

O IDEAL DE RAÇA NA TERCEIRA CRÍTICA KANTIANA E SUAS IMPLICAÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO DO RACISMO CULTURAL¹

KANT'S IDEAL OF RACE IN THE THIRD CRITIQUE AND ITS IMPLICATIONS FOR CULTURAL RACISM

Rizzia Rocha

<https://orcid.org/0000-0002-8168-148X>

rizziarocha@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

RESUMO *Este artigo parte de uma reconsideração crítica da estética kantiana, sob a perspectiva da radicalização dos corpos, tendo em vista a emergência paralela da estética e da antropologia no século XVIII. Ambas as áreas tiveram seu desenvolvimento abertamente implicado, embora não seja comum levar em conta o impacto de uma sobre a outra na perspectiva da investigação filosófica. Portanto, quando a Crítica da Faculdade do Juízo surge como tema inicial deste artigo, objetiva-se discutir a influência do pensamento ainda incipiente da teoria das raças sobre o juízo estético kantiano, numa interlocução com Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, de David Bindman, para, em seguida, dimensionar o alcance da estética kantiana no ajuizamento de construtos culturais não europeus, a partir*

¹ Artigo submetido em: 23/09/2024. Aprovado em: 22/06/2025.

da leitura crítica de Roger Somé em Le concept d'‘esthétique africaine’: essai d'une généalogie critique. Esses dois momentos resultam no questionamento sobre a universalidade das categorias estéticas clássicas, evidenciando a cumplicidade do pensamento filosófico europeu para o desenvolvimento do racismo cultural.

Palavras-chave: *Estética kantiana. Racismo cultural. Eurocentrismo estético. Arte africana. Colonialismo.*

ABSTRACT *This article begins with a critical reconsideration of Kantian aesthetics from the perspective of the radicalization of bodies, taking into account the parallel emergence of aesthetics and anthropology in the 18th century. Both fields developed in open connection, although it is uncommon to consider the impact of one on the other from the perspective of philosophical inquiry. Therefore, when the Critique of the Power of Judgment emerges as the initial theme of this article, the aim is to discuss the influence of the still-nascent theory of races on Kantian aesthetic judgment, in dialogue with Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century by David Bindman. Following this, the article seeks to assess the scope of Kantian aesthetics in the judgment of non-European cultural constructs, through the critical reading of Roger Somé in Le concept d'‘esthétique africaine’: essai d'une généalogie critique. These two moments result in a questioning of the universality of classical aesthetic categories, highlighting the complicity of European philosophical thought in the development of cultural racism.*

Keywords: *Kantian aesthetics; Cultural racism; Eurocentric aesthetics; African art; Colonialism.*

Este artigo parte de uma reconsideração crítica da estética kantiana, sob a perspectiva da radicalização dos corpos, tendo em vista a emergência paralela, no século XVIII, da estética e da antropologia. Ambas tiveram seu desenvolvimento abertamente implicado, embora não seja comum levar em conta o impacto de uma sobre a outra na perspectiva da investigação filosófica. Portanto, quando a terceira crítica kantiana surge como tema inicial deste artigo, objetiva-se discutir a influência do pensamento ainda incipiente da teoria das raças sobre o juízo estético, para, em seguida, dimensionar o alcance da estética kantiana no ajuizamento de construtos culturais não europeus.

São dois momentos que dão ritmo ao desenvolvimento da reflexão proposta: no primeiro, David Bindman, proeminente historiador da arte, é o principal interlocutor de Kant quando se trata de determinar o que este compreende como o ideal de beleza do ser humano; já no segundo, Roger Somé, filósofo e etnólogo, assume o lugar de Bindman na discussão com a estética kantiana, ao colocar em questão a pressuposta universalidade do conceito de estética, e até mesmo de arte, cuja origem eurocentrada traz indubitavelmente os traços de sua gestação. Ao chegar ao final da discussão, o questionamento sobre a universalidade das categorias estéticas clássicas deixa evidente como o pensamento filosófico europeu foi cúmplice na consolidação do racismo cultural. O que se espera é não só corroborar a necessidade de pensar construtos artísticos e culturais não europeus a partir de suas próprias categorias e contextos, evitando a imposição de conceitos exógenos, sob o alerta de não perpetuar a colonização epistemológica, mas, ainda, exibir a inadequação de tais conceitos, se estendidos além dos seus limites.

