica à questão da definição da bela arte e à explicação do juízo do gosto como fenómeno estético associado aos produtos da bela arte.

Por outro lado, a estética aparece em associação com outras duas noções, a noção do juízo estético, que exprime os processos de identificação e avaliação das obras, e a noção de gosto, que é visto pelos esteticistas como a condição *sine qua non* para a ocorrência de um juízo estético correcto, eficaz. É por esta razão que, para o novo campo da estética e da filosofia de arte, o problema teórico por excelência passa a ser o de tentar encontrar e definir as bases de sustentação e fundamentação do juízo estético, respondendo à questão “O que é a arte?”, ou, por outras palavras, o que deve ser admirado e preservado e quais são os valores que marcam a produção artística. Clive Bell refere, nos inícios do seu ensaio “The Aesthetic Hypothesis”, «*The starting-point for all systems of aesthetic must be the personal experience of a peculiar emotion. The objects that provoke this emotion we call works of art. All sensitive people agree that there is a peculiar emotion provoked by works of art*» (Feagin, 1998, p.15). Efectivamente, a emoção estética foi, durante séculos, a matéria comum às verdadeiras obras de arte e, encontrar a característica inerente ou qualidade essencial às obras que a produziam, o principal problema estético. Colocando a questão como o faz este autor, cabe à estética indagar sobre qual é a qualidade essencial partilhada pelos vitrais da Catedral de Chartres, pelos frescos de Giotto, pelas porcelanas chinesas e pelas telas de Cézanne. Para autores como Kant, Greenberg e o próprio Clive Bell não existe outra forma de reconhecer uma obra de arte que os nossos sentimentos relativamente a esta, facto que os leva a declarar que os juízos estéticos são assuntos relativos à faculdade do gosto. E se, por um lado, qualquer um destes autores nega a influência do discurso crítico e teórico na apreciação da obra aquando dos processos de recepção estética, negando igualmente a possibilidade de que a arte possa ser objecto de discussão, ou de que os nossos juízos estéticos possam ser objecto de racionalização, erigindo uma fronteira entre a razão e a emoção ou sentimento, o certo é que, por outro lado, resulta interessante ver como os seus paradigmas teóricos são construídos do ponto de vista racional e argumentativo.

No que concerne ao juízo estético, a estética, sem possuir a objectividade e o formalismo característico das ciências, é uma disciplina com um conjunto de critérios, de métodos e de instrumentos de avaliação adaptados à natureza do fenómeno do objecto que estuda. Assim, o juízo estético oscila entre a sua incapacidade para ser reduzido a um cálculo, entre a sua inexactidão e a subjectividade do gosto e dos processos psicológicos e

histórico-culturais que o demarcam. Estando associados à experiência de prazer que é desencadeada pelo contacto com a obra, os juízos do gosto são todos válidos no âmbito das experiências de cada um. No entanto, o certo é que acabamos sentindo que dentro deles alguns são criticamente mais precisos e servem como pontos de referência, como âncoras. A reflexão estética procura dotar o espírito crítico de critérios gerais e objectivos para determinar o belo e o que deve ser tratado como artístico, mas a existência de uma pluralidade de gostos impede que se sustente que o juízo estético tenha um carácter universal. É esta pluralidade que impede os dogmas dentro da arte, ou, como exprime Umberto Eco em *A definição da Arte*, podemos dizer que «a reflexão estética é a tentativa de fundar as possibilidades de uma situação dialéctica, e não a negação dogmática de uma tal possibilidade» (Eco, 2006, p.58).

II Racionalidade argumentativa e processos de justificação

II.1. Teoria da Argumentação e Nova Retórica

Nos anos 50, com o objecto de reabilitar a tradição da retórica antiga, o filósofo de origem polaca Chaïm Perelman – conhecido como o pai da Nova Retórica – dedica-se a estudar a lógica dos juízos de valor e dos discursos sobre valores, os quais tinham sido relegados pelos positivistas que, não reconhecendo nestes qualquer valor cognitivo ou verificável, defendiam apenas a validade dos juízos de facto. Perelman redescobriu nos seus estudos que a lógica que dá conta de textos que procuram fazer prevalecer um valor, uma regra, ou mostrar que uma determinada acção ou escolha é preferível a outra, preconizando determinada linha de conduta com base em justificações de toda espécie, fora desenvolvida na antiga Grécia como disciplina que envolvia a arte de persuadir e que dava pelo nome de Retórica.

No seu *Organon*, Aristóteles distingue os raciocínios dialécticos dos analíticos, descrevendo estes últimos como aqueles que promoviam uma inferência formal e sempre válida das premissas para a conclusão, onde a conclusão só seria verdadeira se as premissas também o fossem, estabelecendo-se assim uma relação de verdade entre as premissas e a conclusão. Sendo a verdade uma propriedade das proposições, independente das opiniões dos homens, os raciocínios analíticos seria necessariamente demonstrativos e impessoais. Por outro lado, os raciocínios dialécticos distinguem-se pela particularidade de as suas premissas serem constituídas por opiniões geralmente aceites como razoáveis ou verosímeis e não por verdades absolutas, razão pela qual, o seu objectivo seria partir de teses aceites para fazer admitir outras teses mais controversas. Não sendo demonstrações que visam convencer, mas apenas argumentos não formais que visam persuadir, os raciocínios dialécticos não são impessoais, não são intemporalmente válidos para todos os espíritos e a sua acção incide apenas sobre as opiniões de determinados espíritos. Aquilo que os distingue dos raciocínios analíticos é o facto de estes incidirem sobre a verdade, ao passo que os raciocínios dialécticos operam sobre o que é razoável, possível, verosímil, isto é, do domínio da opinião.

Contrariamente às demonstrações formais, em que se deduzem consequências a partir de determinadas premissas, o fim da argumentação não é a dedução, mas é o de «provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento» (Perelman, 1993, p.29). A distinção entre os raciocínios analíticos e os

dialécticos e entre os processos de demonstração e argumentação resulta da necessidade de adequar o discurso às necessidades e formalidades de cada domínio do conhecimento. Na obra *O Império Retórico*, Perelman nota que «é tão ridículo contentarmo-nos com argumentações razoáveis por parte de um matemático como exigir provas científicas a um orador» (Perelman, 1993, p.22). Quando o que está em causa é a aceitação ou rejeição de uma tese em debate, que foge ao cálculo e à previsão matemática, argumenta-se apresentando-se argumentos a favor e contra, não se demonstra. É para estes casos que a Nova Retórica estuda as condições de apresentação dos processos argumentativos e dos discursos dirigidos a todas as espécies de auditórios. Sobre o campo de estudo da Nova Retórica o seu fundador expõe:

«Considerando que o seu objecto é o estudo do discurso não-demonstrativo, a análise dos raciocínios que não se limitam a inferências formalmente correctas, a cálculos mais ou menos mecanizados, a teoria da argumentação concebida como uma nova retórica (ou uma nova dialéctica) cobre todo o campo do discurso que visa convencer ou persuadir, seja qual for o auditório a que se dirige e a matéria a que se refere» (Perelman, 1993, p.24).

Os raciocínios dialécticos são um recurso quando os princípios de um domínio são abalados ou quando se discute uma definição. Como fizera ver Aristóteles – e Perelman relembra – é em disciplinas onde imperam as controvérsias e as escolhas que se impõe a argumentação como método, onde os raciocínios dialécticos são utilizados para justificar a melhor opinião ou antes, aquela que for mais razoável. Para as teses que não podem ser garantidas pela intuição ou pela evidência torna-se imprescindível recorrer às técnicas argumentativas para as fazer vingar. É desta maneira que a Nova Retórica se transforma, como nos faz ver Perelman, num instrumento indispensável à filosofia³. Para Perelman, a Nova Retórica não é apenas um instrumento reservado para fins meramente práticos, mas é também um arma do conhecimento que «estará no âmago dos problemas teóricos para aqueles que têm consciência do papel que a escolha de definições, de modelos e de analogias, e, de forma mais geral, a elaboração duma linguagem adequada, adaptada ao campo das nossas investigações, desempenham nas nossas teorias» (Perelman, 1993, p.27). A aplicação da razão prática e da argumentação é vista como essencial para todos os domínios, mesmo quando se trata da resolução de questões teóricas.

³ «Aqueles que, como P. Ricoeur, admitem, em filosofia, verdades metafóricas que não se podem fazer prevalecer por uma evidência constringente, porque propõem uma reestruturação do real, não podem normalmente negar a importância das técnicas retóricas que tendem a fazer prevalecer esta ou aquela metáfora sobre uma outra: não poderão negligenciá-las, a menos que admitam a existência duma instituição que imporia uma única visão do real e excluiria, por isso mesmo, todas as outras» (Perelman, 1993, p.26).

A retórica clássica não ensinava a verdade - como perseguiram a filosofia e a epistemologia -, mas existia para demonstrar a verosimilhança de uma tese modificável no tempo e no espaço, ou seja, incidia sobre a opinião ou *doxa*. Perelman recupera esta tradição, estudando a retórica enquanto arte de agir sobre as opiniões através do discurso, rompendo com o racionalismo cartesiano, que valoriza a verdade como evidente para todos os espíritos e concebe o desacordo e a diversidade de opiniões como um sinal da presença do erro. No entanto, no centro da arte retórica está a racionalidade do discurso, por ser este um discurso dirigido aos seres que fazem livre uso da razão e onde impera a regra segundo a qual vence o melhor argumento, ou a opinião mais razoável, mais verosímil. Quando Aristóteles autonomiza a retórica como arte do discurso, esta passa a distanciar-se da poética pelo facto de se centrar no raciocínio argumentativo - ou nos entimemas, para Aristóteles - e na faculdade de raciocinar. É este o núcleo desta arte que Perelman vai redescobrir, depois de todos os séculos em que a retórica foi sendo cada vez mais associada apenas a arte do bem falar e escrever e a uma teoria dos tropos ou figuras de estilo.

No diálogo Górgias, Platão ataca a retórica, opondo-a à filosofia que é vista como fundadora do verdadeiro conhecimento. Por oposição a esta, a retórica é tida como uma arte cosmética de ludibriar e manipular opiniões e não como instrumento da verdade, tão cara a Platão. Esta herança, esta conotação pouco nobre, persegue a retórica até aos nossos dias, onde ainda não fomos capazes de ver que, apesar de para a retórica o discurso eficaz ser aquele que ganha uma maior aceitação como verosímil junto do auditório, não sendo uma medida de verdade, este é sempre um discurso que apela à racionalidade argumentativa, que leva a que vença o melhor argumento, a melhor opinião, a mais "verdadeira" para um determinado contexto espaço-temporal e cultural. Tito Cardoso e Cunha afirma em *Argumentação e Crítica*, sobre a designação «retórica da verosimilhança» que «a retórica é-o sempre do verosímil, daquilo que se assemelha à verdade e cuja semelhança se mede pelo grau de assentimento que o auditório lhe reconhece» (Cardoso e Cunha, 2004, p.34). No campo da retórica, a eficácia das provas que são dadas em favor de uma tese mede-se pelo grau de aceitação do auditório, precisamente porque esta exclui, como já víamos, a evidência. A evidência é incompatível com a argumentação, o diálogo e a deliberação, porquanto se apresenta ao espírito com uma força que arrasa com a capacidade de questionar. Como nos faz ver este autor, devemos demarcar a procura da verdade, própria da filosofia, da procura da adesão dos espíritos que visa a retórica, e que é

mais própria do campo da razão prática e da comunicação no espaço social, ou na esfera pública.

Quando Perelman recupera a herança helénica e principalmente aristotélica da retórica antiga, rompe com a lógica formal e com a concepção da razão que a filosofia ocidental herdara de Descartes. Esta ruptura é, como nos faz ver Tito Cardoso e Cunha, uma ruptura com a tradição fundadora da modernidade, «uma premonição do que viria a ser a crítica pós-moderna da razão» (Cardoso e Cunha, 2004, p.39). Em lugar de o raciocínio se basear no encadeamento lógico formal e na evidência impostos ao espírito, privilegiam-se os domínios do “Provável”, do “Plausível”, e as provas realizadas procuram apenas ser aceites e acolhidas pelo público, que decide sobre a maior ou menor plausibilidade das teses apresentadas e dos meios de prova. Se a verdade, segundo Descartes se impõe pela evidência a todos os homens, a argumentação domina o campo da deliberação e da sua comunicação (no sentido do “pôr em comum” original da comunicação), o campo da crítica e do diferendo, o campo da controvérsia, do confronto de opiniões e de juízos contrários, válidos porque resultam do uso da razão feito pelos homens.

À convicção imposta, à violência da imposição da verdade universal como critério, a retórica opõe o reconhecimento da dialéctica das opiniões, onde prevalece a regra do melhor argumento, como critério, e do reconhecimento do interlocutor como ser portador de razão⁴. Os argumentos e as provas que sustentam as opiniões numa interacção social não têm de ser e não são demonstrações formais ou deduções lógicas, sem que por isso deixem de apelar à racionalidade.

II.2. Juízos de valor e processos de justificação: a importância da retórica para o discurso filosófico

No Capítulo III da obra *Retóricas*, intitulado “Juízos de valor, justificação e argumentação”, Perelman admite que a pretensão tradicional da filosofia de fundar um sistema baseado na procura da verdade ficou abalada ante a evidente cisão entre os juízos de realidade e os juízos de valor. Se, por um lado, os juízos de realidade expressam

⁴ «Afastamo-nos, portanto, aqui da rigidez formal centrando inevitavelmente a atenção sobre o modo mais comum de utilização da racionalidade na interacção social. Porque há uma racionalidade informal que não tem de, obrigatoriamente, pela sua não-formalidade, soçobrar na irracionalidade» (Cardoso e Cunha, 2004, p.41).

proposições que podem ser verdadeiras ou falsas e podem ser cientificamente verificadas, sendo confirmadas ou infirmadas; por outro lado, os juízos de valor expressam atitudes ou crenças que podem ser fundamentadas e justificadas, mas nunca provadas, porque não existe um critério com base no qual seja possível determinar se são verdadeiras ou falsas. Os juízos de valor, que são exprimidos nas normas e avaliações, promulgam a validade de uma razão prática e não apenas de uma razão cujo objecto seja a procura da verdade, distinguindo o verdadeiro do falso. Segundo esta nova concepção da razão, esta pode ser utilizada legitimamente para justificar racionalmente uma escolha, uma decisão, uma pretensão ou uma proposição⁵.

A justificação está relacionada com a ideia de valorizar ou desvalorizar, e diz respeito apenas àquilo que pode ser discutível e que pode ser objecto de uma apreciação favorável ou desfavorável. Aquilo que se impõe a todos como tendo uma validade absoluta e incontestável não precisa de ser justificado; mas existem domínios onde os sistemas não podem ser fechados ou absolutos, sendo necessário que exista um certo relativismo e pluralismo. É este tipo de contextos, onde o debate que resulta da coexistência de diferentes normas, opiniões, correntes ou valores, que faz com que a justificação, e não a demonstração, se imponha como necessidade e paradigma.

