

## IMAGINAÇÃO E REFLEXÃO NA ESTÉTICA: ENTRE KANT E BENJAMIN

### IMAGINATION AND REFLECTION IN AESTHETICS: BETWEEN KANT AND BENJAMIN

Fabiano Veliq<sup>1</sup>  
Paula Magalhães<sup>2</sup>

#### Resumo:

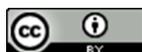
Neste trabalho, focaremos em propor um diálogo entre Kant e Benjamin, a partir das noções de imaginação e reflexão propostas pelo filósofo moderno em suas *Crítica da razão pura* e *Crítica da faculdade de julgar*, e da noção de crítica de arte oriunda do movimento romântico alemão, extraída na tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* do filósofo contemporâneo. O objetivo é apontar algumas semelhanças e diferenças entre as concepções estéticas de ambos os filósofos. Dito isso, nossa pergunta de partida será: como a arte se oferece à reflexão em cada um desses filósofos? A metodologia utilizada será a comparação de literaturas primárias (Kant e Benjamin) e secundárias (Hentz, Pippin, Gagnebin, Seligmann-Silva e Weber). Como conclusão, temos que a arte se oferece à reflexão em Kant ao ser impossibilitada de oferecer um conceito e originar a pretensão de universalidade objetiva; ao passo que, em Benjamin, temos que cada reflexão sobre a obra de arte, e, portanto, cada crítica, oferece um novo conceito sobre a mesma.

**Palavras-chave:** Obra de arte, belo, imaginação, crítica, reflexão.

#### Abstract:

In this work, we will focus on proposing a dialogue between Kant and Benjamin, from the notions of imagination and reflection as thought by the modern philosopher in his *Critique of pure reason* and *Critique of judgement*, and the notion of art criticism that has its origins in german romanticism, extracted from Benjamin's PhD dissertation *The concept of art criticism in german romanticism* from the contemporary philosopher. Our aim is to indicate some similarities and differences from both these philosophers. Our starting point is: how art offers itself to reflection in each philosopher? The methodology will be the comparison between primary (Kant and Benjamin) and secondary (Hentz, Pippin, Gagnebin, Seligmann-Silva and Weber) literature. As our conclusion, we have that art offers itself to reflection in Kant by being forbidden to create a concept and constitute a claim for objective universality, opposed to Benjamin, in which every reflection about the art work, and, therefore, every critique, offers a new concept about her.

**Keywords:** Art work, beauty, imagination, critique, reflection.



<sup>1</sup> Doutor em Psicanálise. Doutorando em Filosofia. Professor Adjunto do Departamento de Filosofia e Teologia da PUC Minas. veliqs@gmail.com - Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3529545789104989>

<sup>2</sup> Mestranda em Estética e Filosofia da Arte na UFMG. [paulacbm1@hotmail.com](mailto:paulacbm1@hotmail.com) - Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8754424423386457>

*Podes me reconhecer, nunca me conhecer.  
Com toda a minha superfície me volto para ti  
Mas com todo o meu interior permaneço de costas.  
Wisława Szymborska, Conversa com a pedra*

## Introdução

Este artigo propõe, inicialmente, uma investigação acerca da relação entre imaginação e esquematismo na primeira e na terceira críticas kantianas, *Crítica da razão pura* e *Crítica da faculdade de julgar*, respectivamente. A primeira tem como objetivo a investigação da possibilidade do conhecimento científico. Já a última tem como um dos temas principais o belo, que, na tradição interpretativa, corresponde mais às obras de arte do que à natureza, muito embora os exemplos de Kant nessa obra fossem da natureza e não da arte. Dito isso, as perguntas que queremos responder são: qual a relação entre imaginação e entendimento na primeira e na terceira crítica? Como se dá tal mudança? Na primeira crítica, a imaginação está subordinada ao entendimento no esquematismo transcendental, pois dá à diversidade sensível o seu conceito. Diferentemente, na terceira crítica, a imaginação não está subordinada ao entendimento, pois ao objeto estético é impossível subsumir um conceito, que pertence ao entendimento. Grosso modo, é assim que a reflexão se oferece à arte, para Kant.