Kant e o ideal do belo na figura humana

Em sua terceira crítica, Immanuel Kant estabelece as determinações do juízo de gosto, o qual provoca uma reestruturação da teoria estética que, até então, privilegiava o efeito em suas análises. Ele reapresenta a questão da recepção estética, considerando a faculdade de ajuizamento de um objeto ou representação a partir da exigência de sua emancipação do interesse. Um objeto artístico apraz o sujeito, independentemente de sua serventia, tornando o juízo de gosto puro uma operação também emancipada das categorias conceituais e centrada na satisfação desinteressada. Essa satisfação, uma sensação subjetiva e particular cujo princípio é a beleza, é, ao mesmo tempo, um julgamento de pretensões universais e com lastro objetivo. A faculdade de ajuizamento estético seria uma propriedade comum a todos os indivíduos, o que pressupõe sua universalidade, na medida em que a sensação do belo, embora não possa ser comunicada por conceito, é partilhada por uma comunidade sensível. O prazer estético não é simplesmente a expressão de uma sensação pessoal, mas um reconhecimento da capacidade de compartilhar universalmente esse estado de ânimo, baseado num acordo entre as faculdades cognitivas. O juízo estético kantiano, ao postular a beleza de um objeto, expressa um sentimento de aprovação que, embora subjetivo, tem a pretensão de ser universalmente comunicável. Essa comunicação não depende de uma concordância empírica entre os sujeitos, mas da autonomia do julgamento estético individual, refletindo uma crença na possibilidade de um consenso estético baseado na estrutura

comum das faculdades humanas. Ao atribuir à beleza um princípio subjetivo não limitado a um subjetivismo, Kant apresenta para a sensibilidade uma saída da subordinação à tradição racionalista, ao mesmo tempo em que se esquia da abordagem empirista. Desse modo, o juízo de gosto, motivado pela beleza sem conceito e sem interesse, torna a avaliação estética autônoma em relação à lógica racionalista e retira a arte do campo da finalidade, afastando-a da satisfação interessada comum à vida cotidiana.

Esta que pode parecer uma apressada síntese do intrincado pensamento kantiano tem por objetivo recolocar a questão da fundamentação de sua estética, mas sob uma perspectiva que pode parecer inadequada se desconsiderarmos o contexto histórico: a crítica da racialização dos corpos. David Bindman, em *“Ape to Apolo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century”* (2002), mostra que a estética filosófica, cuja emergência no século XVIII ocorre paralelamente à antropologia, tem um papel importante no desenvolvimento do racismo, um poderoso instrumento do colonialismo europeu. Com base na pesquisa dos textos naturalistas e estéticos da Europa do século XVIII, os comentários de Bindman à “Crítica da Faculdade do Juízo”² sob a perspectiva da raça reconhecem o fato de a cor, o primeiro marcador anatômico de diferença, ter sido um dos símbolos da construção estética colonial no século XVIII, quando o sistema de raças começou a ser estruturado pela ciência do Iluminismo Europeu. De acordo com a tradição pictórica eurocêntrica, a representação de não brancos nas artes visuais foi etnicizada a serviço da imagem europeia. A mulher branca como protagonista, adornada com joias e bem vestida, cercada por riquezas e acompanhada por figuras negras ou animais subservientes, personificava o imperialismo europeu na época, conforme descreve Anne Lafont (2023, p. 21). A emergência da ciência racial no início do século XIX pode ser considerada como um triunfo dos métodos de classificação e codificação da ciência iluminista. Nesse sentido, estabelecer a participação da estética kantiana é importante não só para determinar qual a contribuição desse que se constitui como um pensamento incontornável para o desenvolvimento do conhecimento filosófico eurocentrado, mas também para estabelecer seus limites quando se trata de pensar construtos estéticos que não correspondem a essa matriz de conhecimento. De uma maneira geral, trata-se

2 A versão em português utilizada aqui é a conhecida tradução de Valério Rohden e Antônio Marques: Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. As citações do texto em alemão serão feitas a partir da *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken*, segundo a sigla KU (AA05), para denominar *Kritik der Urteilskraft, Band V*, com paginação original.

de introduzir o pensamento kantiano na complexa e necessária discussão acerca das implicações entre o racismo biológico e o racismo cultural.