Para Perelman, se a filosofia constitui o repositório de todas as questões que poderiam ser discutidas, então faz sentido que a técnica da justificação seja tida em conta pelos filósofos como forma de justificar o discutível, fornecendo razões efectivas⁶. Na obra *Retóricas*, Perelman defende que o diálogo filosófico é, por excelência, dialéctico, dado que o início de uma argumentação dialéctica se caracteriza pelo acordo relativamente a um conjunto de proposições aceites num determinado meio e contexto histórico-social e não numa série de verdades axiomáticas de um sistema dedutivo. Para o autor,

⁵ «Assim também ao justificar uma proposição ou uma regra justifica-se o facto de aderir a ela ou de enunciá-la; é sempre um raciocínio referente ao comportamento de um agente; não se deve confundir-lo com uma demonstração ou com uma verificação» (Perelman, 1999, p.168).

⁶ «Parece-nos que o filósofo cumpre melhor seu papel se não considera determinados princípios como absolutos e para sempre fora de qualquer discussão, mas também se procurar aprofundar suas tentativas de justificação até que atinja semelhantes princípios. Seu papel é justificar o que é discutível, mas somente por razões *efectivas*. Com efeito, aderimos a uma tese enquanto os argumentos que lhe são contrapostos não nos abalaram a confiança; mas, amanhã, talvez renunciaremos a defendê-la tal qual, por razões que nos parecerão mais convincentes do que ela, sem que tenham, por isso, um valor absoluto e inabalável. Toda justificação não é, pois, outra coisa senão uma refutação das razões efectivas que podemos ter para criticar um comportamento» (Perelman, 1999, p. 171).

«tais proposições iniciais servirão quase sempre não de axiomas de um sistema dedutivo, mas de argumentos em favor de outras teses que há empenho em promover. Seu valor como argumento (...) nunca enseja uma conclusão coerciva: a adesão expressa dos interlocutores é, todas as vezes, indispensável para permitir o progresso do raciocínio» (Perelman, 1999, p.52).

Desta forma, as novas teses que vão sendo admitidas vinculam-se às precedentes e integram-se num conjunto de opiniões que são tidas como geralmente aceites. Isto ocorre no diálogo filosófico, onde «O método dialéctico, tal como se manifesta no diálogo, apresenta a particularidade de que nele as teses examinadas e as conclusões adoptadas não são evidentes, nem fantasistas, mas representam opiniões que, em determinado meio, são consideradas mais sólidas» (Perelman, 1999, p.52).

Esta característica dos raciocínios dialécticos permite que Perelman exprima a seguinte conclusão sobre a importância da argumentação e da dialéctica para o discurso filosófico:

«É esse aspecto da argumentação dialéctica que permite considerar os interlocutores dessa espécie de diálogo não como simples defensores do seu ponto de vista pessoal, mas como expressão da opinião “razoável” do seu meio. A controvérsia referente a essas opiniões tem como efeito estender ou modificar o campo do razoável» (Perelman, 1999, p.52).

E se o que é razoável vai além do que é evidenciado através dos sistemas dedutivos, abrangendo todas as teses que o pensador pretende que sejam aceites pela comunidade humana, a partir de outras que já são aceites num determinado meio, então a argumentação dialéctica, ao permitir e encorajar o confronto de concepções opostas mas aceites por uns e por outros, é «o método de toda filosofia que, em vez de se fundamentar em intuições e evidências, consideradas irrefragáveis, dá-se conta do aspecto social, imperfeito e inacabado, do saber filosófico» (Perelman, 1999, p. 52).

Todo o processo de justificação ocorre sempre num determinado contexto e a sua validade limita-se a este, porque é num meio específico onde são consideradas válidas determinadas razões que orientam e explicam os nossos actos, decisões e atitudes. É por esta razão que a justificação nunca tem a validade absoluta e imperecível da demonstração. O paradigma da justificação aparece aliado à lógica dos juízos de valor e à sustentação destes, onde aquilo que é justificado é uma determinada disposição, uma crença, uma atitude, ou a pretensão a um saber. A publicitação das nossas crenças, sobre aspectos do mundo, obriga a uma justificação caso estas sejam contestadas. Segundo Perelman, tal justificação utiliza regras metodológicas que podem conduzir a considerações de natureza e

ordem epistemológicas, conformando uma Teoria Geral da Argumentação. Esta asserção leva-o a defender que

«toda a filosofia que se quer racionalista e que não pretende limitar o racional ao evidente deverá, em sua teoria do conhecimento, para tornar possível uma tentativa qualquer de justificação racional, elaborar as normas e fornecer os critérios de uma argumentação convincente [concluindo que uma Teoria Geral da Argumentação] deve constituir uma condição prévia para qualquer axiologia da acção e do pensamento» (Perelman, 1999, p. 175).

A filosofia não escapa à controvérsia e a sistematização de todo o pensamento filosófico permite-nos comprovar a existência de um sem-número de incompatibilidades que surgem entre os diferentes sistemas filosóficos. Qualquer tomada de posição no campo da filosofia implica um compromisso que deve ser justificado discursivamente, na medida em que a adesão a um sistema filosófico implica a exclusão dos outros sistemas e de qualquer hipótese de compromisso com estes. Apesar de a filosofia promover a procura da verdade, confrontando-a com a pletora das opiniões particulares, e condenando o desacordo como indício da ocorrência do erro, a verdade é que esta acaba sendo, na prática, terreno fértil para o diferendo e, concomitantemente, para o florescimento da argumentação como técnica discursiva.

Em “Uma teoria filosófica da Argumentação” Perelman questiona-se sobre se a filosofia, não sendo o seu objecto imune à controvérsia, poderá dispensar a argumentação. Sobre o absurdo desta guerra antiga entre filósofos e retores Perelman assume a seguinte posição:

«Ora, como as questões propriamente filosóficas são justamente as que se referem aos valores e para as quais não encontramos um meio de subtraí-las à controvérsia, podemos buscar a verdade a seu respeito, mas esta não é estabelecida de um modo que escape a qualquer contestação. Aliás, é por isso que, no que lhe concerne, a Antiguidade clássica conheceu conflitos de competências entre os filósofos e os retores. Por mais que os primeiros apelassem para a verdade, eram obrigados, para fazer que a admitissem, a recorrer às técnicas desenvolvidas pelos segundos, a saber: a dialéctica e a retórica, ou seja, à argumentação» (Perelman, 1999, p.209).

Existe uma distinção entre a ciência teórica e os seus enunciados constringentes, porque podem ser logicamente provados e validados, e a actividade e o conhecimento práticos, que procura a adesão ao que é preferível com base em argumentos e razões que não têm a força de se impor a todos como evidentes, deixando ao interlocutor espaço e

liberdade para decidir aderir ou não a uma tese. O estudo da lógica dos juízos de valor e da sua argumentação tem sido fortemente negligenciada e negada pela filosofia, que acabou negando o uso da razão para fins práticos sem se aperceber de como esta atitude era incoerente por parte de um campo de estudo onde dominava o diferendo. Apesar da sua formação em filosofia e em lógica, Perelman reconhece a importância da retórica antiga como teoria da argumentação para todo o pensamento filosófico e para a comunicação em sociedade, como forma de combater a irracionalidade e a violência daquilo que é imposto. Nessa muito antiga disciplina se escondia já a tal “lógica de juízos de valor” que Perelman e Tyteca tinham denodadamente tentado criar de novo em dois anos de aturados estudos. Para este autor, a introdução da retórica como técnica de fundamentação racional ao serviço da razão prática, contribui para criar as condições para o exercício da nossa liberdade espiritual. Assim

«O estudo da retórica, concebida como uma lógica dos juízos de valor, relativa não ao verdadeiro, mas ao preferível, em que a adesão do homem não é simplesmente submissão, mas decisão e participação, introduziria um novo elemento na teoria do conhecimento e não limitaria o debate à aceitação total de um racionalismo inspirado nos procedimentos científicos ou à sua completa rejeição» (Perelman, 1999, p.253).

A retórica e a teoria da argumentação defendem o uso da razão para o conhecimento prático, aumentando o seu âmbito de acção, muito para além dos estreitos horizontes estabelecidos pelo racionalismo dogmático de Descartes. Sendo a razão concebida por Perelman como a glória e o apanágio de cada ser humano, este não a vê como uma faculdade «eternamente invariável e completamente elaborada, cujos produtos seriam evidentes e universalmente aceites». Opondo-se à procura da verdade como fim único da actividade da razão humana Perelman sustenta:

«A racionalidade de nossas opiniões não pode ser uma garantia definitiva. É no esforço, sempre renovado, para fazer que as admitam pelo que consideramos, em cada domínio, como a universalidade dos homens razoáveis, que são elaboradas, precisadas e purificadas as verdades, que constituem apenas as nossas opiniões mais seguras e provadas» (Perelman, 1999, p.367).

II.3. Auditório e premissas da argumentação

Perelman e Tyteca definem “auditório” como «o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com a sua argumentação» (Perelman e Tyteca, 2005, p.22).

À luz desta definição, o “auditório”⁷ é, antes de mais, uma construção mental do orador, alicerçada no conhecimento, real ou presumido que ele tem sobre quais sejam os conhecimentos, crenças e valores maioritariamente partilhados pelas pessoas que integram o seu auditório *constituendo*. De facto, quanto mais real e consistente for esse conhecimento, mais adequada será a escolha das premissas em que o orador irá alicerçar a sua argumentação e, conseqüentemente, maior será, também, a eficácia persuasiva do seu discurso. É justamente este labor, de sondar por antecipação as reacções de outrem, tão necessária à eficácia persuasiva do discurso, que faz da argumentação em Perelman um efectivo “contacto de espíritos”, noção esta que é indissociável da noção de “auditório”, lugar idealizado onde cabem tanto as formas de racionalidade mais exigentes em termos epistemológicos e que são constitutivas do que Perelman e Tyteca designam como “Auditório Universal”, como as formas de racionalidade menos exigentes e que se prendem com a comunicação quotidiana ou o debate público em torno dos valores que (co)-movem uma dada comunidade e que Perelman vai acolher sob a noção de “Auditório Particular”.

Perelman faz-nos notar que a distinção entre “Auditório Universal” e “Auditório Particular” não depende do número de pessoas que constituem o auditório concreto ou presencial a que nos dirigimos. O que os distingue é, sobretudo, o grau de exigência maior ou menor colocada ao nível da fundamentação racional dos enunciados convocados pelo orador quando se dirija a um ou a outro dos auditórios referidos. É este o sentido que apontam Perelman e Tyteca quando referem: «Nós propomo-nos chamar persuasiva uma argumentação que só pretende valer para um auditório particular e chamar convincente a que é suposto obter a adesão de todo o ser de razão» (Perelman e Tyteca, 2005, p. 36)

Ora, uma argumentação convincente, isto é, capaz de submeter o espírito dos ouvintes ou dos leitores à força constringente das razões apresentadas, necessita de ser escorada em premissas que reivindicam ser tidas, à partida, como objecto de um acordo universal não controverso ou, pelo menos, assumem como legítima essa pretensão.

⁷ Auditório: «o conjunto daqueles sobre os quais o orador quer influir com a sua argumentação. Cada orador pensa, de uma maneira mais ou menos consciente, naqueles que ele procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem os seus discursos» (Perelman e Tyteca, 2005, p.25).

Tenhamos a definição mesma de “auditório universal” que nos é proposta por Perelman e Tyteca: «Uma argumentação que se dirige a um auditório universal, deve convencer o leitor do carácter constringente das razões fornecidas, da sua evidência, da sua validade intemporal absoluta, independente das contingências locais ou históricas» (Perelman e Tyteca, 2005, p.41).

Em rigor, à luz desta definição, só um sistema lógico-formal estaria a altura de garantir esta “validade intemporal absoluta” das razões que caberiam ao “auditório universal”. Mas, teremos de entender esta definição como um padrão ideal de referência, como um dispositivo capaz de garantir a Verdade apodíctica e o grau máximo de certeza. Todavia, como os próprios autores nos ensinam, aquele grau máximo de exigência não pode nunca ser garantido no quadro de uma racionalidade argumentativa. E, por essa razão, Perelman e Tyteca nos propõem uma definição mais adequada a um auditório universal que pretenda intervir no quadro da comunicação quotidiana e das próprias Ciências Humanas, sugerindo que, para tanto, adequemos a definição de “auditório universal” ao Imperativo Categórico Kantiano: «Argumenta de tal maneira que as tuas razões possam ser aceites por todos os seres dotados de razão ou pelo universo de pessoas especializadas nesse domínio». Esta reformulação recoloca-nos de novo no domínio da racionalidade argumentativa e perante um critério de verdade, não apodíctica mas argumentativa.

Ora, como no-lo ensinam Perelman e Tyteca, as premissas que cumprem as exigências são os “factos”, as “verdades” e as “presunções” que, assim, se nos oferecem como premissas para um “Auditório Universal”. Ao invés, uma argumentação persuasiva age sobre o espírito dos ouvintes e leitores sem outro propósito que não seja o de provocar ou reforçar neles a adesão às teses apresentadas como razoáveis, verosímeis ou simplesmente prováveis. As premissas em que se escora o discurso persuasivo são elas próprias potencialmente controversas, estimulando, por isso, o debate e a livre adesão dos membros de um “Auditório Particular”.

Em todo o caso, qualquer que seja a natureza do auditório que o orador tem em mente, importa ter presente a seguinte advertência de Perelman: «Aquele que vaticina sem se preocupar com as reacções daquele que escuta, mais depressa é considerado como iluminado, exposto a demónios interiores, do que com o homem razoável que procura fazer partilhar as suas convicções» (Perelman, 1993, p.35).

Na sua obra *O Império Retórico*, Perelman refere-se às particularidades da esfera da filosofia, em que o filósofo, ao dirigir-se a todos aqueles que estão dispostos a ouvi-lo e a seguir a sua argumentação, não dispõe de um conjunto de teses filosóficas admitidas por todos os membros do auditório. Em tais circunstâncias, o orador (filósofo) deverá apoiar-se em factos, verdades e valores universais que se impõem a todos os sujeitos de razão, apelando ao senso comum e à opinião comum, na presunção de que todos os membros do seu auditório partilham desse “sentido extra” de que fala Kant e a que dá o nome de *sensus communis* que nos leva a ter as mesmas intuições e a partilhar as mesmas evidências e, no limite, nos permite ajustarmo-nos à realidade em que vivemos. Quando o discurso filosófico se apresenta como razoável para a maioria, quem quer que pretenda opor-se às teses largamente admitidas corre o risco de parecer insensato, a menos que se disponha a provar que tem razões consistentes para fundamentar a sua posição. Esta necessidade de diálogo sobre todos os pontos controversos, e não aceites por todos, faz da dialéctica uma técnica central ao serviço da controvérsia no debate filosófico que tem nos diálogos socráticos o seu mais eloquente paradigma.

II. 4. As técnicas argumentativas

A análise do discurso argumentativo passa, necessariamente, pelo estudo dos diferentes tipos de argumentos utilizados e que, em Perelman, se nos oferecem estruturados em dois grandes grupos: o grupo dos argumentos que promovem uma ligação de sucessão, na medida em que transferem a adesão concedida às premissas para a conclusão, e o grupo dos argumentos que aparecem na forma de uma dissociação, que separa elementos que a linguagem ou uma tradição ligara anteriormente.

