

KANT, HEDIEGGER E ARTE: Notas por uma reflexão

KANT, HEIDEGGER AND THE ART: Notes for a reflection

Ana Monique Moura de Araújo *

Data de recepção do artigo: nov./2011

Data de aprovação e versão final: dez./2011

Resumo: *O texto aborda como a Estética de Kant frente à Ontologia de Heidegger se mostra incapaz de revelar uma experiência com a arte como uma captura originária da verdade. No entanto, procuramos pensar como ainda assim é possível falar em verdade na estética de Kant, ainda que de modo sutil.*

Palavras-chaves: *objeto, crítica, coisa, obra, verdade.*

Abstracts: *The text discusses how the Kant's Aesthetics against the Heidegger's Ontology shows itself unable to reveal an experience with art as a capture of the truth. However, we think as it still possible to speak of truth in Kant's aesthetics, albeit subtly.*

Keywords: *object, criticism, thing, work, truth.*

“Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung”

Friedrich Schiller

Introdução

Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo (Kritik der Urteilskraft, 1790)*, concebe a estética como um sistema no qual a experiência do sujeito com a arte é movida por um juízo

* Mestre em filosofia pelo programa de pós-graduação em filosofia da UFPB. Coordenadora do grupo de estudos ORFEU – Estética e arte na filosofia. m@ail: anamoniquemoura@gmail.com.

Problemata: R. Intern. Fil. Vol. 02. No. 02. (2011), pp. 317-330

ISSN 1516-9219.

estético e por um sentimento de prazer que atribui ou impõe a beleza no objeto, assim, o belo não lhe é essencial, posto que o objeto é tido aqui como isento de determinação ou conceito. O belo não se configura como conceito, mas como juízo, portanto, o belo da arte, em Kant, não está atrelado à função da filosofia, a saber, de lidar com as condições de possibilidade do conhecimento. Heidegger, em *A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerks, 1977)*, nega que a arte tenha de ser referida como objeto de estética, posto que isto implica numa *coisificação* do objeto artístico e na perda do seu caráter ontológico, isto é, do reconhecimento do ser. Assim, Heidegger constrói um discurso por uma ontologização da arte em detrimento de sua estetização, como fizera Kant. Esta querela incita-me a pensar a estética para a compreensão do lugar da arte no moderno Kant e a arte como desvelamento ou origem do ser no contemporâneo Heidegger. Assim, estes dois filósofos deixa por ora uma inquieta reflexão, a saber: a estética enquanto a favor da arte e em seguida (também) contra a arte, se pensada diante de uma ontologia. E este tema perpassa uma certa busca de sentido por uma verdade ou não verdade na relação com a arte.

I

Para Kant, é o sujeito o elemento capaz de dominar a arte no sentido de decidir sobre o que ela deva ser para a sua percepção. Isto marca uma defesa do que ele chama de crítica do gosto¹, capaz fazer copular sentimento e crítica como instâncias integrantes fundamentais de uma experiência estética com a arte. O sujeito chega à arte e julga-lhe em acordo com o que sente e reflete sobre ela. Neste sentido, fala-se em juízo reflexivo como identitário de um julgamento estético na arte, a qual é exigida por Kant, como um objeto cuja função não é

constituir uma experiência de verdade para o sujeito, mas de prazer e crítica. Aqui, portanto, ocorre o que ele chama de livre jogo das faculdades cognitivas, na qual o entendimento não serve ao conhecimento porque não faz epistemologia, ou não se atrela ao constante “dar a conhecer” (*zur kenntnis bringen*) na relação entre sujeito e objeto. O entendimento, ao deixar-se envolver com a imaginação estética (Cf. KANT, 2005, p. 60), serve a um prazer (*Lust*) que constitui, por fim, o sentimento (*Gefühl*) enquanto julgamento do belo (*schön*). No caso de um sentimento de desprazer (*Unlust*), o julgamento aí ligado refere-se ao sublime (*erhaben*), porque parte não mais de uma harmonia das faculdades cognitivas, mas de uma conturbação entre elas. É o momento em que o sujeito se percebe diante de algo que lhe promove um incômodo ou horror, instância sentimental cuja cura só pode ser fornecida pelo recurso à razão, como uma forma de substituir a relação conturbada por uma relação harmoniosa das faculdades. A razão chega, portanto, ao sujeito, como uma segurança de que o horror e o incômodo experimentados no desprazer do sublime podem ser exauridos a partir do instante em que o sujeito, atrelado ao recurso da razão, ou seja, colocado numa atitude consciente, se vê em pazes com o sublime, isto é, ele se encontra não mais fragilizado pela comoção (*Rührung*) provada pelo sublime. É neste momento em que o belo chega como instante do sublime, ou diria, como uma conclusão do sublime². A razão chega ao sujeito como um território favorável ao ideal do belo, isto significa dizer, o ideal de uma harmonia como substituição de uma desarmonia das faculdades. Eis aqui, portanto, um papel moral do sentimento estético do sublime, porque o ideal do belo é exigido na razão que, em Kant, ocupa um papel fundamental para a moral. Portanto, o ideal do belo é o mesmo que ideal de uma alma boa.