Em um primeiro momento pode haver certa dificuldade em estabelecer uma relação entre o juízo de gosto kantiano e os corpos humanos, já que, em sua terceira crítica, o autor elabora um argumento que desvincula a estética de questões materiais, tais como a beleza humana, ao considerar que o julgamento da beleza exige uma resposta imediata ao objeto, separado de desejos ou interesses ordinários. No entanto, ao discorrer acerca dos dois modos da beleza descritos na primeira parte da “Crítica da Faculdade do Juízo” (2010), os quais são a “beleza pura ou livre” – *freie Schönheit (pulchritudo vaga)* – e a “beleza aderente” – *die anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens)* (KU, AA05, p. 229), encontramos, no parágrafo 16, algumas distinções importantes que irão recolocar a questão do ajuizamento estético sobre o corpo. Flores, esculturas ornamentais, música de orquestra são classificadas como belezas livres ou puras, já que não representam objetos sob conceitos determinados. Se “no ajuizamento de uma beleza livre (segundo a mera forma), o juízo de gosto é puro” (Kant, 2002, p. 75) [*In der Beurtheilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurtheil rein* (KU, AA05, p. 230)], então, não há um conceito de finalidade implicado no ajuizamento da beleza livre. Já a beleza aderente “pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte, um conceito de sua perfeição” (2002, p. 76) – *...setzt einen Begriff vom Zwecke voraus, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit...* (KU, AA05, p. 230). É sob a beleza aderente que Kant situa a beleza do ser humano, de edifícios, de animais não humanos, admitindo que haveria, então, um ideal de perfeição implicado na concepção de beleza formal desses grupos.

Nesse ponto, David Bindman chama atenção para a estatuária grega antiga, que quase sempre é considerada o *locus classicus* da beleza humana ideal, um cânone reforçado pelo trabalho de Winckelmann:

It would clearly be absurd in terms of the beliefs of Kant's time either to deny the human implications of the canonical works of Greek sculpture, or to deny their beauty. He appears to accept that the highest form of visual pleasure is derived from the contemplation of classical statuary, though living in Königsberg he can have had little or no direct experience of actual works. If, as is likely, he had read Winckelmann or the work of anyone writing on art in Germany in the period, he could not have avoided the assumption that aesthetic pleasure was inextricably tied to the representation of ideal humanity (Bindman, 2002, p. 186).

Apesar de não citar o nome de Winckelmann uma vez sequer em suas críticas, o termo “ideal”, que nos escritos kantianos surge sob diversas formas

– ideal da razão, ideal de belo, ideal de homem, entre outras –, parece ser um conceito reconhecidamente retirado do autor de “História da arte na antiguidade”. Incomum ao vocabulário filosófico da época, Kant introduz “ideal” como um dos termos correntes em sua filosofia, o qual, mais tarde, é estabelecido quase por consenso como procedente de Winckelmann. Apesar da omissão de uma referência direta ao historiador da arte, Kant se reporta a Winckelmann como responsável pela origem do termo, afirma Márcio Suzuki, em seu artigo “A palavra como invenção: heurística e linguagem em Kant” (2008). No início do segundo livro da dialética transcendental, em “Crítica da razão pura”, lemos:

Aber noch weiter, als die Idee, scheint dasjenige von der objective Realität entfernt zu sein, was ich das Ideal nenne, und worunter ich die Idee nicht bloss in concreto, sondern in individuo, d. i. als ein einzelnes, durch die Idee allein bestimmbares oder gar bestimmtes Ding verstehe (CrV, A596).

Nessa exposição do conceito de ideal, Suzuki nos diz que Kant, ao escrever “pelo qual entendo” – *worunter ich ... verstehe* –, faz uso de uma expressão que é, em geral, sinal de advertência de que o filósofo introduzirá um conceito alheio ao próprio pensamento, oferecendo, portanto, um indício discreto, quase cifrado, da referência ao trabalho de Winckelmann³. Mesmo assim, Kant, curiosamente, parece optar por excluir a escultura dos antigos gregos, cânone reforçado pelo historiador da arte, de sua definição de beleza, evitando a suposição de que o prazer estético estava inextricavelmente ligado à representação da humanidade ideal, a qual deveria reproduzir as formas da estatuação grega. A busca empreendida por Winckelmann pela pureza da arte antiga se associou à noção de pureza racial e à idealização da beleza humana a partir do perfil grego (Michaud, 2015, pp. 52-53). Embora não negue as implicações estéticas das obras canônicas da escultura grega, a argumentação de Kant não segue os pressupostos winckelmannianos.