Na sua classificação de argumentos Perelman reconhece a existência de três grandes tipos de argumentos: Os “argumentos quase-lógicos”, cuja estrutura se inspira na dos princípios lógico-formais e matemáticos e que, por via dessa aproximação, retiram metonimicamente para si o prestígio que estes sempre concitam; os “argumentos baseados na estrutura do real” que se sustentam em ligações já existentes entre os elementos do real, enquanto objecto de conhecimento comum, como sejam as “relações de coexistência” e as “relações de causalidade”; “os argumentos que fundam a estrutura do real”, argumentos em que, a partir de um caso particular conhecido, é estabelecido um precedente, um modelo ou uma regra. Inseridos nesta mesma tipologia de “argumentos que fundam a estrutura do real” Perelman e Tyteca dão ainda destacadíssimo lugar à argumentação pela Analogia e

pela Metáfora, também designada por Perelman e Tyteca por “fusão analógica” na medida em que se nos apresenta como resultado feliz da fusão de domínios que a Analogia situa em campos opostos.

Importa ter presente, por último, que a argumentação por dissociação, também designada por “dissociação de noções”, apesar de ter sido relegada para um segundo plano pela retórica clássica e se posicionar em último lugar na estrutura hierarquizada dos argumentos em Perelman, é, de facto, um dispositivo argumentativo central no pensamento filosófico, na medida em que conduz à criação de pares filosóficos opostos ou antitéticos, estabelecendo uma separação entre elementos que são confundidos pelo senso comum como se se tratasse de objectos da mesma natureza. A argumentação por “dissociação das noções” permite que se avance na clarificação do sentido nas noções, tornando mais precisa e coerente a fundamentação racional do discurso filosófico, e a distinção entre o “real filosófico” e o mero senso comum.

Por razões de natureza metodológica e imperativos de concisão, não nos compete fazer aqui, em sede de enquadramento teórico, a caracterização de cada um dos argumentos que integram a classificação proposta por Chaim Perelman e Lucie Tyteca no seu *Tratado da Argumentação*. Fá-lo-emos, pontualmente, no capítulo seguinte, sempre que a nossa análise surpreenda, pela primeira vez, um tipo específico de argumento na fundamentação racional do discurso de Kant.

III O discurso filosófico sobre a arte e a sua legitimação: análise dos processos de justificação racional da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” de Imanuel Kant à luz da Nova Retórica de Perelman

III.1. Introdução

Com a emergência do conceito de “belas artes”, em finais do século XVII e início do XVIII, confinadas à expressão do belo por oposição ao útil, e concebidas como o resultado da inspiração e da sensibilidade única do artista como génio criador – como um iluminado, que a par do domínio técnico possui um *daemon* que o acompanha no processo criativo –, surge igualmente a preocupação com o juízo do gosto e com outras dimensões relacionadas com os fenómenos de produção e recepção das obras de arte – como são o papel do artista, a obra de arte associada à ideia de beleza e o juízo ou avaliação sobre a obra –, que acabariam por constituir a preocupação da estética como disciplina e ramo de estudo dentro da filosofia.

Durante este período, o valor artístico foi associado a objectos que forneciam uma experiência do belo e do sensível. A arte era vista como aquilo que providenciava prazer sensorial e que pertencia ao domínio da *aisthesis* ou “sensação”, por oposição ao pensamento científico e lógico-matemático, sendo a função do objecto artístico a de satisfazer a mente, proporcionando um comprazimento nos objectos de ordem mais complexa que o mero prazer sensorial.

A este ramo da filosofia Kant dedica a primeira parte da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulada “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, na qual aborda as questões relativas ao juízo do gosto e à “faculdade do juízo estética” como fenómenos associados à bela arte, relacionando-os com as faculdades mentais e com a questão da liberdade do homem racional. Para Kant, as belas artes ou artes do génio, são o produto da faculdade mental do génio ou espírito, que é o poder ou a condição para produzir ideias estéticas, que são livres de regras formativas e de explicações. É assim que a obra de arte nasce do génio artístico, definido como o talento ou dom natural que dá a regra para a arte, onde a obra deve ser original, mas não deve ser destituída de sentido, deve ser inteligível, exemplar, passível de ser tida como modelo; mas onde a beleza não detém outro objectivo exterior ou fim prático, e sua única consequência é a de nos envolver activamente numa sensação de fruição e prazer.

Se fizermos uma leitura global da primeira secção da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, intitulada “Analítica da Faculdade do Juízo”, apercebemo-nos de que toda a exposição e toda a argumentação em Kant segue, na sua construção, um esquema próximo de uma argumentação clássica, fundada em lugares de quantidade, que valoriza a estabilidade dos modelos, a perdurabilidade e a universalidade. Comprovamos também que as técnicas argumentativas utilizadas pertencem, na sua grande maioria, ao domínio da argumentação quase-lógica, onde o filósofo recorre sistematicamente a argumentos por transitividade, bem como à apresentação de definições e de incompatibilidades aparentes, que posteriormente são objecto de operações de *distinguo* ou dissociação de noções. A técnica retórica da dissociação de noções é comumente utilizada por Kant, tanto na elucidação das definições dadas, com a apresentação de pares dicotómicos ou antitéticos, como na resolução de incompatibilidades entre os novos conceitos que vão sendo apresentados e outros previamente mostrados, permitindo a coexistência de duas asserções aparentemente contraditórias⁸. Outras das técnicas argumentativas utilizadas são a Ilustração e a Argumentação pelo Exemplo, esquemas argumentativos que foram agrupados por Perelman dentro da categoria dos argumentos que fundam a estrutura do real, por recurso ao caso particular. Finalmente, podemos dizer que é frequente encontrar no texto analogias, que aparecem muitas vezes associadas às próprias ilustrações, estabelecendo semelhanças nas relações entre pares, de forma a transmitir ao interlocutor – ou ao leitor neste caso – um conhecimento novo, de natureza mais abstracta, a partir de um domínio que lhe é mais familiar. Resulta curioso detectar a quase total ausência de argumentos de autoridade, uma classe de argumentos que, como explica Perelman em *O império retórico*, foi «vivamente combatido nos meios científicos por ter sido o mais largamente utilizado, de maneira abusiva, para travar toda a novidade, toda a descoberta e toda a mudança» (Perelman, 1993, p. 109), mas que é muito comum em assuntos onde é mais difícil recorrer a provas demonstrativas, como é o presente. Pese à sua densidade, deixar-se levar pela argumentação kantiana acaba por dar-nos o prazer de nos sentirmos envolvidos num processo *in crescendo*, onde se parte de premissas que vão sendo transformadas em conclusões que posteriormente funcionam como premissas de futuros processos argumentativos a cujas conclusões raramente podemos deixar de aderir, mesmo aquelas que nos parecem, à partida, mais herméticas, porque, como faz ver o próprio autor

⁸ Como se verá posteriormente, o melhor exemplo do recurso à dissociação de noções para a resolução de uma incompatibilidade é-no-lo dado por Kant na segunda secção da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, intitulada “Crítica da Faculdade de Juízo Estética. Dialéctica da Faculdade de Juízo Estética”, aquando da solução da antinomia do gosto.

na resolução da antinomia do gosto, devemos encarar a possibilidade de aceitar duas proposições aparentemente contraditórias «mesmo que a explicação da possibilidade do seu conceito ultrapasse a nossa faculdade de conhecimento» (Kant, 1998, p.248). É nosso dever permanecer dispostos a aceitar que aquilo que ainda não compreendemos pode ser verdadeiro. O facto de ainda não se possuir a ferramenta adequada para analisar um fenómeno não significa que este não exista. Toda a exposição do pensamento kantiano é acompanhado por um meta-discurso do próprio autor que vai de certa forma explicando, ou explicitando, os mecanismos da sua argumentação no discurso principal, o que também pode ser visto de maneira exemplar no capítulo sobre a antinomia do gosto e sua resolução.

III.2. Acordos com o auditório: a importância das presunções e dos lugares como premissas no discurso estético kantiano

A análise do discurso argumentativo deve partir de uma análise das premissas da argumentação, como sendo os elementos sobre os que se sustenta o processo argumentativo. Apesar de ser mais difícil distinguir claramente as premissas da argumentação no discurso filosófico de Kant, por este ser de uma natureza diferente da de um discurso que é pensado, *a priori*, como visando a persuasão de uma audiência – como é o caso do discurso de um político durante a sua campanha, ou das alegações de um advogado no âmbito de um processo penal –, podemos, todavia, identificar algumas teses fundadoras do discurso kantiano, estando estas associadas principalmente aos domínios das presunções e dos valores, hierarquias e lugares do preferível.

Entende-se por presunções aquilo sobre o que é razoável basearmo-nos, na medida em que estas estão associadas à experiência comum, ao senso comum, ao que é normal⁹. A premissa por excelência em que Kant baseia a sua teoria sobre o juízo do gosto e a reivindicação da sua universalidade intersubjectiva, ou validade comum <*Gemeingültigkeit*>, é a presunção de que o juízo do gosto tem um fundamento que é comum a todos e postula o assentimento de qualquer um, com base numa noção de intersubjectividade ou sentido comum (*sensus communis*). É a presunção de que existe um entendimento comum a todos os homens que faz com que se considere que o juízo do gosto sobre o objecto seja uma ideia

⁹ Segundo Perelman algumas presunções de ordem geral são «a presunção de que a qualidade de um acto manifesta a qualidade da pessoa que o praticou; a presunção de credulidade natural, que faz com que o nosso primeiro movimento seja o de acolher como verdadeiro o que se nos diz; a presunção de interesse, segundo a qual concluímos que todo o enunciado trazido ao nosso conhecimento é suposto ser do nosso interesse; a presunção concernente ao carácter sensato de toda a acção humana» (Perelman, 1993, p.45).

necessária para qualquer um¹⁰. Esta pretensão de uma unanimidade do modo de sentir, que defende que ante um objecto experimentado por mim como belo qualquer outro homem experimentará por sua vez o mesmo objecto como igualmente belo, tem por base a presunção de uma igualdade das faculdades do entendimento para todos os homens portadores de razão. Kant assume como ponto de partida a faculdade do juízo como condição subjectiva comum a todos os homens, cuja existência é provada pelo facto de que, sem esta, seria impossível qualquer conhecimento em geral¹¹.

Contrariando as posições mais elitistas, comuns nos meios da filosofia e da crítica de arte, onde muitas vezes se apresenta a capacidade de distinção entre o que é arte e o que não é, como sendo legitimamente exclusiva de um círculo restrito, Kant afirma que o juízo de gosto, não sendo nenhum juízo de conhecimento, é uma faculdade universal na medida em que «afirma somente que estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjectivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos correctamente o objecto dado» (Kant, 1998, p.192). A pretensão do juízo estético à validade universal para todo sujeito carece de uma dedução, ou seja, de uma legitimação mediante conceitos, mas assenta na presunção, igualmente legítima, de que todo homem, como ser livre e racional, partilha de uma subjectividade comum a todos e possui ambas as faculdades necessárias a qualquer conhecimento em geral – a imaginação e o entendimento – de cuja relação emerge a faculdade do juízo estético¹². É por esta razão que a bela arte, pelo facto de a sua fruição

¹⁰ «Se eles (os juízos de gosto) fossem desprovidos de todo o princípio, como os do simples gosto dos sentidos, então ninguém absolutamente teria a ideia de alguma necessidade dos mesmos. Logo, eles têm que possuir um princípio subjectivo, o qual determine, somente através do sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz. Um tal princípio porém somente poderia ser considerado como um sentido comum, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama senso comum (*sensus communis*) (...) somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum (pelo qual porém não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do jogo livre das nossas faculdades de conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido» (Kant, 1998, p.129).

¹¹ A faculdade do juízo em geral, que não está associada nem a um modo particular de ser dos sentidos nem a um conceito específico do entendimento é «aquela condição subjectiva que se pode pressupor em todos os homens (como requerido para o conhecimento possível em geral): assim a concordância de uma representação com estas condições da faculdade do juízo tem que poder ser admitida *a priori* como válida para qualquer um. Isto é, o prazer ou a conformidade a fins subjectiva da representação com respeito à relação das faculdades de conhecimentos no julgamento de um objecto sensível em geral pode ser com razão postulada a qualquer um» (Kant, 1998, p.192).

¹² Sobre a condição do gosto e da faculdade do juízo, que também é exercida com vistas à experiência mais comum, tanto para perceber conceitos objectivos empíricos como para perceber, no caso do julgamento estético, a conveniência da representação do objecto relativamente à sensação de prazer que esta pode

não estar condicionada a um conhecimento ou regra prévios, acaba por ser um domínio mais aberto à participação de todos e mais democrático, o que não acontece nos domínios científico-técnicos, onde a participação é exclusiva daqueles que se submetem a uma aprendizagem teórica dos seus preceitos. Quando se refere ao gosto como uma espécie de *sensus communis*, ou sentido comum, Kant sustenta-se na presunção da existência de «O sentido humano comum, que como entendimento simplesmente são (ainda não cultivado), é considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretende o nome de homem» (Kant, 1998, p.195). Do ponto de vista da democratização da experiência estética e do juízo sobre as obras, como fenómeno ligado à recepção estética, só podemos admirar a posição tomada pelo autor ao defender a faculdade do gosto como o resultado das faculdades do conhecimento cuja posse é comum a todos os homens, posição esta que colide com outras mais elitistas como a do crítico norte-americano Clement Greenberg, o qual, pese auto-proclamar-se um herdeiro do modernismo kantiano, pensava que a faculdade do gosto era o produto de uma sensibilidade peculiar e que os juízos de gosto correctos decorriam de uma faculdade mental especial. Para ressaltar a legitimidade do juízo do gosto como manifestação de todo homem livre, contrariando assim a censura do gosto, Kant parte da presunção do direito natural de todo homem de formular um juízo. Segundo o autor, por *sensus communis*, devemos entender a ideia de um sentido comunitário ou <*gemeinschaftlichen*>, ou seja

«de uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (*a priori*) o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana (...) isso acontece pelo facto que atemos o nosso juízo a outros juízos não tanto efectivos e quanto muito antes meramente possíveis e transpomo-nos para o lugar do outro...» (Kant, 1998, p.196).

Estamos aqui perante um fenómeno de identificação ou de co-sentimento, que é descrito por Kant como sendo próprio do homem, e que provém sem dúvidas desse substrato comum a todos cuja existência proclama. Posteriormente, durante a análise das técnicas argumentativas utilizadas por Kant para a exposição dos pilares teóricos da sua

fornecer, Kant refere: «Em qualquer pessoa este prazer necessariamente tem que assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjectivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um. Justamente por isso também aquele que julga com gosto (contanto que ele não se engane nessa consciência e não tome a matéria pela forma, o atractivo pela beleza) pode postular em todo o outro a conformidade a fins subjectiva, isto é o seu comprazimento no objecto, e admitir o seu sentimento como universalmente comunicável e na verdade sem mediação de conceitos» (Kant, 1998, p.195).

analítica, procederemos a uma revisão mais cuidada destes conceitos e da forma como são deduzidos, mas, como de momento aquilo que nos ocupa é a identificação das premissas da argumentação kantiana, referir-se-á apenas que as noções de gosto e de *sensus communis* aparecem fortemente entrelaçadas e ambas decorrem de três “máximas” (nas suas palavras) ou verdades no sentido Perelmaniano do entendimento humano comum que servem para esclarecer os princípios da crítica do gosto: 1. Pensar por si; 2. Pensar no lugar do outro; 3. Pensar sempre de acordo consigo próprio.