Num segundo momento, investigaremos como é elaborada a crítica de arte na tese de doutoramento de Walter Benjamin, cujo escopo é o romantismo alemão. O autor não fala especificamente sobre Kant e tampouco este é seu foco de análise, mas como o filósofo moderno foi imprescindível para a formação do romantismo alemão, conjecturar tal aproximação se faz possível. Onde está a reflexão na crítica de arte benjaminiana? Sem grandes pormenores, a arte é o lugar mais adequado à reflexão e ao pensamento, uma vez que com seus tensionamentos internos, ela é capaz de transcender a finitude histórica à qual está – não inteiramente – submetida. Do ponto de vista interno e imanente, ela é uma mônada eterna, mas sua plasticidade a faz abrir-se sempre a uma nova possibilidade de julgamento, o que a torna incompleta. Disso se segue que a eternidade é incompletude e vice-versa. Portanto, a crítica de arte amplia a arte e, como afirma Seligmann-Silva (1993), é também arte.

Isso posto, nossa hipótese a ser demonstrada no desenvolvimento do texto é que a crítica de arte benjaminiana radicaliza o prazer – advindo da reflexão – sentido pelo belo kantiano. Ao final do texto, traçaremos alguns distanciamentos e aproximações acerca desse tema entre os autores.

## A imaginação e o prazer da reflexão no belo kantiano

Na *Crítica da razão pura*, o entendimento – espontâneo, ativo e livre – é a unidade sintética pura do diverso da sensibilidade, que, por sua vez, é responsável pela intuição, de ordem receptiva. Tal unidade é possível porque se tem o esquematismo transcendental, pacificador e mediador do conflito entre entendimento e sensibilidade. Na primeira crítica, as seções B 176-B 182 tratam do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, esquematismo esse que estabelece a homogeneidade entre um conceito e um objeto, que será subsumido por aquele. O esquema transcendental ou esquema do entendimento puro é um

terceiro termo entre categorias e fenômenos, o qual é a representação mediadora pura, sem qualquer coisa de empírico, mas que possui a forma da sensibilidade. Neste sentido é que podemos dizer que ele é ao mesmo tempo intelectual e sensível.

A função do capítulo do esquematismo é mostrar como se dá tal síntese, a partir da temporalização de cada uma das doze categorias (HENTZ, 2012) de acordo com suas regras de aplicação (PIPPIN, 1976). Ou seja, o tempo é a condição formal do diverso interno ao sujeito que conecta todas as representações. Noutros termos, a razão de uma doutrina transcendental da faculdade de julgar se dá pela explicação de como as categorias são aplicadas aos fenômenos (HENTZ, 2012). Pois a “unidade no conhecimento é fundamentalmente ‘sintética’ e conceitos são ‘regras’ que governam a atividade sintética” (PIPPIN, 1976, p. 156, tradução nossa).<sup>3</sup>

Portanto, ele é, em primeiro lugar, necessário para soldar as rachaduras do mundo assim como ele é e do mundo assim como o sujeito o conhece, o que confere à unidade então produzida realidade objetiva e sentido, ontologia e semântica, portanto. Em segundo lugar, o esquematismo é produto da imaginação pura, que fornece a um conceito a sua imagem *a priori* – logo, a imaginação é subordinada ao entendimento, reprodutiva em relação a ele, por fornecer-lhe o seu conceito, ainda que também ela seja espontânea. Então, podemos afirmar que conhecer é reivindicar corretamente uma conexão objetiva.

Já na *Crítica da faculdade de julgar*, o belo é um dos temas centrais. Ao examinar um objeto estético, o filósofo transcendental descobre uma outra propriedade de nossa faculdade de conhecimento: a faculdade do gosto. Segundo Kant, (KU, 2018, §6, p. 107), gosto é a faculdade de julgamento de um objeto ou modo de representação através de uma satisfação ou uma insatisfação, cujo objeto é denominado de belo, apreciado sem qualquer interesse das paixões nem do desejo. Melhor dizendo, o juízo do belo é desinteressado e símbolo do bem moral, não envolve paixões, no sentido de que o prazer oriundo dele é fruto da reflexão e não da sensibilidade. A consciência da finalidade do objeto, compreendida como a causa final aristotélica do objeto – isto é, fornecer o conceito que é causa do objeto e que possibilita sua forma e sua existência – é exposta nesse prazer da reflexão. O juízo acerca da beleza produz o mesmo resultado que o esquematismo transcendental: a universalidade, e é a quintessência do sensível – ali se dá a grande síntese do mais diverso e por isso ele deve ser autônomo. Destarte, o padrão de medida da arte está na faculdade de julgar reflexionante e não na sensação dos sentidos (KANT, KU, 2018, §44, p. 204).