A arte seria, então, aqui, uma espécie de reduto de julgamento, seja do belo ou do sublime. Kant se esforça por colocar em sua estética o valor da contemplação ao lado de uma

reflexão (*Überlegung*) crítica capaz de conceber a arte enquanto um objeto estético. O cenário do objeto estético é a natureza.

É à natureza que Kant concede todo o sentido da arte. Pontuo que, se falo em natureza nesta perspectiva, não quero dar a ela o sentido meramente paisagístico. A natureza aqui é uma referência tanto a uma natureza circundante (árvores, flores, montanhas, tempestades) como a uma natureza subjetiva imbuída de ânimo e dom para a criação da arte, neste caso trata-se, em acordo com Kant, de uma natureza do gênio. Ademais, há um terceiro sentido para a natureza, ou, diria, há uma terceira natureza, a saber, o objeto estético, oriundo da relação entre as duas naturezas anteriormente ditas. Portanto, o papel da natureza na estética de Kant é primordial para se compreender o lugar do objeto estético.

A natureza revela-se como uma forma a ser inspirada na arte. Não são as flores, as tempestades, ou qualquer outro produto da natureza que o gênio copia tacitamente para criar a arte, mas a forma como tais produtos se revelam na imaginação criadora do gênio. Esta forma é desinteressada e aparece como se fosse algo natural. “As coisas se passam, portanto, como se o belo da natureza fosse um penhor dado a nós pela própria natureza [...]” (KULEMKAMPPF, 1992, 22). Assim, o objeto estético se apresenta como algo natural, no sentido de exprimir-se sem exigir um conceito epistemológico do que ele deva ser. Ele apenas reivindica do sujeito o julgamento crítico e sua apreciação estética. No entanto, todos os que julgam o objeto estético em geral, falam da arte como algo capaz de abrigar certezas universais, isto porque a arte se revela em um *como se* (*als ob*) fosse uma verdade.

Embora Kant distinga a arte do gênio, como arte bela, e as demais artes, como arte mecânica (utensílio e demais utilidades) e arte agradável (entretenimento), ele não quer aqui afirmar tais características como classificações para assumir uma verdade da

arte, mas apenas para construir um sistema classificatório, capaz de favorecer um esclarecimento sobre como se apresenta uma experiência estética. Ao excluir a arte bela das demais artes, ele quer nos trazer o seguinte pensamento: a arte bela não revela nenhuma verdade e a experiência estética respectiva é meramente subjetiva, o que evita qualquer possibilidade de relacionar-se com o conhecimento epistemológico, posto que se assenta numa crítica sensível ao invés de uma crítica racional.

O objeto estético é capaz de recriar a natureza humana e dar um sentido à sociedade, não só de caráter estético, mas também moral, na medida em que oferece, através da reflexão e do sentimento, uma cultura estética, em que o gosto crítico (*Kritisch Geschmack*) se exprime como o almejado. Almejar atingir uma crítica do gosto significa almejar atingir o prazer desinteressado da arte, a indiferença ao interesse é um almejar o belo, que uma vez contemplado, é o sujeito que se contempla, na medida em que ali se percebe na natureza em sua potência. Portanto, o desinteresse do objeto estético inspira um interesse no belo que é o interesse no moralmente bom. Porque “o gosto torna, por assim dizer, possível a passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral” (KANT, 2008, §59, p. 199), a natureza abrigadora de uma cultura estética deve ser sinal do sumo bem.

Este encontro com o sumo bem não seria o encontro com uma verdade através da estética? Sim, mas isto não contradiz o que dissemos anteriormente sobre a estética não ter a verdade como seu primordial. Kant quer deixar claro que a cópula entre estética e moral é algo secundário, embora necessário para seu projeto. Isto porque, originariamente, a estética tem seu caráter meramente subjetivo e sensível, não que haja uma finalidade subjetiva e sensível, porque o juízo estético não abriga finalidade como fundamento.