Sobre a comunicabilidade do gosto e do interesse pelo belo Kant também parte de teses aceites como verdades, ou seja, de princípios admitidos pelo auditório universal, como é a ideia da «sociabilidade como requisito do homem enquanto criatura destinada à sociedade»¹³. Defendendo o interesse pelo belo e o comprazimento com o belo como um fenómeno que apenas pode existir de forma comunitária, na medida em que o homem tende naturalmente a comunicar o seu prazer a outros e a sentir o comprazimento nos objectos em comunidade com outros, Kant apoia-se mais uma vez numa presunção contida na ideia de que

«Cada um também espera e exige de qualquer outro a consideração pela comunicação universal, como que a partir de um contrato originário que é ditado pela própria humanidade» [acabando por defender que as] «sensações serão somente consideradas tão mais valiosas quanto elas permitem comunicar universalmente» (Kant, 1998, p.200).

Assim, sustenta que o prazer que temos na experiência do belo é um acontecimento de valor apenas pela sua pretensão de poder ser universalmente comunicável, sendo o prazer individual, *per se*, irrelevante, e a bela arte um modo de representação que promove «a cultura das faculdades do ânimo à comunicação em sociedade» (Kant, 1998, p.209).

Sem querê-lo, acabamos por passar para a identificação de um lugar de quantidade, na medida em que o autor defende a superioridade daquilo que é válido para o maior número de pessoas, daquilo que é universalizável. Se lembrarmos Perelman, os lugares de quantidade são identificados, por oposição aos lugares de qualidade, como sendo aqueles que alimentam o espírito clássico e que implicam uma valorização do número, do que é mais proveitoso para a maioria, do que está associado à durabilidade e à estabilidade; ao

¹³ «...se se admite o instinto à sociedade como natural ao homem, mas a aptidão e a propensão a ela, isto é a *sociabilidade*, como requisito do homem enquanto criatura destinada à sociedade, portanto como propriedade pertencente à *humanidade*, então não se pode também deixar de considerar o gosto como uma faculdade de julgamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar até o seu *sentimento* a todos os outros, por conseguinte como meio de promoção daquilo que a inclinação natural de cada um reivindica» (Kant, 1998, p.199).

passo que os lugares de qualidade são identificados com o espírito romântico por valorizarem a minoria, o que é único, original e irrepetível¹⁴. Ao longo do texto encontramos o recurso sistemático a lugares de quantidade, o que nos faz pensar numa argumentação dominada pelo espírito clássico e vocacionada para um auditório universal, facto que não nos deve surpreender se repararmos em que o próprio imperativo kantiano, onde a moral é definida pelo universalizável, constitui também um lugar de quantidade. No campo das artes é um lugar-comum associar o estatuto de obra de arte àquelas obras que detêm uma condição de universalidade, ou seja, que são capazes de transcender o seu tempo, a sua época e o seu contexto de produção. Esta ideia vem ao encontro daquilo que o crítico norte-americano Greenberg designou como o “teste do tempo”, ou seja, as verdadeiras obras de arte são aquelas que sobrevivem ao seu tempo. Esta valorização do carácter transcendental da obra é, sem lugar a dúvidas, um tipo de argumentação clássica.

Por outro lado, ainda é possível encontrar na argumentação kantiana traços do espírito romântico. O seu conceito do génio, por exemplo, está fundado sobre a valorização do único e do original, o que é característico dos lugares da qualidade descritos por Perelman. Sendo a bela arte a arte do génio, e o génio o talento ou dom natural que dá a regra à arte enquanto faculdade inata do artista que não pode ser aprendida, explicada ou reproduzida, o génio artístico é apresentado como o talento inato de uns poucos, que se distinguem acima da massa de artesãos que apenas possuem o domínio das técnicas de produção, faltando-lhes o “espírito”. Kant reafirma a originalidade como sendo o valor que constitui a primeira propriedade do artista. Quando este desvenda a própria etimologia da palavra *genius*, ou «espírito peculiar, protector e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem» (Kant, 1998, p.212) está a remeter-nos para uma visão romântica do artista como ser tocado pelo divino, como agente mediúnico que, para além de possuir a técnica ou a habilidade, distingue-se pela posse da inspiração (ou do espírito como faculdade de ânimo própria do génio) que não pode ser simplesmente aprendida ou imitada¹⁵. Contudo, quando discursa sobre a

¹⁴ «Quando se diz que aquilo que é proveitoso para a maioria, que é mais durável e útil nas situações mais variadas, é preferível ao que só aproveita a uma minoria, que é mais frágil, ou não serve senão em situações particulares, enuncia-se um lugar de quantidade. Enunciar-se-á um lugar da qualidade se se der como razão para preferir algo o facto de ser único e raro, insubstituível, ser uma ocasião que não se reproduzirá mais: *carpe diem*» (Perelman, 1993, p. 49)

¹⁵ Sobre isto citemos o próprio autor: «De acordo com estes pressupostos, o génio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso *livre* das suas faculdades de conhecimento. Deste modo o produto de um génio (de acordo com o que nele é atribuível ao génio e não ao possível aprendido ou à escola) é um exemplo não para a imitação (...) mas para a sucessão por outro génio, que por este meio é despertado para o

relação entre o génio e o gosto em produtos da bela arte, Kant retorna a uma posição mais clássica, ao decidir a favor do sacrifício da imaginação à legalidade do entendimento e da originalidade à regra do gosto, sob pena de o artista vir a produzir formas sem sentido. A ideia da conformidade a fins subjectiva na representação do objecto acaba por estar associada a uma noção de normalidade e de estabilidade própria dos lugares da quantidade e do espírito clássico. Para Kant

«Ser rico e original em ideias não é tão necessário para a beleza quanto a conformidade daquela faculdade da imaginação, em sua liberdade, à legalidade do entendimento. Pois toda a riqueza da primeira faculdade não produz, na sua liberdade sem leis, senão disparates; a faculdade do juízo ao contrário é a faculdade de ajustá-la ao entendimento» (Kant, 1998, p.225).

Ao valorizar o gosto, como elemento de estabilidade, e sacrificar o génio a este, Kant passa a colocar acima da unicidade do génio a consistência, durabilidade e universalidade do gosto, valorização esta que, para além de provar o domínio do espírito clássico na argumentação kantiana é também um exemplo da argumentação pelo sacrifício que Perelman refere como técnica argumentativa. Neste caso, optar por preferir os desígnios do gosto à actividade desgovernada do génio é, de certa forma, aquilo que permite uma maior probabilidade de chegar a um resultado.

III.3. Conceitos basilares da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” e sua fundamentação: usos das categorias argumentativas

Na exposição das suas teses sobre os conceitos centrais na “Analítica da Faculdade de Juízo Estética” - como são a noção do Belo e da Bela Arte, do Gosto e do Juízo do Gosto, bem como a ideia do Génio, como sendo a regra que dá a natureza para a arte – Kant recorre principalmente a três das técnicas argumentativas que Perelman inclui no domínio dos argumentos quase-lógicos: a Definição, a Incompatibilidade e a Transitividade. Por outro lado, Kant utiliza com frequência a Ilustração, o Exemplo, bem como as operações de dissociação de noções ou o cânone de interpretação restritiva, o *distinguo*, para explicitar os termos de uma definição, ou para dissolver as incompatibilidades

sentimento da sua própria originalidade, (...) visto que o génio é um favorito da natureza, que somente se pode considerar como aparição rara, assim o seu exemplo produz para outras boas cabeças uma escola, isto é, um ensinamento metódico segundo regras, na medida em que se tenha podido extraí-lo daqueles produtos do espírito e da sua peculiaridade; e nesta medida a arte bela é para estes uma imitação para a qual a natureza dê, através de um génio, a regra» (Kant, 1998, p.224).

aparentes. Pontualmente aparecem outros exemplos de técnicas argumentativas que não as supracitadas, destacando-se especialmente o uso da Analogia, que pode aparecer associada a uma ilustração ou a um exemplo. Contudo, sendo estas técnicas aquelas a que o autor recorre de uma forma mais sistemática, optamos por proceder à exposição das questões centrais da sua teoria sobre a faculdade do juízo estética, desenvolvendo, paralelamente, uma análise dos principais esquemas argumentativos utilizados para sustentar a mesma, os que conferem ao discurso kantiano a legitimidade que só pode ser atribuída pela razão.

Cada momento dedicado à análise da faculdade do gosto e às suas propriedades e especificidades parece ser precedido e sustentado sempre pela definição¹⁶ clara dos conceitos utilizados, no que parece ser uma tentativa de dotar o leitor das ferramentas necessárias para perceber as deduções posteriores. Kant sustenta a sua concepção do juízo do gosto e da faculdade de julgar na definição prévia, nas primeiras páginas da Analítica, de conceitos que lhe estão relacionados, como são “o interesse”, “o agradável”, “o bom”, “o belo”, ou as noções de “sensação” e “gosto”, dotando o seu leitor, ou interlocutor, das ferramentas que lhe permitam ser iniciado em outras concepções mais complexas que posteriormente vão sendo desvendadas. Desta forma somos todos capazes de partir de uma base comum, em que “o interesse” é «o comprazimento que ligamos à representação da existência de um objecto» (Kant, 1998, p.91), “o agradável” «é o que apraz aos sentidos na sensação» (Kant, 1998, p.92) e por esta última devemos entender «uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer [que] não serve absolutamente para nenhum conhecimento» (Kant, 1998, p.93). Na mesma sequência temos o conceito de “bom”, que é definido como «o que apraz mediante a razão pelo simples conceito» (Kant, 1998, p.94), podendo ser bom algo que apraz somente como meio, ou bom em si, quando apraz por si mesmo, estando previsto em ambos os casos o conceito de um fim ou interesse. No lado oposto, temos “o belo” como sendo «o que é representado sem conceito como objecto de um comprazimento universal (...) como um objecto do comprazimento independente de todo o interesse» (Kant, 1998, p.99), ou seja, «Belo é o que apraz universalmente sem conceito» (Kant, 1998, p.108).

¹⁶ Para Perelman e para a Nova Retórica a Definição é uma técnica argumentativa que consta dos argumentos quase-lógicos e que se aproxima do princípio da identidade da lógica formal, na medida em que propõe a identificação, neste caso parcial, entre o *definiens* e o *definiendum*, com vistas a um uso argumentativo, quase-lógico da identidade. Segundo Perelman «as definições procuram tratar o termo definido e a expressão que o define como intermutáveis» (Perelman, 1993, p.80). O autor adverte que, em filosofia, «a definição de um valor controverso deve ser justificada por meio de uma argumentação, pois (...) ao definir-se uma noção de uso corrente na linguagem, identifica-se a definição proposta como o sentido habitual da noção, e isso não pode ser objecto de uma decisão arbitrária» (Perelman, 1993, p.81).

Estamos aqui perante um grupo de definições descritivas de vários termos que constituem a essência de todo o raciocínio posterior. Neste momento inicial, Kant tem o cuidado de se salvaguardar na justificação da escolha dos termos utilizados para definir estas noções através de processos dedutivos, onde são utilizadas técnicas argumentativas como a transitividade ou a ilustração. Tomemos por exemplo a definição do belo. Aquilo que define o belo é a sua universalidade subjectiva, que para Kant é uma consequência de o belo ser um «objecto do comprazimento independente de todo o interesse» (Kant, 1998, p.99), por oposição ao agradável e ao bom. Utilizando a transitividade¹⁷ como técnica argumentativa, Kant deduz que

«aquilo, a respeito de cujo comprazimento alguém é consciente de que é nele próprio independente de todo interesse (...) tem de conter um fundamento do comprazimento para qualquer um. Pois visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que aquele que julga se sente inteiramente livre com respeito ao comprazimento que dedica ao objecto: assim ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento do comprazimento à qual, unicamente, ele como sujeito se afeiçoasse e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo o outro; conseqüentemente, tem que crer que possui razão para pretender de qualquer um, um comprazimento semelhante» (Kant, 1998, p.99).

De seguida, dá continuidade ao seu argumento, alertando sobre o facto desta universalidade não poder estar fundada em conceitos, como acontece com os juízos empíricos ou com os juízos sobre o bom:

«Mas essa universalidade tão pouco pode surgir de conceitos. Pois conceitos não oferecem nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer (...) Conseqüentemente, tem que se atribuir ao juízo do gosto, com a consciência da separação nele de todo o interesse, uma reivindicação de validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objectos, isto é, uma reivindicação da universalidade subjectiva tem que estar ligada a esse juízo» (Kant, 1998, p.100).

Comparando o belo com o agradável e com o bom, numa tentativa de validar a sua definição mediante a exclusão de partes, Kant recorre igualmente à técnica argumentativa

¹⁷ Perelman define a transitividade como «a propriedade formal de uma relação que permite passar da afirmação de que ela existe entre um termo e um segundo, e entre um segundo e um terceiro, para a conclusão de que ela existe entre o primeiro termo e o terceiro» (Perelman, 1993, p. 88).

que Perelman identifica como Ilustração¹⁸. Sobre a relação existente entre o belo e o agradável Kant enuncia a seguinte regra: «Com respeito ao agradável cada um resigna-se com o facto de que o seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado e mediante o qual diz de um objecto que este lhe apraz, limita-se também simplesmente à sua pessoa» (Kant, 1998, p.100). De seguida, ilustra a sua regra citando o caso da particularidade do gosto como um dos sentidos humanos:

«Por isso de bom grado contenta-se com o facto de que, se ele diz “O vinho espumante das Canárias é agradável”, um outro corrige-lhe a expressão e recorda-lhe que deve dizer “ele é-me agradável”; e assim não somente no gosto da língua, do céu-da-boca e da garganta, mas também no que possa ser agradável aos olhos e ouvidos de cada um. Pois a um a cor violeta é suave e amena, a outro morta e fenecida. Um ama o som dos instrumentos de sopro, outro o dos instrumentos de corda. Altercar sobre isso, com o objectivo de censurar como incorrecto o juízo de outros, que é diverso do nosso, como se fosse logicamente oposto a este, seria tolice; portanto acerca do agradável vale o princípio: cada um tem seu próprio (a) gosto (dos sentidos)» (Kant, 1998, p.100).

Quando se trata de explicitar a natureza do belo, como um dos termos desta comparação, Kant segue uma estratégia diferente, começando por enunciar alguns exemplos para no fim fazer admitir a regra, processo característico da argumentação pelo exemplo:

«Seria ridículo se alguém que se gabasse do seu gosto, pensasse justificar-se com isto: este objecto (o edifício que vemos, o traje que aquele veste, o concerto que ouvimos, o poema que é apresentado ao julgamento) é para mim belo. Pois ele não tem que denominá-lo belo se meramente lhe apraz. Muita coisa pode ter atractivo e agrado para si, com isso ninguém se preocupa; se porém toma algo por belo, então atribui a outros precisamente o mesmo comprazimento: ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala

¹⁸ Estando enquadrada na categoria dos argumentos que fundam a estrutura do real por recurso ao caso particular, a Ilustração diferencia-se da argumentação pelo exemplo na medida em que «Enquanto a argumentação pelo exemplo serve para fundar, quer uma previsão, quer uma regra, o caso particular desempenha um papel completamente diferente quando a regra está já admitida: ele serve essencialmente para ilustrar, quer dizer, para lhe dar uma certa presença na consciência» (Perelman, 1993, p.121). Por outro lado, a Ilustração como técnica argumentativa é utilizada nos casos em que a regra já está admitida e esta apenas precisa de ser complementada e reforçada com casos particulares, o que denota um movimento contrário ao do exemplo, onde se parte do geral para se chegar ao particular. É usual ambas as técnicas aparecerem combinadas, fazendo-se uso da argumentação pelo exemplo para se fazer admitir uma regra que é logo reforçada através da ilustração. Sobre esta realidade Perelman afirma: «A passagem do exemplo à ilustração faz-se de maneira insensível quando se trata, acima de tudo, de justificar uma regra antes de a ilustrar. Os primeiros exemplos deverão ser comumente admitidos, pois o seu papel é o de dar credibilidade à regra; os seguintes, uma vez admitida a regra, serão, pelo contrário, sustentados por esta última» (Perelman, 1993, p. 121).

da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas. Por isso diz: a coisa é bela, e não conta com o acordo unânime de outros no seu juízo (...) mas exige-o deles» (Kant, 1998, p.101).