A noção de raça surge uma única vez na “Crítica da Faculdade do Juízo”. No parágrafo 17, Do ideal de beleza, Kant divide o ideal em dois elementos, a “ideia normal estética” – *die ästhetische Normalidee* – e a “ideia da razão” – *die Vernunftidee*. Segundo a leitura de Bindman, ao argumentar que o julgamento da figura de um homem como pertencente a um tipo particular deve ser tirado da experiência, Kant afirma que um julgamento estético do mesmo homem requer

3 Para maiores detalhes dessa discussão, cf. o artigo Suzuki, M.. A palavra como invenção: heurística e linguagem em Kant. *Studia Kantiana*, Nr. 6/7, mar. 2008, pp. 29-61. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/studiakantiana/article/view/88494> (Acessado em 20 de Agosto de 2024).

uma consciência da forma ideal de sua raça. No entanto, o que se compreende por forma ideal parte do entendimento de que uma forma racial ideal independe de um ideal de beleza racial, porque parte de uma média racial. Isso significa que Kant está apoiado no pressuposto de que a aparência de uma raça não é encontrada em sua forma ideal, como a representação do deus Apolo poderia ser compreendida pelo povo grego, mas na forma média do grupo racial, ou de um número suficiente de membros dessa raça. Para isso, Kant empenha seu conceito de imaginação, o qual é capaz de lembrar de um grande número de figuras do mesmo tipo e, assim, extrair uma ideia de figura a partir da distribuição média de características comuns. Essa prática permite reter, apenas através da observação empírica, um entendimento claro do que constitui, por exemplo, a altura média de um membro de um grupo ou de uma raça, como faríamos medindo cuidadosamente milhares de pessoas. Kant afirma que essa média, ou representação da norma, apresenta uma base diferente de percepção para cada país e para cada raça, sem distinguir claramente os dois, embora seus exemplos sejam tipos raciais em vez de nacionais. Nas palavras do filósofo:

Wenn nun auf ähnliche Art für diesen mittlern Mann der mittlere Kopf, für diesen die mittlere Nase u. s. w. gesucht wird, so liegt diese Gestalt der Normalidee des schönen Mannes in dem Lande, wo diese Vergleichung angestellt wird, zum Grunde; daher ein Neger nothwendig unter diesen empirischen Bedingungen eine andere Normalidee der Schönheit der Gestalt haben muß, als ein Weißer, der Chinese eine andere, als der Europäer (KU, AA05, p. 58).

Nessa breve passagem do parágrafo 17 da “Crítica da Faculdade do Juízo”, a solução de Kant para a questão do ajuizamento estético da figura humana é clara: a figura do homem belo é apreendida segundo uma média de características comuns concernentes a cada grupo racial em particular. Na tradução de Valério Rohden e Antônio Marques: “então [n]esta figura encontra-se o fundamento da ideia normal do homem belo no país onde essa comparação for feita” (Kant, 2010, p. 80). É possível depreender que há uma ideia essencial de raça estabelecida, mas Kant não desenvolve essa discussão em sua terceira crítica. O juízo estético kantiano distancia-se deliberadamente de questões da antropologia ou de quaisquer outras relacionadas à vida imediata, a fim de garantir o julgamento da beleza livre de interesse. Nesse aspecto, conclui Bindman, a estética kantiana está fora do debate sobre raça. Entretanto, ainda que não tenha contribuído diretamente para o desenvolvimento do racismo biológico, ao contrário das ideias de Winckelmann, o juízo de gosto, e toda sua estrutura conceitual, permanece adequado para promover reflexões acerca de produções estéticas de culturas não europeias?