Isso posto, temos a seguinte questão: como compatibilizar o interesse – da reflexão – e a universalidade no belo? O belo é representado sem conceitos como objeto de uma satisfação universal, pois *tem de* conter um fundamento de satisfação para todos. Acerca do belo, não se guarda os pensamentos para si e *supõe-se* o assentimento dos outros com relação a tal juízo. Por isso ele não se funda em algo como uma inclinação individual do sujeito, mas aquele que julga se sente livre em relação à satisfação que dedica ao objeto e acredita que é possível supor em outrem a mesma satisfação que ele sente. Nas palavras de Kant:

Ele falará do belo, portanto, como se a beleza fosse uma propriedade essencial do objeto e o juízo fosse lógico [...], muito embora ele seja meramente estético e só contenha uma relação de representação do objeto ao sujeito; pois ele guarda a semelhança com o lógico de se poder pressupor a sua validade para todos. Mas

<sup>3</sup> No original: “All unity in knowledge is fundamentally ‘synthetic’, and concepts are ‘rules’ which govern synthetic activity”.

tal universalidade não pode se originar sequer de conceitos. (KANT, 2018, §6, p. 108).

Dito de outro modo, o juízo do belo se assemelha ao juízo lógico porque trata uma propriedade específica do objeto *como se* ela fosse essencial. Essa semelhança confere o poder de universalidade ao belo, a qual tem sua validade pressuposta para o todo de uma comunidade, que possuiria, então, o senso comum (*sensu communis*) – no sentido de um acordo universal e não do que se crê corriqueiramente – acerca do objeto referido. Pois “nada pode ser comunicado universalmente a não ser o conhecimento” (KANT, KU, 2018, §9, p. 113). Tão somente sendo conhecimento é que o juízo pode ser objetivo e assim possuir o ponto de referência universal com que a faculdade de representação de todos é coagida a entrar em acordo.

Portanto, o juízo de gosto está ligado a uma *pretensão* de universalidade subjetiva tomada como universalidade real. Cada um tem seu próprio gosto dos sentidos, porém com o belo ocorre algo diverso. “Ele [o sujeito] não julga para si, mas para todos, e fala da beleza, neste caso, como se ela fosse uma propriedade das coisas” (KANT, KU, 2018, p. 109). As leis gerais são empíricas, as leis universais são transcendentais – e o juízo de gosto sobre o belo é uma lei universal. Na contemplação do belo, há atividade, visto que ele também se utiliza do entendimento, que é um ato da espontaneidade.

Embora o entendimento seja fulcral para o juízo do belo, ele não é preponderante, visto que “as faculdades cognitivas que são colocadas em jogo por essa representação estão aqui em um jogo livre, pois nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular do conhecimento” (KANT, KU, 2018, p. 113). Desse modo, há um livre jogo da imaginação e do entendimento sem pressupor e sem formar um conceito determinado, de modo que o belo é aquilo que apraz universalmente sem conceito. Esse estado do livre jogo *tem de* poder ser universalmente enunciado. O julgamento subjetivo, estético do objeto ou da representação pela qual ele é dado precede o prazer sensível que se sente com ele e é também o fundamento desse prazer na harmonia conflituosa das faculdades do conhecimento. “É somente naquela universalidade das condições objetivas do julgamento do objeto, porém, que se funda essa validade subjetiva universal da satisfação que associamos à representação do objeto do que denominamos belo” (KANT, KU, 2018, p. 114).

Nessa perspectiva, Kant afirma que uma universalidade que não se baseia em conceitos do objeto é estética e não lógica, pois contém apenas uma quantidade subjetiva do juízo. A universalidade estética possui uma validade comum, que designa a validade da relação de prazer e desprazer para todo sujeito. Apesar de que um juízo objetiva e universalmente válido é sempre subjetivo, no sentido de que ele vale para qualquer pessoa que represente um objeto por meio do mesmo conceito. Mas de uma validade subjetiva universal – estética – que não se baseia em conceito algum, não se pode deduzir a validade lógica, embora se assemelhe a esta. Os juízos estéticos universais valem para todos e valem *como se fossem* conhecimento do objeto. Entretanto, “quando se julga um objeto tão somente segundo conceitos, perde-se toda representação da beleza” (KANT, KU, 2018, §8, p. 112). Então, em resumo, a voz universal em relação à satisfação do belo se dá sem a mediação dos conceitos.