«Belo é o que apraz universalmente sem conceito» (Kant, 1998, p.108), sentença Kant, e é o objecto de comprazimento sobre o qual se pronuncia o juízo do gosto.

No que ao gosto se refere, Kant define-o como sendo «a faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (independentemente de todo interesse)» (Kant, 1998, p.98). Para o filósofo alemão, o gosto identifica-se com a faculdade de julgamento <*Beurteilung*> do belo, o que o leva a afirmar:

«Poder-se-ia até definir o gosto pela faculdade de julgamento daquilo que torna o nosso sentimento, numa representação dada, universalmente comunicável, sem mediação de um conceito (...) Portanto o gosto é a faculdade de ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito)» (Kant, 1998, p.198).

A partir da definição das noções de “belo” e de “gosto” Kant define “o juízo do gosto sobre o belo” como sendo o comprazimento no objecto que se imputa a qualquer um, sem se fundar num conceito – uma vez que nesse caso se trataria de um juízo sobre o bom –, e cuja reivindicação de universalidade é a propriedade essencial de todo o juízo sobre o belo, sem a qual os juízos sobre aquilo que apraz sem conceito seriam apenas juízos sobre o agradável. Para Kant, «Só e unicamente os juízos sobre o bom, ainda que determinem também o comprazimento num objecto, possuem universalidade lógica, não meramente estética; pois eles valem em relação ao objecto, como conhecimento do mesmo, e por isso para qualquer um» (Kant, 1998, p.193). Não sendo o juízo estético sobre o belo um juízo lógico, emitido com base num conceito sobre o objecto, não é possível que uma pessoa seja coagida, por via da razão ou de argumentos, a emitir um juízo estético favorável ou desfavorável, porque semelhante proceder é impossível nos domínios da estética e do belo, uma vez que nestes não nos rendemos ao poder dos conceitos, nem nos deixamos dominar por eles. Esta ideia é defendida de forma brilhante, do ponto de vista retórico, ao utilizar para a sua sustentação um argumento por transitividade para deduzir uma regra, que vem logo ser reforçada pela ilustração como técnica argumentativa.

Kant começa pela seguinte reflexão:

«Quando se julgam objectos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo não pode haver tão pouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo» Kant, 1998, 194).

A estrutura entimemática anterior, que funda uma regra sobre a natureza subjectiva da validade universal do juízo estético, é reforçada por uma ilustração:

«Se um vestido, uma casa, uma flor é bela: disso não deixa o nosso juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio. Queremos submeter o objecto aos nossos próprios olhos, como se o nosso comprazimento dependesse da sensação; e contudo, se então chamamos ao objecto, belo, cremos ter em nosso favor uma voz universal e reivindicamos a adesão de qualquer um» (Kant, 1998, p.104).

No confronto dos domínios do bom, do belo e do agradável e dos respectivos juízos estéticos sobre o agradável e o belo e os juízos lógicos sobre o bom, o espaço da expressão da beleza no juízo de gosto sobre o belo pode ser determinado pelo indivíduo

«pela simples consciência da separação de tudo o que pertence ao agradável e ao bom, do comprazimento que ainda lhe fica; e isto é tudo para o que ele a si próprio promete o assentimento de qualquer um; uma pretensão para a qual sob estas condições ele também estaria autorizado, se não incorresse frequentemente em falta contra elas e por isso preferisse um juízo de gosto erróneo» (Kant, 1998, p.104).

Perante a questão sobre o possível paradoxo que representa a pretensão à universalidade de um juízo que não é fundado em conceitos e portanto não é lógico, Kant dedica uma secção da sua Analítica a examinar se, no juízo do gosto, o sentimento de prazer precede o julgamento do objecto, ou se este precede o prazer, problema que para ele representa a chave da crítica do gosto. Segundo o autor, «é a capacidade universal de comunicação do estado do ânimo na representação dada que, como condição subjectiva do juízo do gosto, tem de residir no fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objecto»¹⁹.

¹⁹ Para melhor ilustrar esta questão podemos citar a Kant numa passagem que pode ser tida como exemplo do uso da transitividade como técnica argumentativa: «Se o prazer no objecto dado fosse o que antecede e no juízo do gosto somente a comunicabilidade universal desse prazer devesse ser concedida à representação do objecto, então um tal procedimento estaria em contradição consigo mesmo. Pois tal prazer não seria nenhum outro que o simples agrado na sensação sensorial <*Sinnenempfindung*> e por isso, de acordo com a sua natureza, somente poderia ter validade privada, porque dependeria imediatamente da representação pela qual o objecto é dado. Logo, é a capacidade universal de comunicação do estado do ânimo na representação dada que, como condição subjectiva do juízo de gosto tem de residir no fundamento do mesmo» (Kant, 1998, p.105).

Para que a comunicabilidade universal da representação, como princípio de determinação do juízo do gosto, seja coerente com a sua base subjectiva e sem conceitos do objecto, esta deve ser tida como um estado de ânimo que resulta da relação ou do livre jogo das faculdades de representação, que referem uma representação dada ao conhecimento em geral. Estamos a falar das faculdades da imaginação e do entendimento, cujo livre jogo resulta do facto de nenhum conceito determinado as limitar a uma regra particular de conhecimento. Para que da representação, através da qual um objecto é dado, se extraia um conhecimento em geral, devem agir a faculdade da imaginação, mediante a composição do múltiplo da intuição, e a faculdade do entendimento, para a unidade do conceito que unifica as representações. É precisamente este estado de ânimo que deve poder ser comunicado universalmente, não sendo a comunicabilidade universal subjectiva do modo de representação num juízo do gosto mais do que o estado do ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento, cuja relação subjectiva é válida para todos e portanto universalmente comunicável²⁰.

Outra das noções incontornáveis quando analisamos a natureza do juízo de gosto segundo Kant é a que diz respeito à “conformidade a fins estética”. Sendo o Belo «o que apraz no simples julgamento» [é lógico que seja concebido como aquilo que] «tem de comprazer sem nenhum interesse» (Kant, 1998, p.165). O Belo, a par do sublime, são explicações do julgamento estético universalmente válido que, como fundamentos subjectivos da sensibilidade, favorecem o entendimento contemplativo por oposição à sensibilidade para fins da razão prática. Kant sustenta que o belo nos prepara para amar sem interesse algum. Assim, na estética transcendental da faculdade do juízo, tem de se falar unicamente de juízos estéticos puros sobre objectos belos ou sublimes, os quais não pressupõem o conceito de um fim. O juízo de gosto, por ser um juízo estético e não um juízo de conhecimento, obedece a uma “conformidade a fins estética”, definida por Kant como sendo «A conformidade a leis da faculdade do juízo na sua liberdade» (Kant, 1998, p.169), ou uma “conformidade a fins subjectiva” na representação de um objecto sem qualquer fim. É este o elemento que, para o autor, «pode constituir o comprazimento que

²⁰ Sobre a definição dada por Kant da comunicabilidade universal subjectiva citemos o próprio autor: «A comunicabilidade universal subjectiva do modo de representação num juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado do ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si como é requerido para um conhecimento em geral), enquanto somos conscientes de que esta relação subjectiva própria do conhecimento em geral tem de valer também para todos e consequentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que pois sempre se baseia naquela relação como condição subjectiva» (Kant, 1998, p.107).

julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte o fundamento determinante do juízo do gosto» (Kant, 1998, p.111).

Existe uma ligação entre a necessidade de o juízo estético ser desinteressado e a sua pretensão de universalidade²¹. Um juízo permeável a um interesse, ou a uma intencionalidade determinada, é um juízo, à partida, viciado, factor que lhe impede de ser um juízo imparcial. O juízo de gosto, para ser passível de ser universalmente comunicável, deve ser um juízo de gosto puro, definido por Kant como «Um juízo de gosto, sobre o qual atractivo e comoção não têm nenhuma influência e que tem como fundamento de determinação simplesmente a conformidade a fins da forma» (Kant, 1998, p.113), ou a conformidade estética. Para enunciar esta definição do “juízo de gosto puro” Kant serve-se de uma operação de dissociação de noções, estabelecendo, mediante esta, uma distinção entre as noções do belo e do atractivo. Clamando contra o perigo de confundir ambos os termos, alerta-nos para o erro em que podemos incorrer se tomarmos o que é atractivo como sendo belo, como resultado de uma precária definição dos conceitos²². De modo a completar esta reflexão sobre o conceito de juízo de gosto puro enunciado por Kant, para poder proceder à análise das secções que abordam as questões da beleza, do génio e da bela arte, façamos uma última síntese da distinção operada por Kant entre os vários tipos de juízos com o objecto de chegar a um conceito claro e distintivo, que, opondo-se a outras noções semelhantes, defina de forma precisa o juízo de gosto puro. Kant distingue os “juízos estéticos” dos “juízos lógicos” ou “teóricos”, apoiando-se no facto de estes últimos serem fundamentados num conceito prévio do objecto²³. Apesar de ambos partilharem um elo comum que é a sua pretensão de afirmar a sua universalidade e necessidade, no caso do juízo do gosto, esta propriedade não se sustenta em conceitos que fundam uma demonstração, mas decorre da universalidade subjectiva, como já víamos.

²¹ «Todo o interesse vicia o juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade, (...) Por isso juízos que são afectados deste modo não podem reivindicar absolutamente nenhum comprazimento universalmente válido» (Kant, 1998, p.113).

²² Sobre a confusão entre o conceito do belo e outros conceitos refere: «O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atractivos* e *comoções* para o comprazimento, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida da sua aprovação. Não obstante, atractivos frequentemente são, não apenas contados como beleza (que todavia deveria concernir propriamente só à forma) como contribuição para a comprazimento estético universal, mas até são feitos passar em si mesmos por belezas, por conseguinte a matéria do comprazimento é feita passar pela forma; um equívoco que, como muitos outros, deixa-se remover mediante cuidadosa determinação destes conceitos» (Kant, 1998, p.113).

²³ «O juízo de gosto distingue-se do juízo lógico no facto de que o último subsume uma representação em conceitos do objecto, enquanto o primeiro não subsume absolutamente num conceito, porque de contrário a necessária aprovação universal poderia ser imposta através de provas» (Kant, 1998, p.188).

Outros dos pontos em comum entre os juízos estéticos e os lógicos é que ambos podem ser divididos em empíricos e puros. No caso do juízo estético, Kant estabelece a distinção entre este novo par dicotómico referindo que «Os primeiros são os que afirmam agrado ou desagradado, os segundos os que afirmam beleza de um objecto ou do modo de representação do mesmo; aqueles são juízos dos sentidos (juízos estéticos materiais), estes (como formais) unicamente autênticos juízos do gosto» (Kant, 1998, p.113). Desta caracterização distintiva podemos inferir que «um juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhum comprazimento meramente empírico é misturado ao fundamento de determinação do mesmo» (Kant, 1998, p.13), o que acaba por acontecer sempre que o atractivo ou a comoção participam no juízo sobre os objectos ou representações.

Voltando à distinção inicial entre a forma bela e o atractivo, Kant refere que é um erro comum e prejudicial ao gosto presumir que a beleza pode ser aumentada pelo atractivo. O verdadeiro objecto do juízo do gosto, para Kant, deve ser a forma, ou seja, o desenho nas artes plásticas, ou a composição na música. Para melhor amparar esta asseveração Kant recorre a uma ilustração:

«Na pintura, na escultura, enfim em todas as artes plásticas, na arquitectura, na jardinagem, na medida em que são belas artes, o desenho é o essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz pela sua forma que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As cores que iluminam o esboço pertencem ao atractivo; elas na verdade podem vivificar o objecto em si para a sensação, mas não o tornar digno de intuição e belo; antes, elas até em grande parte são limitadas muito por aquilo que a forma bela requer (...) O atractivo das cores ou de tons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o desenho na primeira e a composição no último constitui o verdadeiro objecto do juízo de gosto puro...» (Kant, 1998, p.116).

Relacionado com o conceito de “juízo de gosto puro” aparece-nos o conceito dado por Kant de “beleza livre” <*pulchritudo vaga*>, que distingue da “beleza aderente” <*pulchritudo adhaerens*> com base no facto de ela não pressupor conceito algum sobre o objecto. Para melhor esclarecer este conceito Kant recorre à argumentação pelo exemplo e à ilustração, como técnicas argumentativas que fundam a estrutura do real, combinando-as, para assim obter melhores efeitos à partida, enunciando alguns exemplos a partir dos quais deduz uma regra cuja adesão é logo reforçada através da ilustração.

Kant começa por dar exemplos sobre belezas naturais livres, aquelas em que nenhuma “conformidade a fins interna” fundamenta o seu juízo. Sobre estas declara:

«Flores são belezas naturais livres. Que espécie de coisa uma flor deva ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a este respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza (...) Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave do paraíso), uma porção de crustáceos do mar são belezas por si, que absolutamente não convêm a nenhum objecto determinado segundo conceitos com respeito a seu fim mas aprazem livremente e por si. Assim os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc., por si não significam nada: não representam nada, nenhum objecto sob um conceito determinado, e são belezas livres. Também se pode contar como da mesma espécie o que na música se denomina fantasias (sem tema), e até toda a música sem texto» (Kant, 1998, p.120).

Todos estes exemplos servem a Kant para fundamentar a ideia de que

«No julgamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim, para o qual o múltiplo deva servir ao objecto dado e o qual este último deva representar, mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação, que joga por assim dizer na observação da figura» (Kant, 1998, p.121).

Contrariamente, a “beleza aderente”, estando associada a conceitos e a fins, só pode dar lugar a um juízo de gosto aplicado e nunca a um juízo de gosto livre e puro. O ponto de vista defendido por Kant resulta interessante para a crítica e para toda tomada de posição relativamente à avaliação das obras de arte. A discriminação entre os conceitos de “juízo de gosto livre e puro” e o “juízo de gosto aplicado” é a chave para evitar muitas das divergências no âmbito do juízo de gosto sobre o belo e sobre a arte em geral, ao sentenciar que qualquer critério de avaliação utilizado para justificar a legitimidade de uma obra, que não seja apenas o sentimento que resulta do livre jogo das faculdades de representação, coloca-se, automaticamente, num plano externo ao domínio da bela arte.²⁴

Para melhor firmar esta noção Kant cita um novo conjunto de exemplos, mas desta vez, sobre o que pode ser considerado como beleza aderente:

«... a beleza de um ser humano (e dentro desta espécie a de um homem ou uma mulher ou uma criança), a beleza de um cavalo, de um edifício (como igreja, palácio, arsenal ou casa de campo) pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deve ser, por

²⁴ «Através desta distinção pode-se dissipar muita dissensão dos juízos de gosto sobre a beleza, enquanto se lhes mostra que um considera a beleza livre, o outro a beleza aderente, o primeiro profere um juízo de gosto puro, o segundo um juízo de gosto aplicado» (Kant, 1999, p.122).

consequente um conceito da sua perfeição, e é portanto beleza simplesmente aderente» (Kant, 1998, p.121).