O discurso estético e suas implicações no desenvolvimento do racismo cultural

A imposição das categorias filosóficas ocidentais às múltiplas expressões do pensamento, em culturas historicamente relegadas à periferia do conceito de humanidade, marca a face colonialista do exercício da razão ignorante de seu etnocentrismo. Em *“Le concept d’‘esthétique africaine’: essai d’une généalogie critique”*, de Roger Somé (1994), professor de etnologia da Universidade de Estrasburgo, o conceito de “estética africana” (as aspas são usadas por Somé) é discutido a partir de um levantamento bibliográfico extenso, mas não exaustivo, de vários autores que, por meio de diferentes argumentos, afirmam a verdade desse conceito. No entanto, o autor vê alguns problemas em atestar a existência de uma “estética africana”, por ser a noção de estética uma construção eurocentrada e, portanto, intimamente relacionada com a cultura europeia. Partindo dessa compreensão, Somé desenvolve uma genealogia crítica do uso do conceito de estética aplicado ao pensamento crítico da arte africana. Essa genealogia levanta importantes questões, as quais são centrais para um pensamento sobre arte que não seja um instrumento de reprodução de uma única estrutura epistêmica, histórica e cultural. Com uma crítica contundente ao pensamento eurocêntrico, Somé propõe uma reflexão não só acerca dos limites de categorias estéticas quando aplicadas à arte africana, mas também acerca do significado da relação entre estética e obra de arte, sobretudo em expressões artísticas não europeias.

Para explorarmos com clareza a argumentação que se segue, é necessário explicitar que Somé se concentra, em suas análises, na arte tradicional produzida em África, e não na produção artística contemporânea daquele continente. Essa separação leva em conta a possibilidade de se produzir arte em linguagem “ocidental”, ou seja, a partir de pressupostos de uma história da arte euro-estadunidense, mas não desconsidera a produção artística para além desses pressupostos. A arte produzida em África nas últimas décadas já pressupõe um diálogo com as categorias estéticas estabelecidas, seja na sua absorção, seja na sua recusa. Exemplo disso pode ser verificado na exposição *Black Modernism in South Africa*, realizada em 2016 pelo Wits Art Museum, em Johannesburg, cujo projeto estava fundamentado no exame dos conceitos de modernismo e modernidade em relação à arte africana, reunindo artistas que trabalharam entre 1940 e 1970 na África do Sul (Cf. Burocco, 2020, pp. 226-255). Assim, embora seja evidente que haja uma produção artística variada e própria do continente africano, a argumentação que se segue privilegia a arte tradicional, tanto em respeito às escolhas de Somé quanto pelo maior contraste que essa

circunscrição propicia, o que é sempre um bom método quando o objetivo é buscar o limite de territórios distintos.

Quando a arte tradicional produzida em África alcançou proeminência na Europa, levada primeiro pelas mãos dos colonizadores franceses, alemães e ingleses, a não priorização do domínio de um sistema ortográfico comum às culturas africanas, aliada ao pensamento etnocêntrico europeu, fez com que a admiração suscitada pelas produções artísticas não compreendesse, ou sequer se interessasse, pelos parâmetros de qualidade implicados na produção, responsáveis por dar forma às obras. Essa incompreensão partiu de uma suposta falta de resposta estética atribuída pelos estrangeiros aos povos negro-africanos. A ausência de discussões sobre os parâmetros, e mesmo sobre a existência, de uma estética africana na arte tradicional deve ser pensada como uma das consequências da imposição da cultura eurocêntrica no ainda presente projeto colonizador dos territórios africanos, e não, simplesmente, como uma consequência das diferenças simbólicas entre os povos.

Ao analisar o aparecimento do conceito de “estética africana”, o qual surge contemporaneamente ao conceito de “arte africana” (em ambos os termos as aspas do autor serão mantidas), Somé está voltado para as produções artísticas tradicionais das populações de África localizadas ao sul do Saara – não se limitando às expressões da cultura iorubá. Ele aponta o ato de reconhecimento da “arte africana” como um fato que influenciou uma busca para constituir uma “estética africana”, como se todo discurso sobre arte fosse, necessariamente, um discurso estético. Somé enfatiza a tradição oral como principal meio de informação para os estudos dos objetos de arte negra, característica também apontada por Robert Farris Thompson, professor da Universidade de Yale, especialista em arte africana e afro-atlântica e autor do texto *Aesthetics in Traditional Africa* (1971). Na esteira da tradição oral, esses estudos acontecem, principalmente, por meio do diálogo com as pessoas que promovem o acesso à arte africana, sendo também esse o caminho que possibilita o conhecimento do desenvolvimento sociocultural do trabalho artístico.