Ademais, Kant considera a arte como produto da vontade do gênio, sujeito privilegiado que possui ligação direta com o divino e que é a personificação da

imaginação à qual não é adequado um conceito. Sua arte é realizada gratuita e espontaneamente, possibilitada por seu talento inato, que confere a ela originalidade. Com isso, tem-se outro paradigma para a arte na modernidade, uma vez que ela não é mais execução de regras, como era nos períodos históricos anteriores. Contudo, sumariamente – pois abordaremos o assunto em questão mais extensamente de maneira crítica no próximo tópico –, isso é um romantismo indevido de Kant, uma vez que na realidade material, não há criatividade sem repertório.

Ainda, a natureza só era bela porquanto parecia ser arte e a arte só pode ser considerada bela quando sabemos que ela é arte, parecendo concomitantemente natureza. Para Kant, as belas artes o são porque parecem natureza, porque a finalidade dos produtos belos tem de ao menos parecer ser não intencional,

ou seja, a bela arte tem de ser considerada como natureza, ainda que, evidentemente, se tenha consciência de que ela é arte. Mas um produto da arte parece natureza na medida em que encontramos a maior precisão na concordância com as regras segundo as quais o produto pode tornar-se o que deve ser. (KANT, KU, 2018, § 45, p. 204).

No entanto, os exemplos kantianos fornecidos na *Crítica da faculdade de julgar*, em sua maioria, não são de arte, mas de objetos naturais, como flores, vinhos, araras; muito embora a tradição tenha interpretado a terceira crítica como uma obra fundamentalmente sobre arte. A arte é produto do gênio, médium de Deus (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 118), e a natureza também é produto do mesmo. Em última instância, arte e natureza são produtos de um Deus cristão, segundo a filosofia kantiana.

### **A crítica de arte benjaminiana como expressão da infinitude e da incompletude da obra**

Uma vez explicitados como o papel da imaginação se transforma da primeira para a terceira crítica kantiana e como ela está conectada ao belo, passaremos agora para os temas benjaminianos. Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin toma para si a tarefa filosófica de esclarecer o conceito romântico de crítica de arte, o qual é construído sob preceitos gnosiológicos do conceito de reflexão. Este é baseado no conceito de reflexão de Fichte, que, por sua vez, é baseado no conceito de reflexão em Kant. Para o movimento romântico, a relação do pensamento consigo mesmo presente na reflexão – e não no entendimento, como quisera Kant – é vista como a mais próxima do pensamento em geral. “A reflexão é o ato intencional da compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito” (BENJAMIN, 2011, p. 55), sendo o conceito a unidade do mundo. Assim, pensar, refletir e conceituar são postos no mesmo plano, como processos inacabados e a conceituação sendo produto do processo de reflexão. Sobre a transposição dessas noções, Benjamin explica:

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles [os românticos], graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão. (BENJAMIN, 2011, p. 32).

Desse modo, a infinitude da reflexão é particularmente frutífera no campo da teoria da arte para Friedrich Schlegel e Novalis, que a consideram não como uma infinitude da continuidade, mas a infinitude da conexão. Isso confere duplamente ao tempo um caráter inacabável e uma progressão não vazia, visto que a infinitude da reflexão é uma infinitude do conectar no tempo, também colocada em termos de uma vitalidade do conectar.

Por conseguinte, a filosofia tem de sempre começar pelo meio. “Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo” (BENJAMIN, 2011, p. 51). Ela não identifica em nenhum de seus objetos como a reflexão originária, mas os toma como um termo no médium, isto é, um lugar de expressão que não é meio para um fim, de modo utilitarista, mas sim a expressividade em si mesma, que não é meio *para* alguma coisa. A arte é o lugar privilegiado da reflexão, ela é o médium-de-reflexão absoluto, uma vez que “não se liga a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, ela abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 53).