Imediatamente após, o autor continua a sua reflexão sobre a distinção entre a “beleza pura e sem interesse” e a “beleza sujeita a conceitos e fins” ilustrando da seguinte maneira:

«Poder-se-ia colocar num edifício muita coisa de aprazível imediatamente na intuição, desde que não se tratasse de uma igreja: poder-se-ia embelezar uma figura com toda a sorte de floreios e com linhas leves porém regulares, assim como o fazem os neozelandeses com a sua tatuagem, desde que não se tratasse de um homem; e este poderia ter traços muito mais finos e uma fisionomia com um perfil muito mais aprazível e suave, desde que não devesse representar um homem ou mesmo um guerreiro» (Kant, 1998, p.121).

Todo este percurso argumentativo permite-lhe finalmente defender a tese de que o comprazimento no objecto em referência a um fim interno que determine a sua possibilidade, funda-se num conceito, ao passo que o comprazimento na beleza não pressupõe conceito algum, estando ligado apenas à representação pela qual o objecto nos aparece. Caso o juízo do gosto sobre o belo passe a depender de um fim, limitado pela razão, então este deixa de poder ser considerado como um juízo de gosto livre e puro.

Todo o juízo do gosto sobre o belo é estético e não pode ser determinado através de conceitos do objecto, o que significa que é impossível determinar, mediante conceitos, um princípio do gosto que forneça um critério universal do belo. Kant denuncia a incompatibilidade existente entre esta ideia do juízo de gosto sobre o belo fundado em conceitos e a procura de um cânone estético, constatando que «Procurar um princípio do gosto, que fornecesse o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório» (Kant, 1999, p.128). Desta forma, reafirma que a necessidade do comprazimento universal no belo detém a peculiaridade de não ser objectiva e teórica, nem prática e, portanto, não é passível de ser alcançada através de conceitos e da racionalidade que serve de regra aos seres que agem livremente. O comprazimento universal é antes «uma necessidade do assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar» (Kant, 1998, p.128).

Sobre a impossibilidade do juízo do gosto ser sujeito a um cânone ou à ortodoxia, Kant conclui, afastando-se talvez das teses sobre o cânone estético defendidas normalmente por filósofos e críticos através dos tempos e revelando-se como verdadeiramente moderno:

«Visto que um juízo estético não é nenhum juízo objectivo e de conhecimento, esta necessidade não pode ser deduzida de conceitos determinados e não é pois apodítica. Muito menos pode ela ser inferida da universalidade da experiência (de uma unanimidade universal dos juízos sobre a beleza de um certo objecto). Pois não só pelo facto que a experiência dificilmente conseguiria documentos suficientemente numerosos, nenhum conceito de necessidade pode fundamentar-se sobre juízos empíricos» (Kant, 1998, p.128).

Na “Observação geral sobre a primeira secção da Analítica”, Kant começa por fazer a síntese das ideias expostas, afirmando que todo o pensamento contido nestas páginas decorre do conceito de gosto, sendo este «uma faculdade de julgamento de um objecto em referência à livre conformidade a leis da faculdade da imaginação», que deve agir «em concordância com a legalidade do entendimento em geral» (Kant, 1998, p.132). Eis que Kant repara no que pode ser uma incompatibilidade²⁵ aparente, constatando a possível existência de uma relação antagónica entre a livre autonomia da faculdade da imaginação e a sua necessária conformidade a leis, ou à legalidade do entendimento²⁶. Para explicar a aparente contradição Kant recorre a um argumento de transitividade que permite desvendar a natureza da conformidade a leis sem lei do juízo do gosto. Assim, explica-nos:

«Unicamente o entendimento fornece a lei. Se porém a faculdade da imaginação é coagida a proceder segundo uma lei determinada, então o seu produto é, quanto à forma, determinado por conceitos de como ele deve ser; mas em tal caso, como foi mostrado acima, o comprazimento não o é no belo e sim no bom (da perfeição, em todo caso simplesmente do formal), e o juízo não é nenhum juízo pelo gosto. Portanto, unicamente uma conformidade a leis sem lei e uma concordância subjectiva da faculdade da imaginação com o entendimento sem uma concordância objectiva (...) pode coexistir com a livre conformidade a leis do entendimento (a qual também foi denominada conformidade a fins sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto» (Kant, 1998, p.133).

²⁵ Estando inspirada no princípio formal da não-contradição – segundo o qual num sistema formal a asserção de uma proposição e a sua negação torna o sistema incoerente –, a Incompatibilidade ocorre quando «uma tese sustentada, uma atitude adoptada acarreta, num determinado caso, sem que se queira, um conflito, seja com uma tese ou uma regra afirmada anteriormente, seja com uma tese geralmente admitida e à qual, como qualquer membro do grupo, é suposto aderirmos» (Perelman, 1993, p.74). Perelman afirma que a incompatibilidade «obriga a escolher, a indicar a regra que se seguirá em caso de conflito e a abandonar a outra ou a restringir-lhe o alcance» (Perelman, 1993, p.75). Frequentemente, ocorre encontrarmo-nos perante uma contradição aparente, onde ambas as proposições podem ser conciliadas mediante a intervenção de uma operação de dissociação de noções, ou *distinguo*, que ajuda a reinterpretar um dos termos.

²⁶ «Todavia o facto que a faculdade da imaginação seja livre e apesar disso por si mesma conforme a leis, isto é que ela contenha uma autonomia, é uma contradição» (Kant, 1998, p.132)

Aquilo que permite eliminar a aparente incoerência interna desta noção é o estabelecer de uma fronteira entre o que seria a conformidade da representação do objecto a uma lei ou conceito objectivo sobre o que este deve ser, o mesmo é dizer, sobre o seu fim, e a conformidade a fins subjectiva, em que a representação tem um fim, porque de outro modo seria um mero acaso, mas não se submete a nenhum conceito ou noção prévia sobre o que é que a representação do objecto deve ser.

Qualquer representação que se submeta a um fim, a um conceito, deixa de poder ser considerada como uma representação própria da bela arte. Sobre o reconhecimento da simetria e das formas geométrico-regulares – como é o caso do círculo – pelos críticos do gosto como sendo exemplos de perfeição e beleza, Kant adverte para a existência de uma inconsistência ou incompatibilidade entre esta posição e o facto de estas serem figuras que não podem ser representadas de outra maneira, por serem simples apresentações de determinados conceitos que prescrevem a regra para a figura. Esta ideia leva-o a constatar: «Portanto um dos dois tem de estar errado: ou aquele juízo dos críticos, de atribuir beleza às sobreditas figuras; ou o nosso, que considera a conformidade a fins sem conceito necessária à beleza» (Kant, 1998, p.133).

Perante este reparo, a resposta dada é fundada num conjunto de exemplos que permitem mais uma vez provar a cisão existente entre o juízo do gosto sobre o belo e o juízo fundado em conceitos, no interesse ou na intenção. Em primeiro lugar, começa por referir que ali

«Onde for percebida uma intenção, por exemplo de ajuizar a magnitude de um lugar ou de tornar compreensível a relação das partes entre si e com o todo numa divisão: aí são necessárias figuras regulares e na verdade aquelas da espécie mais simples; e o comprazimento não assenta imediatamente na visão da figura, mas da utilidade da mesma para toda espécie de intenção possível» (Kant, 1998, p.134).

Logo de seguida, apresenta, de forma sistemática, exemplos que funcionam como meio de justificação da alegação que previamente fizera sobre a simetria responder a uma intenção prática fundada em conceitos do que devem ser os objectos, não sendo, portanto, sinónimo da condição estética destes, ou de beleza. Sobre isto declara:

«Um quarto, cujas paredes formam ângulos oblíquos; uma praça de jardim da mesma espécie, e mesmo toda a violação da simetria tanto na figura dos animais (por exemplo, ter um olho) como nas dos edifícios e dos canteiros de flores desapraz porque contraria o fim, não apenas praticamente com respeito a um uso determinado desta coisa, mas também para o julgamento em toda espécie de intenção possível; o que não é o caso no juízo de

gosto, que se é puro, liga imediatamente e sem consideração do uso ou de um fim, comprazimento ou descomprazimento à simples contemplação do objecto» (Kant, 1998, p.134).

Kant estabelece uma separação entre o que é a conformidade a regras, necessária para determinar o conceito do objecto, captando-o numa representação única para o conhecimento, e o que se apresenta como livre entretenimento das faculdades do ânimo, factor característico da produção da bela arte. Desta vez decide socorrer-se da ilustração:

«Numa coisa que é possível somente através de uma intenção, num edifício, mesmo num animal, a conformidade a regras que consiste na simetria tem que expressar a unidade de intuição que acompanha o conceito de fim, e co-pertence ao conhecimento. Mas onde somente deve ser entretido um jogo livre das faculdades de representação (contudo sob a condição de que o entendimento não sofra aí nenhuma afronta), em parques, decorações de aposentos, toda a espécie de utensílios de bom gosto, etc., a conformidade a regras, que se anuncia como coerção, é tanto quanto possível evitada; por isso o gosto inglês por jardins, o gosto barroco por móveis impulsionam a liberdade da faculdade da imaginação até perto do grotesco e nesta abstracção de toda coerção da regra precisamente admitem que o gosto pode mostrar a sua máxima perfeição e projectos da faculdade da imaginação» (Kant, 1998, p.135).

As últimas secções da Analítica do Juízo são dedicadas à questão da bela arte. Para dar uma definição de arte Kant começa por estabelecer uma série de distinções entre o campo da arte e outros domínios como a natureza, a ciência ou o ofício, operando através da divisão do todo (a experiência) nas suas partes, que enumera para as distinguir entre si. Kant faz aqui uso do cânone de interpretação restritiva ou *distinguo*²⁷. Assim, a arte distingue-se da natureza porque esta é do domínio do fazer (*facere*), do produto ou da obra (*opus*), por oposição aos domínios do agir (*agere*), da consequência ou do efeito (*effectus*).

²⁷ A técnica da dissociação de noções é utilizada para compreender uma antítese, ou uma tautologia aparente, que só podem ter sentido através de um esforço de reinterpretação de um dos seus termos. Nestes casos, procuramos sempre encontrar um outro sentido que não o literal, resolvendo a incompatibilidade que se nos apresenta através do par letra /espírito, em que se opõe um sentido novo ao sentido habitual e aparente, redefinindo noções próprias da linguagem para que possam ser utilizadas num determinado sistema, como é um sistema filosófico. Perelman define esta técnica nos seguintes termos: «A dissociação de noções, como a concebemos, consiste num remanejamento mais profundo, sempre provocado pelo desejo de remover uma incompatibilidade, nascida do cotejo de uma tese com outras, trate-se de normas, de fatos ou de verdades. Algumas soluções práticas possibilitam resolver a dificuldade no plano exclusivo da acção, evitar que a incompatibilidade se apresente, diluí-la no tempo, sacrificar um dos valores que entram em conflito, ou os dois. A dissociação das noções corresponde, nesse plano prático, a um compromisso, mas conduz, no plano teórico, a uma solução que valerá igualmente no futuro porque, ao reestruturar a nossa concepção do real, ela impede o reaparecimento da mesma incompatibilidade. Ela salvaguarda, ao menos parcialmente, os elementos incompatíveis» (Perelman y Tyteca, 2005, p.469).

Com base em tais pressupostos, Kant enuncia uma definição para a arte segundo a qual deve chamar-se arte apenas «à produção mediante liberdade, isto é mediante um arbítrio que põe a razão no fundamento das suas acções» (Kant, 1998, p.206). A título de exemplo, para mostrar a barreira existente entre o que se toma por efeito da natureza e o que é obra dos homens, Kant cita:

«Pois embora nos agrada denominar o produto das abelhas (os favos de cera construídos regularmente) uma obra de arte, isto contudo ocorre somente devido à analogia com esta; tão logo nos recordemos que elas não fundam o seu trabalho sobre nenhuma ponderação racional própria, dizemos imediatamente que se trata de um produto da sua natureza (do instinto), enquanto a arte é atribuída somente ao seu criador. Se na escavação de um poço pantanoso se encontra, como às vezes já ocorreu, um pedaço de madeira talhada, então não se diz que ele é um produto da natureza, mas da arte; a sua causa produtora imaginou um fim ao qual isso deve a sua forma» (Kant, 1998, p.207).

Kant também distingue a arte da ciência pelo facto de precisar, para conseguir os seus efeitos, de mais qualquer coisa do que um conhecimento aprendido. Podemos tomar a arte como «aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, todavia nem por isso possuímos imediatamente a habilidade de fazê-lo». Mais uma vez, Kant decide ilustrar a regra enunciada afirmando que «Camper descreve muito precisamente de que modo o melhor sapato teria de ser confeccionado, mas ele com certeza não podia fazer nenhum» (Kant, 1998, p.207). Finalmente, distingue a arte do ofício, sendo esta a arte livre, ou ocupação agradável por si própria, e aquele a arte remunerada que, sendo tida como trabalho, é em si própria uma ocupação desagradável, apenas atraente pelo seu efeito. Contudo, o filósofo adverte que todas as artes livres requerem um elemento coercivo para que o espírito livre que vivifica a obra não se volatilize num simples jogo, daí que, segundo ilustra, a poesia requeira a correcção e a riqueza da linguagem, bem como a prosódia e a métrica, ou, usando a terminologia do próprio Kant, a obra de arte requeira uma forma.

A bela arte afasta-se da ciência, não existindo uma ciência do belo porque é impossível decidir cientificamente, ou por argumentos, se um objecto detém ou não a condição de belo. Isto permite a Kant distinguir a arte mecânica, ou aquela que «de um modo adequado ao conhecimento de um objecto possível, simplesmente executa as acções requeridas para torná-lo efectivo», da arte estética, que «tem por intenção imediata o sentimento do prazer» (Kant, 1998, p.209). Dentro desta categoria, Kant distingue ainda duas sub-categorias: a arte agradável, quando «o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples representações», e a bela arte, «se o seu fim é que o prazer

as acompanhe enquanto modos de conhecimento» (Kant, 1998, p.209). A bela arte define-se por oposição à arte agradável, porque para esta o objectivo não é apenas o gozo, mas «é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo à comunicação em sociedade» (Kant, 1998, p.209) A bela arte afirma a sua vocação para a comunicabilidade universal do prazer, o que faz com que este não seja apenas o gozo na simples sensação, próprio do agradável; mas um prazer da reflexão, que leva Kant a sentenciar que a arte estética é, enquanto bela arte, uma arte que é medida pela faculdade de juízo reflexiva e não pela mera experiência sensorial que veicula. A bela arte detém a particularidade de ser semelhante a um produto da natureza, porque a conformidade a fins na forma que a caracteriza deve estar alienada da coerção de regras. No entanto, a arte tem sempre em si contida a intenção de produzir algo. A sua conformidade a fins é intencional, mas não tem de parecer intencional, não tem de transparecer o esforço de seguir a regra²⁸.