Sobre a emergência da ideia de uma “estética africana”, enquanto partidária da possibilidade de extensão do conceito europeu de estética à produção artística de África, ela foi afirmada primeiramente pelos escritos ocidentais e depois por aqueles africanos desejosos de refutar teses racistas que classificam seus grupos culturais como inferiores, formados, quando muito, por seres humanos de segunda categoria. Ao grupo desses intelectuais africanos se juntaram ainda alguns africanistas ocidentais, escreve Somé. Dentre esses autores, há aqueles que afirmam que existem, na arte tradicional das regiões subsaarianas de África, obras que corresponderiam à arte liberal ou, ainda, ao movimento artístico

francês procedente do pensamento “arte pela arte” (*l’art pour l’art*). Somé aponta muitos problemas nessa correspondência entre arte africana e categorias que lhe são exógenas, e seus argumentos são construídos num diálogo direto com a terceira crítica kantiana.

O termo “arte pela arte” surge pela primeira vez na França no início do século XIX. Benjamin Constant, em 1804, escreve, no âmbito da discussão então corrente sobre a estética kantiana, que “a arte pela arte” é aquela produzida sem um propósito utilitarista – educativo, sacro ou mesmo político –, pois a atribuição de uma funcionalidade mundana perverteria a essência de sua existência desinteressada; ela cumpre o propósito de não ter propósito. Mais tarde, Théophile Gautier torna-se defensor do movimento “arte pela arte”, que ele define da seguinte maneira: “não só a forma pela forma, mas também a forma pelo belo, abstraída de qualquer ideia estranha, de qualquer desvio em proveito de qualquer doutrina, de toda a utilidade imediata” (Gautier *apud* Venturi, 2013, p. 255).

A teoria estética de Kant foi trazida para a França de maneira fragmentada por vários intermediários que não estavam necessariamente preparados para transmiti-la em toda sua complexidade, fazendo com que essa espécie de nova estética tenha se espalhado por Paris sob várias chancelas. Mas foi *l’art pour l’art* o movimento que gradualmente concentrou a recepção inicial do pensamento kantiano na França (Cf. Wilcox, 1953, p. 360), endossando uma produção artística cuja autonomia extrema torna-se sinônimo de uma arte sem objetivos externos, voltada apenas para ela e suas próprias questões internas e, portanto, sem conexão com a vida efetiva. Nesse ambiente, as questões formais da obra de arte assumem o protagonismo das produções artísticas ligadas ao movimento francês. Baseado nesse pensamento, séculos depois, a pesquisa de Carl Einstein em *Negerplastik: escultura negra* (2011), publicado pela primeira vez em 1915, sustenta que o conteúdo de uma obra é irrelevante para a sua apreciação, atribuindo protagonismo à forma artística e à maneira como esta é capaz de nos afetar, tornando-se um dos mais fiéis representantes da tese formalista em seus estudos sobre a estética africana.

Também Frank Willet evoca a teoria da arte pela arte em seus escritos, notadamente em *African Art* (1971). Nesse trabalho, dentre outras expressões, o autor analisa a arte decorativa dos Bawoya do Congo e a gravura utilizada na produção de certos utensílios pelos Iorubá. Somé questiona se essa arte que Willet qualifica como “arte decorativa” não seria, na verdade, arte profana, endossando a declaração de Robert Farris Thompson (1971) acerca da existência de uma produção artística em África que não se restringe à religião. Esse endosso entra em conflito com o pensamento de Michel Leiris, no prefácio

a *Arts et peuples de l'Afrique noire*, de Jaqueline Delange (1967), no qual constata que os Peuls Bororo, na Nigéria, têm “um gosto agudo da beleza das formas’ mesmo que esse povo não produza algo que se possa denominar ‘objeto de arte’ – *um goût aigu de la beauté des formes’ même si ce peuple ne produit ‘rien que l’on puisse étiqueter ‘objet d’art’*” (apud Somé, 1994, p. 118). Essa afirmação de Leiris subscreve ao entendimento míope segundo o qual a produção plástica de povos não europeus não alcançaria o estatuto de obra de arte, devido ao seu suposto descolamento da esfera profana.