Para os românticos, ser crítico significa elevar o pensamento acima de todas as conexões a ponto de surgir a verdade quase que magicamente, a partir da artificialidade das conexões. Assim, como já dito, o conceito de crítica é muito próximo e sobreposto ao conceito de reflexão, pois os românticos potencializam a ambiguidade do conceito de crítica kantiano, o qual era uma colocação dos limites e passa a ser, para os românticos, um limite que aponta para um não-limite, uma infinitude. “Uma obra crítica, por mais alta que considere sua validade, não pode ser conclusiva”, afirma Benjamin (2011, p. 60). Logo, temos a “necessária incompletude da infalibilidade” (BENJAMIN, 2011, p. 60).

A crítica de arte exhibe essa incompletude da infalibilidade, o que demonstra que a arte é, ao fim e ao cabo, falível. Do mesmo modo, a crítica é um experimento na obra de arte, por intermédio do qual a reflexão sobre ela é despertada e assim ela é levada ao despertar da consciência de si mesma. “Na medida em que a crítica de arte é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra” (BENJAMIN, 2011, p. 74). Logo, a crítica de arte transforma o sentido da arte, que é infinita, pois sempre há ao menos mais uma possibilidade de ver de outro modo. “A crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada por ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão” (BENJAMIN, 2011, p. 76).

Em consequência, tem-se que “o verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado” (BENJAMIN, 2011, p. 76). O leitor amplia a obra de arte e a faz crescer, pois a obra é incompleta. “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 78). Toda obra é necessariamente incompleta diante de sua crítica e, portanto, de si mesma. De modo sintetizado: “Assim como o crítico é o autor elevado à potência, para os primeiros românticos também a crítica é a elevação da obra à sua potência, a intensificação e a exposição de sua reflexão” (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 129).

Nos termos de Benjamin, a arte é a determinação mais fecunda do médium-de-reflexão – conceito elaborado por este filósofo e não pelos românticos. A crítica de arte é o conhecimento deste objeto no médium-de-reflexão. A reflexão, para

Friedrich Schlegel, é absolutamente criadora. O interesse na reflexão é o de “potenciar sempre novamente esta reflexão e multiplicá-la como numa série infundável de espelhos” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 72). Pois a reflexão é o “refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma” (BENJAMIN, 2011, p. 31).

Além disso, o filósofo contemporâneo afirma que “a tarefa da crítica de arte é o conhecimento no médium-de-reflexão da arte. [...] A crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante de um objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes” (BENJAMIN, 2011, p. 74). Aqui percebemos que a comparação da observação de uma obra de arte com a observação de uma obra da natureza parece semelhante à observação feita por Kant, que também associava arte e natureza.

O objetivo da atividade crítica é “a constituição e o desdobramento, a partir da obra e para além dela, de uma ordem que lhe seria inerente. [...] Benjamin faz da abertura, do não acabamento e da capacidade de transformação, a característica essencial da obra artística” (GAGNEBIN, 1980, pp. 219-220). À medida que esse filósofo amadurece seu pensamento e se aproxima do materialismo, porém sem abandonar o significado conceitual da crítica de arte, ele afirma ser preciso fazer uma análise minuciosa da obra, observando seus aspectos datados e efêmeros. A esse teor material, Benjamin opõe o teor de verdade da obra, o qual transcende sua finitude histórica e aponta para a infinitude, assim como a tradução de obras literárias.

No que tange o transcender da finitude histórica da crítica de arte, é possível traçar um paralelo com a noção de traduzibilidade, elaborada por Benjamin em seus ensaios de juventude, especificamente em *A tarefa do tradutor*, publicado em 1923. Neste texto, a traduzibilidade reside num paradoxo: um texto só pode ser si mesmo se for transportado, alterado, traduzido, pois um trabalho só pode ter um nome para si ao ter seu nome de travessia: ir a outro lugar e receber um outro nome, em uma outra língua. “O original só pode ser si mesmo ao se tornar algo diferente” (WEBER, 2008, p. 61), ao perder algo de si. Logo, o trabalho original não é suficiente *per se*, ele carece de algo outro para torná-lo algo que em sua solidão ele nunca conseguiria ser.