Uma das mais notórias definições sobre a bela arte dada por Kant é «Bela arte é arte do génio», definição fundadora do paradigma que acabou por afastar definitivamente os domínios do artista e do artesão, passando a ser o artista aquele que dominava a técnica e possuía o espírito. Neste ponto, Kant volta a fazer uso das definições como técnicas argumentativas, descrevendo o génio como o talento ou dom natural que dá a regra à arte. Indo mais longe, e fazendo uso da transitividade na argumentação, desenvolve esta asseveração, tornando-a mais clara para o seu interlocutor. Assim, refere:

«Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Génio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*), pela qual a natureza dá a regra à arte. Seja o que se passe com esta definição e quer seja ela simplesmente arbitrária ou adequada ao conceito que se está habituado a ligar a palavra génio (...) pode-se não obstante demonstrar já de antemão que, segundo a aqui admitida significação da palavra, belas artes necessariamente têm que ser consideradas como artes do *génio*» (Kant, 1998, p.211).

Definir a arte como um produto do génio, e este como a faculdade através da qual a natureza dá a regra para a arte, permite a Kant explicar a eventual incompatibilidade encontrada no facto de a arte pressupor regras mas, por outro lado, a bela arte não poder

²⁸ «Um produto de arte porém aparece como natureza pelo facto que na verdade foi encontrada toda a exactidão no acordo com regras segundo as quais unicamente o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem esforço, sem que transpareça a forma escolástica, isto é sem mostrar um vestígio de que a regra tenha pairado diante do artista e tenha algemado as faculdades de ânimo» (Kant, 1998, p.211).

conter em si uma ideia da regra segundo a qual deva realizar o produto artístico, pelo facto de o conceito de bela arte não permitir que o juízo sobre a beleza do produto seja deduzido de qualquer regra fundada num conceito. Sobre isto, e recorrendo mais uma vez à transitividade, Kant esclarece:

«Ora, visto que contudo sem uma regra precedente um produto jamais se pode chamar arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é a bela arte é possível somente como produto do génio, [sendo o génio] um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente que a originalidade tem de ser a sua primeira propriedade (...) os seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos (...) têm que servir a outros como padrão de medida ou regra de julgamento; que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como realiza o seu produto, mas que, como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve ao seu génio, não sabe como para isso as ideias se encontram nele e tão pouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planeadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as põe em condições de produzir produtos homólogos (...); que a natureza através do génio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deve ser bela arte» (Kant, 1998, p.212).

Por outro lado, Kant apresenta-nos o génio como sendo uma qualidade exclusiva das artes, advertindo que, por oposição a esta, a descoberta científica situa-se no caminho do aprender, do investigar e reflectir segundo regras, da aplicação do que é adquirido por imitação, questão esta que decide ilustrar denunciando a falsa analogia que poderíamos querer estabelecer entre o engenho do cientista e o do artista. Para Kant, no ramo científico, aquilo que distingue o grande descobridor é apenas o grau de laboriosidade que o faz ir além, nos seus resultados, dos do mero aprendiz. Já, no caso do campo das artes, os grandes mestres distinguem-se por terem sido dotados pela natureza com um talento especial. Para apoiar esta alegação serve-se de várias ilustrações que passamos a citar:

«Assim se pode bem aprender tudo o que Newton expôs na sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por grande que fosse a cabeça que a descoberta de tais coisas exigia; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais excelente que possam ser os meus modelos. A razão é que Newton poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro e seus sucessores, de modo totalmente intuitivo e determinado, todos os passos que ele tinha a dar desde os primeiros elementos da geometria até às suas grandes e profundas

descobertas; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como as suas ideias imaginosas, e contudo ao mesmo tempo cheias de pensamento, surgem e se reúnem na sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe e portanto também não o pode ensinar a nenhum outro» (Kant, 1998, p.213).

O dom que a natureza atribui ao artista não pode ser comunicado e morre com ele, porque a regra dada pela natureza à arte não pode ser fechada em fórmulas que sirvam como preceitos para outros. Contudo, a bela arte, enquanto arte do génio, apesar de se posicionar nas antípodas da arte mecânica, contém em si algo de mecânico, de aprendido e de escolástico pois, caso contrário, a obra seria um mero produto do acaso e não uma obra de arte. A criação artística não dispensa o seguimento de algumas regras e, se bem que a originalidade e o génio do artista sejam, em si mesmo, valores essenciais da bela arte, não são os únicos valores que a caracterizam. Para a criação da bela arte é necessário que se siga a regra do gosto e que exista uma subsunção do génio ao gosto e à forma. Não seguir este princípio tem consequências que são ilustradas por Kant através de uma analogia²⁹, afirmando que «pessoas superficiais crêem que não poderiam mostrar melhor que seriam génios florescentes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras e acreditam que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado» (Kant, 1998, p.215). Para o autor, o génio fornece à criação artística a matéria, que deve ser trabalhada para dela extrair a forma mediante o talento moldado pela escola, que de outra forma não seria útil à faculdade do juízo³⁰.

²⁹ A analogia estabelece-se com base numa semelhança nas relações ou correspondências entre dois termos, onde uma relação entre dois pares, ou *Phore*, é assimilada a uma outra relação entre outros dois pares de natureza mais complexa, que recebe o nome de *Thema*, e que pertencem a um domínio diferente. O resultado final é o melhor esclarecimento, estruturação, avaliação e assimilação do *Thema*. O exemplo clássico de uma analogia é a estabelecida entre a corrente eléctrica e a corrente hidráulica, que permite, segundo Perelman, «esclarecer o tema pelo foro, quer explicando uma relação desconhecida através de outra mais familiar, quer guiando os homens graças a um foro, extraído da infância, que é do acordo unânime dos adultos» (Perelman, 1993, p.129).

³⁰ Chegado a este ponto, Kant decide fazer uma pequena nota de advertência sobre a existência de uma linha de separação, na arte, entre os artistas e os produtos do génio e da bela arte, de um lado e, do outro, os impostores, cujo credo é o fazer desregrado, justificado no seguimento dos valores da originalidade e da criatividade. Sobre isto declara: «Se porém alguém fala e decide como um génio até em assuntos da mais cuidadosa investigação da razão, então torna-se completamente ridículo; não se sabe bem se se deve rir mais do impostor que difunde tanto fumo em torno de si e em que não se pode ajuizar nada claramente, mas muito mais se imagina, ou se se deve rir mais do público, que candidamente imagina que a sua incapacidade de reconhecer e captar claramente a obra-prima da perspicácia provém de que verdades novas lhe são lançadas às mãos cheias e contra o que a minúcia (através de explicações pontuais e exame sistemático dos princípios) lhe parece ser somente obra de ignorante» (Kant, 1998, p.215).

Para Kant a relação existente entre o génio e o gosto é dada pelo facto de o primeiro ser o requisito para criar objectos belos, que são posteriormente julgados pela nossa faculdade do gosto. Sobre a importância do gosto como faculdade de julgamento para o artista, refere:

«Mas para dar esta forma ao produto da bela arte requer-se simplesmente gosto, ao qual o artista, depois de o ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, até a sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas frequentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta: por isso esta não é como que uma questão de inspiração ou de um ímpeto livre das faculdade do ânimo, mas de uma remodelação lenta e até mesmo penosa para torná-la adequada ao pensamento, sem todavia prejudicar a liberdade no jogo daquelas faculdades» (Kant, 1998, p.218).

Contudo, ser conforme ao gosto não faz de uma obra necessariamente um exemplar da bela arte. Alguns produtos, mesmo não sendo censuráveis no que concerne ao gosto, não são reconhecidos como bela arte por carecerem de “espírito”³¹, termo que aparece definido como sendo, num sentido estético, «o princípio vivificante no ânimo» (Kant, 1998, p.218), ou o talento que permite «expressar o inefável» (Kant, 1998, p.223). O génio é constituído pela reunião da imaginação com o entendimento como faculdades do ânimo, resultando do equilíbrio entre ambas ou, como determina o autor:

«o génio consiste na feliz relação, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e por outro lado de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjectiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicado a outros» (Kant, 1998, p.223).

Kant conclui as suas reflexões sobre o génio com uma definição de condensação desta noção, referindo os quatro elementos que devem estar reunidos no conceito:

«...primeiro que ele é um talento para a arte, não para a ciência, a qual tem que ser precedida por regras claramente conhecidas que têm que determinar os seus procedimentos; segundo que como talento artístico ele pressupõe (...) uma relação da faculdade da imaginação ao entendimento; terceiro que ele se mostra não tanto na realização do fim proposto na exibição de um conceito determinado, mas muito mais na

³¹ Sobre isto Kant ilustra: «Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito. Muita conversação não carece de entretenimento, mas é contudo sem espírito; até de uma mulher se diz: ela é bonita, comunicativa e correcta, mas sem espírito» (Kant, 1998, p.218).

exposição ou expressão de ideias estéticas³² (...), por conseguinte ele representa a faculdade da imaginação na sua liberdade relativamente a toda a instrução das regras e no entanto como conforme a fins para a exibição do conceito dado; quarto, que a subjectiva conformidade a fins espontânea e não intencional, na concordância livre da faculdade da imaginação com a legalidade do entendimento, pressupõe uma tal proporção e disposição destas faculdades, como nenhuma observância de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica, pode efectuar, mas simplesmente a natureza do sujeito pode produzir» (Kant, 1998, p.224).

Se o génio deve ser visto como modelo, não para imitar, mas para dar continuidade aos seus ensinamentos, por outro génio que trabalha no sentido de erradicar o erro constante que aparece em toda obra, evitando a cópia e a “macaquice”, no extremo oposto, outro dos perigos que atentam contra a criação da bela arte, é designado por Kant como “maneirismo”, um termo que utiliza para se referir àqueles que usam a originalidade como pretexto para se distinguirem o mais possível dos imitadores, sem, no entanto, chegar a possuir o talento para ser exemplar. Para a criação da bela arte só é válido seguir o modo estético. Sendo este tipo de atitudes perante a criação apenas questões de método, ou seja, de seguir um princípio determinado, quer imitando, quer reagindo por oposição, estas não podem conduzir à criação da bela arte. Com o propósito de alertar, mais uma vez, para as atitudes que denunciam o falso génio ou o falso artista, Kant estabelece uma analogia entre este e o vulgar charlatão ou impostor, argumentando que

«O ostentoso (precioso), o forçado e o afectado, somente para se distinguirem do comum (mas sem espírito), são semelhantes ao comportamento daquele, do qual se diz que se ouve a si próprio ou que pára e anda como se estivesse sobre um palco para ser olhado boquiaberto, o que sempre trai um charlatão» (Kant, 1998, p.225).

Sobre a relação entre o génio e o gosto nos produtos da bela arte Kant questiona-se sobre o que pode ser mais importante: mostrar génio e uma arte rica em espírito, ou mostrar gosto? Privilegiar a imaginação ou a faculdade do juízo? Pesando a importância de ambos os domínios para a produção da bela arte Kant decide a favor da prevalência do gosto. Se a arte em relação ao génio deve ser chamada uma arte rica em espírito, apenas em relação ao gosto é que ela pode ser chamada uma bela arte, dado este ser a condição

³² Previamente Kant definira a ideia estética como «uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, que portanto permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e insufla espírito à linguagem enquanto simples letra» (Kant, 1998, p.222).

indispensável e o elemento mais importante a considerar no julgamento da arte como bela arte. Mais importante do que a originalidade e profusão das ideias é a conformidade da faculdade da imaginação, em sua liberdade, à legalidade do entendimento. Podemos ver isto como um exemplo nítido da argumentação pelo sacrifício, aqui utilizada por Kant ao preferir sacrificar a faculdade da imaginação à do entendimento, justificando que «toda a riqueza da primeira faculdade não produz, na sua liberdade sem leis, senão disparates» (Kant, 1998, p.225)³³.

A faculdade do juízo é, assim, a faculdade responsável por ajustar o produto da imaginação ao entendimento, o que permite a Kant enunciar uma nova definição do gosto como sendo

«a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou educação) do génio [que o torna polido e lhe dá] uma direcção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente» (Kant, 1998, p.226).

É com base nesta última reflexão sobre a natureza da relação entre o génio e o gosto que Kant sentencia que a bela arte requer a reunião das faculdades de representação – imaginação e entendimento – aliadas ao espírito, como dom natural, e ao gosto, como faculdade do juízo, sendo esta última responsável pela unificação das três primeiras.

A segunda secção da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” discorre sobre a “Dialéctica da Faculdade de Juízo Estética”, enquanto parte integrante da crítica transcendental do gosto, e é o momento onde Kant apresenta a antinomia do gosto e a sua resolução, sendo este um marco exemplar do ponto de vista argumentativo. Para Kant «Uma faculdade do juízo que deva ser dialéctica tem que ser antes de mais nada raciocinante <vernünftig>, isto é, os seus juízos têm que reivindicar universalidade» (Kant, 1998, p.231) porquanto a dialéctica consiste precisamente na contraposição de juízos. Kant expõe a antinomia do gosto partindo de duas premissas que são dois lugares comuns sobre a crítica do gosto: o primeiro é que *cada um tem o seu próprio gosto*, o que implica que o gosto se determine por princípios subjectivos e que o juízo não possa apelar ao assentimento

³³ «Se portanto no conflito de ambas as espécies de propriedades algo deve ser sacrificado num produto, então isto terá de ocorrer antes do lado do génio; e a faculdade do juízo, que sobre assuntos da bela arte profere a sentença a partir de princípio próprios, permitirá prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento» (Kant, 1998, p.226).

universal; o segundo lugar-comum é que *não se pode disputar sobre o gosto*, o que significa aceitar que o juízo não pode ser decidido através de provas. Contudo, isto não significa que não possamos aceitar uma última proposição que é: *pode-se discutir sobre o gosto* (embora não disputar). Neste instante, Kant adverte para a presença de uma incompatibilidade que dá origem à sua reflexão sobre a antinomia do gosto e que expõe nos seguintes termos:

«Esta proposição contém porém o oposto da primeira. Pois sobre o que deva ser permitido discutir tem que haver esperança de chegar a um acordo entre as partes; por conseguinte tem que se poder contar com fundamentos do juízo que não tenham validade simplesmente privada e portanto não sejam simplesmente subjectivos; ao que se contrapõe precisamente aquela proposição fundamental: *cada um tem o seu próprio gosto*» (Kant, 1998, p.245).

A antinomia com vista ao princípio do gosto é descrita por Kant nos seguintes termos: por um lado, temos uma tese que defende que o juízo do gosto não se funda sobre conceitos, pois se assim fosse seria possível disputar sobre ele³⁴ e decidir com base em demonstrações; por outro lado, aparece a antítese afirmando que o juízo do gosto funda-se sobre conceitos, pois de contrário não se poderia discutir sobre ele, dada a sua diversidade, e pretender a concordância dos outros. Podemos ver que estamos aqui perante uma aparente incompatibilidade entre as duas peculiaridades do juízo de gosto – a sua subjectividade e a sua universalidade –, que Kant opta por resolver através de uma operação de dissociação de noções, mostrando que «o conceito ao qual referimos o objecto nesta espécie de juízos, não é tomado em sentido idêntico em ambas as máximas da faculdade de juízo estética...» (Kant, 1998, p.246). Neste ponto, o autor admite que o juízo de gosto, para pretender à universalidade, tem de conter no seu fundamento algum conceito, mas este é um conceito que não se pode determinar pela intuição, nem dá a conhecer nada, ou apresenta prova alguma para validar o juízo de gosto³⁵. Para melhor

³⁴ É importante a ênfase colocada por Kant na dissociação das noções “Disputar” e “Discutir” «Pois discutir <Streiten> e disputar <Disputieren> são na verdade idênticos no facto que procuram produzir a sua unanimidade através da oposição recíproca dos juízos, são porém diferentes no facto que o último espera produzir essa oposição segundo conceitos determinados, enquanto argumentos e, por conseguinte, admite conceitos objectivos como fundamentos do juízo» (Kant, 1998, p.245).