[...] não pode haver nenhum fim subjetivo como

fundamento do juízo do gosto. Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto. (Id., *Ibd.*, §11, p. 67)

O recurso à razão é o que torna capaz a confluência entre estética e moral. Mas esta finalidade não é originária, ela é colocada posteriormente, porque a estética não precisa da razão (como o seu grande fundamento) para ser plenamente estética, mas sim do subjetivo e do sensível. Aqui, um gosto é aguçado não pela razão, mas pela reflexão crítica sensível. Neste caso, a razão chega depois, porque cede abrigo em si um ideal de belo, como parte de ideal de uma boa alma. A razão aqui se permite ao sensível³ e isto favorece sua união com a estética. A verdade, portanto, não é uma verdade estética ou da arte, mas uma verdade de ordem prática aplicada à estética ou à arte.

II

Heidegger reivindica uma ontologia para a compreensão do que seja arte e seu criador. Aqui, a estética é descartada como compreensão possível da arte. Portanto, a exigência se trata de uma compreensão ontológica, ao invés de uma compreensão estética. Em outros termos, Heidegger quer compreender a arte enquanto *obra ontológica*, ao invés de um *objeto estético*. Uma obra ontológica revela algo linear sobre o ser, i.e, sua verdade, ao passo que o objeto estético parece ser mais amplo, porque implica numa percepção estética de um objeto, isto significa dizer, trata-se de algo que abraça a sensibilidade (*Sinnlichkeit*) e a crítica (*Kritik*), e, portanto, pode-se pensar muito de outro numa arte dentro de uma estética e não apenas uma verdade originária.

A arte não deve, portanto, exigir uma análise crítica, mas

uma experiência do ser, isto significa assumir um saber do sendo (*Wissen von Seienden*) da obra de arte. Como consegui-lo? Heidegger aponta para a apreensão do *Mundo (Welt)* que a arte nos abre. Este *Mundo* é a arte em seu sendo, em seu acontecimento. Em suma, para apreender a arte enquanto obra, deve-se não captura-la enquanto apenas coisa, do contrário, a experiência aqui consistiria numa *objetificação* da arte. Heidegger nega tal objetificação para assumir a necessidade de uma *des-objetificação* da arte, isto significa, uma abertura para o *Mundo*, cujo significado refere-se àquilo que é o outro da terra, o abrigo das experiências comuns e habitadas. O *Mundo*, portanto, é um para além da *Terra (Erde)*, um para além da arte enquanto mecânica dos utensílios. É o revelar do ser sem determinação de qualquer conceito comum e linguagem pronta e/ou lógica. “A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro.” (HEIDEGGER, 2010, §9, p. 43). Para estar aberto em apreender isto, é necessário retirar a obra de arte de uma pretensa *coisificação (Verdinglichung)* para colocá-la sob uma abertura ontológica.

Quando a obra de arte se abre ela revela um *Mundo*. Tal *Mundo*, indubitavelmente, mesmo sendo algo de outro, está sustentado na terra. É necessário que o *Mundo* repouse na *Terra*, este repouso é sua máxima mobilidade, é a *dynamis*, i.e., aquilo que guarda a potência de toda a mobilidade. O repouso aqui é estar em prontidão como realidade da *dynamis*, como condição para a mobilidade. O que se repousa do mundo é a coisa deste mundo. A coisa do *Mundo* repousa na *Terra*. A obra de arte necessita da tensão entre *Terra e Mundo*.

A palavra, a cor, a pedra, o som, os elementos próprios da terra, são instâncias para o mundo, são as coisas para o *Mundo*. Na poesia, a palavra fala muito mais decisiva em relação ao mundo do que uma mera conversa. A cor de uma pintura é muito mais cor do que a existente na natureza. Ele abre aquilo que não existia, existe, ou posa existir no *Mundo*. A obra descobre a

coisa. Ela retira da terra para habitar, erigir, levantar o *Mundo*. A obra, neste sentido, é inesgotável porque erige um mundo que, ao contrário da terra, não é algo encerrado. No entanto, o mundo só é *Mundo* a partir da *Terra*. A obra se relaciona com o *Mundo* enquanto acontecer do ser outrora encoberto, i.e., ela relaciona-se com a verdade e, neste sentido, não se relaciona meramente com um fruir estético. Portanto, o mundo é ser e ser é verdade. A obra de arte é a *alethéia* (abertura, descoberta) para a verdade.