Para afirmar a existência de uma arte contemplativa própria aos povos negro-africanos, os autores não hesitam em falar da “percepção de beleza na cultura africana’ (Harris Memel-Foté), do ‘sentimento estético do Negro’ (M. Leiris), de ‘estética negro africana’ (Senghor), de ‘estética *fang*’ (Fernandez) ou ainda de ‘estética iorubá’ (Thompson)” – “*la perception de la beauté dans la culture africaine’ (Harris Memel-Foté), du ‘sentiment esthétique des Noires’ (M. Leiris), de ‘l’esthétique négro-africaine’ (Senghor), de ‘l’esthétique fang’ (Fernandez) ou encore de ‘l’esthétique yoruba’ (Thompson)*” (Somé, 1994, p. 118). Comum a todos esses estudos é o fato de que buscam mostrar a existência de uma estética própria aos povos negro-africanos, confirmada pela possibilidade de projeção do vocabulário e da correspondência entre categorias locais e noções fundamentais da estética clássica – a beleza, por exemplo – ou pela expressão de um sentimento estético com pretensões universais.

Segundo Carl Einstein, Franz Boas afirma, em *Primitiv Art* (1927), que a sensibilidade ao belo é universal e o prazer estético existe em todo lugar. Implicado nessa conclusão há um argumento que estabelece a complexidade da questão estética para os povos não europeus, como se os fundamentos para o pensamento estético tivessem uma origem diversa. Essa complexidade, que Boas não examina, revela a possibilidade de uma expressão do sentimento que poderia ser percebida em sua pureza, como uma ação imediata impelida pelo sentido estético e que, portanto, se constitui como prova da existência de uma estética africana. Por exemplo, a dança africana, exercendo ou não uma função social, é capaz de emocionar um indivíduo e de provocar um prazer imediato, à revelia de sua função. Nos funerais dagara, em Burkina Faso, as pessoas, a fim de manifestar sua satisfação em ver alguém dançando bem, começam, por sua vez, a dançar. Também o ato mesmo de dançar, ou de não dançar, é uma expressão da boa ou má qualidade da música. A possibilidade de um indivíduo manifestar um sentimento imediato como resposta a estímulos estéticos existe nos povos não europeus, evidentemente. Entretanto, diferentemente do juízo de gosto, cuja capacidade comum de se sentir afetado desdobra-se em um juízo crítico, para os burquineses o ajuizamento acontece no corpo, que

é impelido a dançar ao ser afetado. Na tradição do pensamento europeu, o corpo é relacionado ao biológico, ao animalesco, ao selvagem, e “o negro é o biológico”, afirma Frantz Fanon (2020, p. 178) ao tratar do imaginário branco sobre os corpos negros. No século XVIII o anatomista e antropólogo holandês Petrus Camper, influenciado pelo trabalho de Winckelmann, procurou demonstrar que a noção de belo ideal atribuída à escultura clássica deriva das leis da óptica. Camper fala sobre a inclinação da linha que tangencia a testa e o maxilar, cuja variação foi amplamente explorada pela antropologia no século seguinte, em seus estudos sobre raça. Hegel, em seus cursos de estética, cita “o famoso fisiólogo holandês” (2002, p. 127), ao tratar do perfil grego, elogiando a pequena variação da linha tangencial que atribui tamanha harmonia espiritual ao rosto que faz os sentidos quase perderem sua função orgânica: “o cheirar torna-se por assim dizer um cheirar teórico, um nariz refinado para o espiritual” – *“Das Riechen wird gleichsam zu einem theoretischen Reichen, zu einer feinen Nase fürs Geistige”* (Hegel, 2002, p. 129; 1995, p. 386). Dessa forma, Somé questiona a ampla validade de uma estrutura de pensamento que demanda um discurso constituído sobre a forma das coisas que produz. Em que consiste, afinal, o discurso estético, para que possamos aliá-lo imediatamente à existência da arte em qualquer cultura?