³⁵ Nesta passagem do texto assistimos à explicação de uma incompatibilidade aparente através do recurso a uma operação de dissociação de noções, que permite fixar o significado real de um termo, distanciando-o do seu significado aparente. Sobre isto Kant afirma: «Ora. Toda a contradição porém desaparece se eu digo: o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjectiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual porém nada pode ser conhecido e provado acerca do objecto, porque esse conceito é em si indeterminável e inapropriado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se

esclarecer a natureza do mesmo Kant estabelece uma dissociação entre o “conceito intelectual” e o “conceito racional puro do supra-sensível” que se situa no fundamento do objecto (e também do sujeito que julga) enquanto objecto dos sentidos. De forma a eliminar a contradição, e permitir que ambas as proposições ou máximas sobre o juízo de gosto possam coexistir, Kant altera a tese e a antítese da antinomia do gosto, passando a ser a primeira «o juízo de gosto não se fundamenta sobre conceitos determinados» e a segunda «o juízo de gosto funda-se sobre um conceito indeterminado», nomeadamente do abstracto supra-sensível dos fenómenos. A via que Kant encontra para resolver o conflito, entre a subjectividade e a pretensa universalidade do juízo de gosto, é afirmar que este se funda numa ideia indeterminada do supra-sensível que está contida em todos nós. A antinomia do gosto é assim vista por Kant como um elemento que coage a olhar para além do sensível, procurando no supra-sensível «o ponto de convergência de todas as nossas faculdades *a priori*» (Kant, 1998, p.247), para procurar uma forma de fazer a razão concordar com ela própria.

Kant apela assim à aplicação de uma racionalidade prática, defendendo a resolução da antinomia do gosto através da assumpção de um conceito de gosto que permita compatibilizar os princípios de base do mesmo como sendo ambos verdadeiros. De outra forma, se fosse admitido como princípio determinante do gosto a subjectividade do agrado, ou a universalidade de um princípio como a perfeição, então esta antinomia não seria passível de ser resolvida, a não ser que se mostrasse que ambas as proposições eram falsas. Caso não optemos por acreditar que o fundamento do nosso comprazimento está contido *a priori* em conceitos indeterminados, podemos incorrer no risco, alerta Kant, de banir a beleza do mundo, deixando a experiência do sensível apenas relegada aos domínios do bom e do agradável³⁶.

À luz da análise que realizamos neste capítulo terceiro, em que surpreendemos em Kant a utilização de categorias argumentativas como o Exemplo, a Ilustração, a

situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato supra-sensível da humanidade» (Kant, 1998, p.247).

³⁶ «Pode-se pôr o princípio do gosto antes de mais, ou no facto de que este sempre julga segundo fundamentos de determinação empíricos, que só são dados *a posteriori* pelos sentidos, ou pode-se conceder que ele julgue a partir de um fundamento *a priori*. O primeiro consistiria no empirismo da crítica do gosto, o segundo no seu racionalismo. De acordo com o primeiro, o objecto do nosso comprazimento não seria distinto do agradável, e de acordo com o segundo, se o juízo assentasse sobre conceitos determinados, não seria distinto do bom; e assim toda a beleza seria banida do mundo e restaria em seu lugar somente um nome particular, talvez para uma certa mistura das duas espécies de comprazimento antes mencionadas» (Kant, 1998, p.255).

Transitividade, a Analogia ou a Dissociação de Noções, é legítimo concluir que a fundamentação racional do discurso filosófico e estético em Kant está confiada à justificação enquanto paradigma da fundamentação racional. De facto, estamos em presença de um discurso sustentado por uma racionalidade argumentativa e não apodítica, não obstante a pretensão kantiana de uma validade para o auditório universal.

CONCLUSÃO

As obras de arte são formas de relacionamento e de participação no mundo, são meios de comunicação e expressão que resultam da acção humana, e não entidades fechadas. As obras de arte da nossa eleição movem-nos, transportam-nos, defendemo-las a capa e espada e recomendamos-las a outros para que estes também apreciem o seu valor. Uma das coisas mais difíceis na avaliação e na crítica é a justificação: com base em que razões, em que dados, em que factos é que sustentamos as nossas escolhas? Como podemos encontrar uma explicação passível de ser partilhada e comunicada para aquilo que toca as nossas fibras sensíveis, que nos comove? Como sabemos que estamos certos quando decidimos defender o valor artístico de uma obra, ou quando preferimos uma obra a outra, um artista a outro? Podemos argumentar racionalmente o nosso sentir? De certa maneira, o processo de identificação e avaliação da arte e a sua justificação e sustentação tem sido o tema central na filosofia da arte, onde vários autores se dedicaram a tentar inferir critérios objectivos para explicar os juízos de gosto, procurando encontrar uma definição da arte.

Quando, num artigo publicado em 2002 intitulado "From philosophy to art criticism", o célebre filósofo e crítico norte-americano Arthur C. Danto determina que a actividade do crítico de arte é fornecer o contexto em que as obras devem ser lidas, este insiste na relação simbiótica existente entre o crítico de arte e o filósofo, unidos pela missão de determinar o que é a arte e quais são os traços que a identificam. Já no seu trabalho de 1964, "The art world", este autor enfatizava a perspectiva de, para ser possível perceber quando se estava na presença de arte, ser preciso conhecer a história de arte recente e ser capaz de participar no debate teórico do momento sobre a definição da arte, uma necessidade que era tão comum ao público da arte de vanguarda do momento como aos partidários dos pré-rafaelistas um século antes.

Todo o panorama das teorias sobre a arte, da estética e da filosofia de arte não é mais do que o constante confronto entre diferentes perspectivas sobre o que a arte deve ser, onde cada protagonista tenta estugar o passo nessa procura constante de uma definição única, que seja capaz de englobar toda a arte significativa, desde a escultura africana, até à pintura renascentista, ou trabalhos como os de Joseph Beuys, a arte pop de Warhol e Lichtenstein, ou a fotografia de Cindy Sherman. Nesta cruzada, foi a arte da palavra e do discurso, por ser, junto com o aspecto visual, o grande marco de referência e de institucionalização da cultura ocidental, aquilo que filósofos, críticos e até os próprios

artistas empregaram como meio de expressão. E se a Teoria da Argumentação apresentada pela Nova Retórica é considerada como sendo o método intelectual para os que acreditam no diálogo, na discussão e na escolha razoável, a partir do confronto das diferentes ideias e da pluralidade de opiniões, o projecto de utilizar os esquemas argumentativos descritos por Perelman para analisar e avaliar a fundamentação racional do discurso legitimador das várias visões sobre a arte não podia ser mais apelativo. Quando cedemos ante esta tentação entramos num caminho quase tão espinhoso e interminável como o que pauta a própria procura de uma definição universal da arte. A primeira dificuldade prende-se com a escolha de um “corpus” de análise. Se a nossa pretensão fosse tirar conclusões sobre as características e o tipo de argumentação no campo discursivo das artes, partindo da hipótese de que existisse uma especificidade do discurso argumentativo sobre a arte que decorre da especificidade do campo artístico em si, seria necessário envolvermo-nos num projecto que obrigaria à análise numa perspectiva sincrónica e diacrónica dos textos fundadores dos paradigmas teóricos sobre a arte. Seria interessante estudar outros autores que se dedicaram ao tema da estética filosófica como Hegel, alguns autores ligados à questão da estética da recepção como Jauss ou Iser, os textos de Dickie sobre a teoria institucional da arte, ou até os de Nelson Goodman sobre o problema da representação artística. Igualmente, poderíamos incluir nessa investigação documentos procedentes da vasta produção teórica associada às vanguardas, com os seus manifestos e revistas, ou os seus críticos emblemáticos como Clement Greenberg, ou o próprio Danto. Ainda poderíamos ser tentados a ver como é definida a arte nos discursos associados às novas práticas artísticas como são a arte conceptual, a *performance*, ou as artes tecnológicas ou *media arts*.

Ora bem, semelhante projecto, excederia longamente as exigências, o tempo e os limites de uma dissertação de mestrado; mas é, sem lugar a dúvidas, um excelente tema para futuras investigações. Sendo Kant uma referência obrigatória para a estética e para a questão do juízo do gosto, mas também para o domínio da racionalidade do discurso e do juízo reflexivo na filosofia, é inevitável escolher este autor como ponto de partida deste percurso. Contudo, reconhecemos que o paradigma kantiano constitui apenas umas das múltiplas perspectivas sobre a arte e que, como tal, também tem as suas limitações. A teoria exposta na “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” não é capaz de funcionar como paradigma teórico válido que explique todas as variações e manifestações que existem dentro do campo artístico. Por ser o campo da arte e do seu discurso palco de tensões entre diferentes correntes de pensamento que se digladiam relativamente àquilo que a arte

deve ser, a sua natureza e função, é natural que encontremos várias alternativas ao paradigma da estética. Por exemplo, para quem não vê a obra de arte como objecto de prazer e de fruição do belo, esta pode ser concebida como meio de expressão, como acontece com uma corrente que marca toda a época do romantismo do século XIX. No final deste século, o notável escritor de *Guerra e Paz*, Lev Tolstoy argumentava contra as concepções estéticas da arte como sendo expressões dos gostos das classes dominantes, assegurando que a arte era uma necessidade humana básica, essencial à solidariedade dentro de qualquer sociedade, graças à partilha de sentimentos que promovia. Dentro desta corrente, Tolstoy é um exemplo interessante porque leva o fenómeno da expressão como intencionalidade artística ao domínio mais vasto da comunidade do sentir em comum e não apenas ao âmbito restrito da expressão dos sentimentos do artista.

Existem autores como Roland Barthes ou Umberto Eco que defendem a pluralidade de significados, para os quais as obras são resistentes à interpretação que conduz ao estabelecimento de um sentido fechado e derradeiro, sendo da responsabilidade de cada elemento do público criar o seu próprio significado em lugar de assimilar um sentido previamente fixado em função de determinadas propriedades objectivas da obra. A noção com que devemos ficar, em todo caso, é a de pluralismo, que deve ser tanto na retórica, como na filosofia, ou na arte, a palavra de ordem, o termo que deve imperar em todos os sistemas de comunicação criados pelo homem como ser social. Em "From Philosophy to Art Criticism" Danto conclui o seu artigo falando do seu apego à ideia do pluralismo na esfera das artes, sobre o qual declara: «*Someone, might say I have ideologized a form of pluralism, one which puts aesthetic preferences out of Play. My response is that I regard pluralism as the objective structure of contemporary art history, in which nothing is justifiably preferable to anything else, at least so far as modes of artist production are concerned. That is equivalent to saying there is no objective direction for art to take. (...) Pluralism is a consequence of a philosophy of art history, and, if I am right, of where we now are in terms of that history. There is a lot I like, and a lot I don't like, but these preferences do not give me reasons either to defend or attack*» (Danto, 2002, p.17).

A identificação e avaliação de obras de arte envolve uma atitude normativa de procura do acordo – procuramos sempre que os outros gostem daquilo de que gostamos, que os outros reconheçam o valor daquilo que consideramos valioso –; no entanto, mesmo após o debate crítico, o acordo, a adesão e a comunhão nem sempre ocorrem. Para Kant a beleza seria a substância que unia toda a humanidade num acordo universal, mas a verdade é que os nossos acordos e desacordos na identificação e avaliação das obras de arte mostram o que nos é comum, o que todos partilhamos porque está bem entranhado e

depende das nossas capacidades de responder intuitivamente a um trabalho que canaliza uma determinada temática, ideia, atitude ou emoção; mas também expõem o que há em nós de mais pessoal e íntimo, o que nos distingue, o que nos torna uma identidade única e com uma participação diferente na vida social. Mesmo que o juízo estético e a avaliação crítica das obras seja objecto de uma discussão racionalmente sustentada, que pode levar a acordos, onde muitas vezes aqueles que são tidos como figuras de autoridade no “meio” desempenham um papel decisivo na condução das discussões, o certo é que algumas vezes procuramos e sentimos que uma obra só fala para nós, ou para um grupo restrito. Mesmo que, nestas ocasiões, não ganhemos uma validação externa do nosso gosto, estas funcionam como um garante da nossa própria personalidade, da nossa visão particular, da nossa condição de homens livres com um ponto de vista particular, um direito do qual não devemos nem podemos prescindir.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV (2005) *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson.
- Aristóteles (1998) *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Barthes, R (2009) *O obvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, Ch. (1965) *Art in Paris 1845-1862: salons and other exhibitions*. Londres: Phaidon Press.
- Burgin, V. (1992) *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. New Jersey: Humanities Press International.
- Cardoso e Cunha, T. (2004) *Argumentação e Crítica*. Coimbra: Edições Minerva.
- Chipp H. B. (1999) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Danto, A. C. (2005) *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, A.C. (2002) "From Philosophy to Art Criticism". *American Art* 16 (1), pp. 14-17.
- De Man, P. (1983) *Blindness and Insight - Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997) *La filosofia crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.
- Dias, I. (org.) (2005) *Estéticas e artes: controvérsias para o século XXI : colóquio internacional*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Centro de Filosofia.
- Dickie, G. (1988) *Evaluating Art*. Filadelfia: Temple University Press.
- Dickie, G. (1997) *The art circle: a theory of art*. Chicago: Chicago Spectrum Press.
- Dorfles, G. (1989) *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Eco, U. (2006) *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eldridge, R. (2003) *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Feagin, S. e Maynard P. (1997) *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenberg, C. (1989) *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (1999) *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Harrison Ch. e Wood P. (eds.) (2003) *Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Londres: Blackwell.
- Hill, Ch. e Helmers M. (eds.) (2004) *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Howell, W. (1975) *Poetics rhetoric and logic: studies in the basic disciplines of criticism*. London: Comelt University Press.
- Kant, I (1970) *Le jugement esthétique*. Paris: PUF.
- Kant, I (1998) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Krauss, R.E. (1991) *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachussets : MIT Press.
- Kuspit, D. (1983) "Authoritarian Aesthetic and the Elusive Alternative". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (3), pp.271-288.
- Mack, R. D. (1994) " Modernist Art Criticism : Hegemony and Decline". *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 52 (3), pp. 341-348.
- Meyer, M. (1998) *Questões de Retórica : Linguagem, Razão e Sedução*. Lisboa: Edições 70.
- Moderno, J.R. (1997) *Estética da Contradição*. Rio de Janeiro: Editora Moderno
- Nash, W. (1989). *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Oxford: Blackwell.
- Panofsky, E. (1979) *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Perelman, C. e Olbrechts-Tyteca, L. (2005) *Tratado da Argumentação*. São Paulo: Martim Fontes.
- Perelman, C. (1993) *O Império Retórico. Retórica e Argumentação*. Porto: Editora Asa.
- Perelman, C. (1999) *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes.

Robertson, J. e McDaniel C. (2004) *Themes Of Contemporary Art: Visual Art After 1980*.
Oxford: Oxford University Press.

Stiles, K. e Selz P. (1996) *Theories and documents of contemporary arts: a sourcebook of artists' writings*. California: University of California Press.

Toulmin, S. (1993) *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press.