Utilizo agora um exemplo concebido por Heidegger para explicitarmos melhor a relação entre terra e mundo em pró de uma ontologia da arte como afirmadora do acontecimento do ser enquanto verdade. Heidegger cita o quadro de Van Gogh, “*Um par de sapatos*”. Lá vemos as botas camponesas gastas, como se estivessem sido demasiadamente utilizadas. Ali temos um calçado, que servia para proteger os pés de um(a) trabalhador(a) do campo. Nos referimos, neste aspecto, meramente, à sua serventia, e é nisto que consiste o utensílio calçado. Mas, se transposta para uma pintura, não se trata ali apenas da serventia do utensílio. Van Gogh quer mostrar o mundo assentado na vida comum do camponês ou camponesa.

Qual o outro do calçado? O que, além do que conhecemos dele, a saber, sua serventia, está desencoberto ali, na pintura?

Para Heidegger não poderíamos descrever apenas o uso que se faz do calçado. Estaríamos mergulhados na interpretação mediante uma confiabilidade do uso do utensílio adquirido pelo camponês ou camponesa. A confiabilidade é o costume com o ser do utensílio. Aqui, a confiabilidade do utensílio “assegura à *Terra* a liberdade de sua constante afluência” (Id. *Ibd.*, p. 83). No calçado, o camponês ou camponesa guarda todo o sentido de seu mundo na sua terra. Este é o ser do utensílio, a sua verdade. Certamente, a pintura não nos chega agora para fazer compreendermos apenas isto, mas para nos trazer algo de outro,

algo que seja o próprio ser desta pintura e não apenas o ser do utensílio observado. No entanto, o mundo desencoberto nesta pintura assenta-se no ser do utensílio, porque a *Terra* sustenta o *Mundo*.

[...] as coisas de uso, à nossa volta, são as mais próximas e propriamente coisas. Deste modo, o utensílio é, em parte, coisas, porque determinado pela sua natureza da coisa, e, contudo, mais ainda; ao mesmo tempo é, em parte, obra de arte e, contudo, menos, porque sem a auto-suficiência da obra de arte. (Id., *Ibd.*, §33, 67)

Se falamos da obra repousada em si, significa que ela repousa na terra. O si da obra é a terra. Mas como, mesmo diante desta compreensão, ainda atingirmos o algo de outro que a arte nos mostra? Este algo de outro é o tomar o repouso da obra como algo novíssimo, algo de originário que salta aos nossos sentidos pela primeira vez, isto significa, não nos perdermos na confiabilidade do ser da coisa, nem nos perdermos, tão pouco, na coisa enquanto coisa. Significa nos colocarmos para o outro disto tudo. Eis o sentido do repouso da obra como condição para a *alethéia*, posto que aquilo que já foi visto, é que devemos, de fato, ver. Para poder ver é preciso já ter visto. O repouso não é estagnação, mas é “o pôr-se em obra da verdade do sendo” (Id., *Ibd.*, §55, p.87), ou ainda, o próprio pulsar do movimento rumo ao acontecimento do ser⁴.

III

A preocupação de Heidegger refere-se à relação entre coisa e obra de arte. Aqui, a postura de Kant fica comprometida com uma *coisificação* da arte, o que culmina por significar, para Heidegger, a impossibilidade da arte. A arte para Heidegger tem de acontecer como verdade, e se ela foge do modo original

como se apresenta, então, ela deixa de ser uma verdade para constituir um equívoco. Assim, Kant, se o colocamos sob a ótica heideggeriana, se mostra um falsificador da compreensão da arte. Este problema é julgado, sobremaneira, na medida em que, observa-se, em Kant, a arte é encarada enquanto objeto estético, ao passo que em Heidegger, a arte é encarada enquanto obra capaz de fazer acontecer um mundo.