Contudo, cabe notar que Kant e os românticos acreditavam na onipotência da genialidade, o que é uma crença sem limites em seus direitos, que superam todos os princípios sólidos e critérios de julgamento. A sociedade burguesa inventou a originalidade, que é uma marca do individualismo. Existe realmente uma arte de inventar sem dados, uma arte de inventar absoluta? Como corolário dessa crença, as concepções romântica e kantiana de arte colocam fim aos parâmetros de avaliação da mesma, atesta Benjamin. O que serviu para presentear o poeta com a liberdade ou a originalidade, retirou do julgador de obras poéticas o seu conhecimento herdado, de sorte que os críticos e os resenhistas encontravam-se num momento de penúria. Pois “como se mede o valor de algo quando não se tem leis a partir das quais se possa medir tal valor?” (EICHNER *apud* SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 116)

Em resumo, a crítica é o médium ou lugar de expressão no qual a limitação da obra singular liga-se à infinitude da arte, porquanto a arte já é infinita enquanto médium-de-reflexão. A crítica expõe a autorreflexão da obra, de modo que o teor de verdade está para o espírito – os quais transcendem a finitude histórica – assim como o teor coisal está para a letra – os quais dão a ver os tensionamentos internos e materiais da obra. Então, com os românticos, sob a voz de Benjamin, já não se pode falar de uma obra de arte desvinculada à reflexão sobre ela; mas, por sua vez, a

própria crítica deve se tornar arte (SELIGMANN-SILVA, 1993), do mesmo modo que a tradução se torna também arte.

### Considerações finais

Tendo abordado como ocorre a extração do conceito de crítica de arte a partir da reflexão sobre a obra, com base na filosofia da arte romântica germânica, para Benjamin, passaremos agora ao apontamento de algumas semelhanças e diferenças entre as concepções acerca do objeto estético para o filósofo moderno e para o filósofo contemporâneo.

Como semelhança fundamental, temos que o prazer da reflexão diante do objeto estético é não só presente, mas determinante em ambos os autores. Em segundo lugar, tanto a crítica de arte benjaminiana quanto o esquematismo transcendental kantiano dependem do tempo do processo de pensamento.

Como diferença, temos que para Kant, há o culto irrestrito da força criadora do gênio como simples força de expressão do criador, que é Deus. Já para Benjamin, não há tal gênio, uma vez que sob a perspectiva materialista, ainda que germinal em seu trabalho de doutorado, não há criação absoluta. Dando um passo retroativo nesta diferença, cabe dizer que a estética do gênio afirma a possibilidade de cada artista e cada obra individualmente, como uma mônada, abrirem o caminho para o absoluto. Disso se segue que a arte pode ser julgada de modos tão plurais, o que aponta para a segunda diferença: para Kant, deve haver um consenso sobre a obra, uma vez que há a pretensão de universalidade subjetiva sem conceito. Todavia, cabe notar que Kant fala dos juízos estéticos como uma pretensão, uma vontade, um direito e não como algo que de fato é ou que se realiza, o que compromete sua filosofia, pois ela é a promessa de algo que nunca vem-a-ser. Ao passo que, em matéria de crítica de arte, para Benjamin, pode não haver consenso e quanto mais plurais forem as críticas, melhor para o objeto artístico – a pluralidade de conceitos, e não a universalidade subjetiva na crítica de arte, é uma pretensão realizada.

Assim, foi possível comprovar nossa hipótese de que a crítica de arte benjaminiana radicaliza o prazer sentido pelo belo kantiano, ao transformá-lo em crítica de arte e, levando às últimas consequências, em arte. Pois “toda obra de arte é uma alusão ao infinito” (SCHLEGEL *apud* SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 118). No caso kantiano, o infinito é Deus, e no benjaminiano, é a própria diversidade. Entretanto, reconhecemos que este texto falha em promover mediações mais claras entre Fichte, os românticos e Kant, para então poder chegar a Benjamin.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. Discurso, São Paulo, v. 13, p. 219-230, 1980.

HENTZ, Marcele Ester Klein. Para que Kant precisa do capítulo do esquematismo? In: KLEIN, Joel Thiago (org.). *Comentários às obras de Kant [Crítica da Razão Pura]*. Florianópolis: Nefiponline, 2012, p. 319-342.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. São Paulo: Vozes, 2018.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. São Paulo: Vozes, 2018.

PIPPIN, Robert. The Schematism and Empirical Concepts. *Kant Studien*, San Diego, v. 67, n. 2, p. 156-171, 1976.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, crítica e crítica como arte: Acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. *Discurso*, São Paulo, n. 20, p. 115-136, 1993.

WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press, 2008.

Recebido: 10/2022  
Aprovado: 11/2022