Ademais, o objeto estético kantiano se exprime como algo indeterminado, o qual nada tem a ver com a verdade, ao passo que em Heidegger, a obra tem a capacidade de desvelar uma verdade, isto porque Kant defende uma estética idealista transcendental (Cf. KANT, 2008, §58, p.194), enquanto Heidegger defende uma ontologia fenomenológica da arte (Cf. op. cit., loc. cit.). Aquela procura propiciar a apreensão da arte enquanto envolta de uma fruição subjetiva, um prazer estético que, neste caso, não tem nada a fornecer em matéria de verdade ao sujeito. Ao passo que em Heidegger a verdade da arte é o tema de sua ontologia. Aqui não apenas a fruição tem o seu lugar, mas também uma compreensão do ser. É neste sentido que se fala, portanto, em uma ontologia da arte. A estética idealista de Kant coloca o sujeito como detentor de sua própria experiência estética, um julgador das propriedades do objeto contemplado. No caso de Heidegger, o sujeito se coloca como receptor de um mundo instaurado através do ser da obra.

Embora Kant classifique as artes e conceba a arte autêntica como distinguível das artes agradáveis e mecânicas, ele o faz *objetificando* a arte autêntica, ao concebê-la como um objeto estético cujo conteúdo não desabrocha apenas a partir da arte, mas a partir da junção entre arte e julgamento, i.e., a relação entre sujeito e objeto aqui permanece. Heidegger certamente se coloca contra esta posição, não há como se falar, portanto, em arte, se o critério está em sua *coisificação* ou *objetificação*.

Por outro lado, se pensamos a importância que Kant

fornece ao papel da natureza para a arte e, da mesma forma, a importância concedida por Heidegger ao papel da terra enquanto subsídio para um mundo instaurado pela arte, poderíamos desfortalecer uma querela entre os dois pensadores? Eu diria que não inteiramente. Por outro lado, possibilidade de unir a ontologia heideggeriana com a estética kantiana se extrairmos algo de um ou de outro. Exemplo disto é o que faz Mikel Dufrenne⁵, ao tentar formar uma perspectiva ontológica da estética de Kant. Ele afirma:

[...] só o homem põe fins, mas porque ele mesmo é produzido como fim por uma força que só nele se conhece. Assim a arte responde a esse apelo da Natureza: ela a exprime ao exprimir os mundos dos quais está grávida. E a arte celebra a natureza (DUFRENNE, 1981, p.30).

Preciso pontuar que há uma tendência em interpretar a forte presença do estudo da natureza na estética kantiana como se ela fosse concebida sobreposta ao sujeito. Contudo, lembro-lhes que a perspectiva da natureza na estética de Kant é idealista transcendental, ao passo que na ontologia de Heidegger a perspectiva é de uma fenomenologia ontológica. Não há como misturar radicalmente estas posições. Um dos riscos disto implicaria na troca da imposição idealista do sujeito sobre o objeto estético por uma imposição fenomenológica da natureza sobre o sujeito. Invoco como exemplo deste erro a afirmação seguinte, de Virgínia Figueiredo Araújo:

Do ponto de vista da natureza a humanidade é um produto, digamos, assim, inacabado... Ou, talvez, quem sabe, um produto da rebelião ou de revolta da própria natureza contra si mesma, contra os seus inexprimíveis limites genéricos.... Essa regra – insisto: talvez não seja outra senão a singularidade – que a natureza põe no gênio. (FIGUEIREDO, 2004, 52-3)

Ela assume o gênio kantiano como uma espécie de “*refêm da natureza*”⁶. Isto foge das aspirações de uma estética idealista

em Kant, clara e francamente, para assumir uma tentativa de fenomenologização de seu pensamento. O gênio kantiano não pode ser pensado pela natureza, mas o seu inverso. Também não poderíamos trazer Heidegger para dar sentido, entenda-se, completo, à estética Kantiana. Temos a liberdade hermenêutica, mas não sacrifiquemos a exegese.

A natureza (*natura naturada*) em Kant está submetida à autonomia do sujeito, contudo também esta natureza forneça-lhe certas condições para a experiência estética e criação da arte (*natura naturante*). Ao passo que a terra e o mundo para Heidegger se mostram como instâncias nas quais o sujeito se lança como um receptor. Todos os dados e o desencobrir do ser estão à mostra e basta que o sujeito se deixe ouvir e ver o que ali já está em repouso. O sujeito kantiano irá colocar algo na arte para que ela ganhe um sentido e se há alguma verdade para se relacionar, ela certamente não lhe é primordial, mas uma verdade aplicada à experiência estética. Ao passo que o sujeito heideggeriano retirará algo da arte para descobrir o sendo, como verdade primordial.

A estética, segundo a ontologia de Heidegger, marcaria a impossibilidade da arte, porque ali a arte relaciona-se tão apenas com a fruição do belo. Ela estaria, então, muito mais vinculada às atividades dos nossos críticos de arte, dos museus e/ou exposições, às expressões de vanguarda, às artes visuais estudadas na academia do que com o enriquecimento da sensibilidade crítica como marco de uma autonomia subjetiva de cada indivíduo? Ao passo que uma ontologia promoveria-nos a reivindicação de irmos além de tais instâncias, i.e, implicaria uma experiência não isoladamente julgadora ou crítica/perceptiva, mas receptora de uma *revelação do sendo do ser* na obra de arte? Ou isto não seria suficiente, o nos caberia atentarmos para o exercício de uma crítica do gosto ao invés de uma revelação do ser?

Enquanto a ontologia de Heidegger aponta para a urgência

da *alethéia*⁷, Kant aponta para uma urgência de uma crítica do gosto embasada na contemplação crítica sobre um objeto estético. Contudo, convenhamos, entre uma estética kantiana ou uma ontologia heideggeriana, a tarefa parece consistir em atingir alguma verdade, seja, no caso de Kant, através de uma moral ou razão prática aplicada a uma arte originariamente desvinculada de verdade ou, no caso de Heidegger, alguma verdade que desabrocha na arte em seu ser.

Referências

- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.29.
- FIGUEIREDO, Virgínia Araújo. "O gênio kantiano ou o *refêm da natureza*". In: *Revista Impulso*, Piracicaba, 2004, p.47-58.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. Edição Bilingue. São Paulo: Edições 70, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e António Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Duas introduções à Crítica do juízo*. Tradução: Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- KULENKAMPPFF, Jens. *A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza*. IN: ROHDEN, Valerio (Coordenador). *200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Instituto cultural brasileiro alemão Goethe Institut, 1992, p. 09 – 23.

Notas

- 1 Ao conferir uma carta de Kant enviada a seu amigo Reinhold, descobre-se que este termo chegaria a ser o nome da obra na qual divulga sua tese sobre estética. A Crítica da faculdade do juízo seria antes denominada de Crítica do gosto, no entanto, com a inclusão de uma segunda parte para a

- obra, a saber, a Crítica da faculdade do juízo teleológica, Kant preferiu excluir o título Crítica do gosto, para pôr, simplesmente, Crítica da faculdade do juízo, para abranger tanto a estética como a teleologia. Cf. Immanuel KANT. Brief an Carl Leonhard Reinhold vom 28.12.1787. In: KULENKAMPF, Jens (Herausgeber). Materialien zu Kants. Kritik der Urteilskraft. Berlin: Suhrkamp, 1974, seite 113.
- 2 É neste sentido, portanto, que se fala em arte bela como algo que também abrange a arte sublime.
 - 3 Assim como o entendimento se permite a participar do jogo das faculdades para a promoção do sentimento do belo.
 - 4 Heidegger tenta explicar isto, ao conceber, também, um templo como ilustração para o seu pensamento. “Graças ao templo, o deus se faz presente no templo... Não é nenhuma cópia para que nela se tome conhecimento mais facilmente de como o deus parece, mas é uma obra que deixa o próprio deus se presentificar e, assim, o deus propriamente, é.” (Martin HEIDEGGER, A origem da obra de arte. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. Edição Bilingue. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 103, 105).
 - 5 Mikel DUFRENNE. Estética e filosofia. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
 - 6 Cf. Virginia de Araújo FIGUEIREDO. O gênio kantiano ou o refém da natureza. In: Revista Impulso, Piracicaba, 2004, p.47-58. Aqui ela tenta atribuir o sentido de finalidade da natureza à ideia de gênio, como se coubesse à conclusão da natureza servir-se do gênio. Onde ficaria aqui a autonomia subjetiva e criadora (Kunsttrieb) do gênio kantiano?; Esta é uma questão que, ao meu ver, foi resolvida de modo infeliz pela Virgínia A. F., muito embora reconheço, por outro lado, neste texto, louváveis chaves da estética.
 - 7 Indico como leitura adicional e contribuidora à compreensão da tese sobre a ontologia da obra de arte o seguinte trabalho: Michel HAAR. A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. Aqui o autor procura perpassar, com um ensaio breve e simples, toda a história da filosofia segundo o aspecto de como a arte pode ser pensada a partir dela mesma, isto é, do seu ser. Tratar-se-á, portanto, das metafísicas da arte divulgadas na filosofia ocidental.