Somé avalia que Franz Boas, apesar de manifestar uma pretensão à generalização, propõe pensar uma estética africana que parte da sensibilidade do povo negro à beleza, bem como da existência, nas culturas negro-africanas, de noções ligadas à estética filosófica, ainda que tenham origem diversa da eurocêntrica. Boas pertence a uma tradição de autores influenciada pela atitude etnológica que, de Marcel Griaule a Michel Leiris, passando por Jean Laude e Jacqueline Delange, vem denunciando a tendência etnocêntrica das análises ocidentais sobre a arte africana. Eles frequentemente condenam a atitude ocidental que consiste em observar as outras culturas através de seu próprio filtro, atitude que Louis Perrois designa pela expressão: *“le regard du blanc”* (apud Somé, 1994, p. 121). Jean Laude, em seu *Les arts de l’Afrique noire*, escrito em 1966, recusou as aproximações feitas entre o estilo barroco ou o gótico, por exemplo, e a arte africana. Para ele, analisa Somé, o aspecto terrificante de certas máscaras e estatuetas que é atribuído ao clima de insegurança sob o qual as pessoas estariam submetidas em sua forma de vida é, de fato, uma maneira de determinar o sentido de uma expressão concisa que diz respeito a modelos cujos conceitos e sistemas de valores são diferentes – *“déterminer le sens d’une expression résumée en référence à des modèles dont le code et les systèmes de valeurs sont différents”* (Laude apud Somé, 1994, p. 121). Mesmo que Jean Laude parta do pressuposto de que a assimilação da arte africana a

estilos ou escolas pertencentes à tradição europeia não seja justificada, ele não esclarece a razão pela qual essa operação é ilegítima. Essa assimilação ou comparação parece procurar salvaguardar a dignidade da produção africana pelo estabelecimento de sua proximidade ao cânone europeu, como se ele fosse a medida justa de toda análise.

Ainda cabe questionar qual a real necessidade de estabelecer a existência de uma estética africana, como se essa operação fosse essencial para salvaguardar a validade de sua produção artística. Para abordar essas questões, Somé apresenta, como hipótese de partida, que os defensores de uma “estética africana” fundam suas teses sobre a apreciação formal do objeto artístico negro, abstraindo sua função. Esse apagamento da função do objeto busca, em certa medida, honrar a tradição kantiana da arte desinteressada, que permeia as interpretações estéticas dos autores ocidentais. Ignoram, no entanto, que essa separação é externa à realidade cultural dos povos analisados, para os quais a função ritual ou social do objeto é indissociável de sua realização formal. Memel-Foté, antropólogo nascido na Costa do Marfim, afirma que a visão do belo na cultura africana é uma visão ativa, imbricada com o desenvolvimento teórico de uma filosofia da ação. Há nela uma concepção religiosa, uma concepção ética, e a ela está implicada, ainda, uma política que afeta a arte (Cf. Somé, 1994, p. 122). Foi nesse contexto que alguns intelectuais africanos e africanistas desenvolveram conceitos que se apresentam como uma reivindicação da “estética africana”. Excetuando-se as análises estilísticas da escultura africana, notadamente aquelas feitas por Perrois (2008), a maior parte dos estudos estéticos tendem a mostrar que os povos negro-africanos são capazes de sentimentos estéticos, buscando combater a ideia racista sobre a existência de seres humanos primitivos que, em sua estrutura racional e sensível, diferem dos seres humanos “civilizados”. Isso acontece porque certos estudos insistem no aspecto conceitual, enquanto outros, a partir dos termos traduzidos de línguas autóctones, estabelecem uma classificação da apreciação estética, mostrando aqui uma clara e íntima conexão histórica entre o racismo biológico e o racismo cultural.

Em “*Aesthetics in Traditional Africa*” (1971), Robert Farris Thompson afirma que a arte da sociedade africana não serve unicamente à religião (p. 375), mas detém uma dimensão autônoma. Ele estabelece a fundamentação de seu argumento em favor da existência de um rol de critérios para qualificação da apreciação estética próprio da cultura iorubá. Dentre esses critérios destaca-se *jíjora*, termo que é traduzido por Thompson como “*mimesis at the mid-point*”, mas que Somé se limita a traduzir como semelhança (*ressemblance*).

Sem retomar aqui a exposição dos critérios de apreciação iorubá descritos por Thompson, convém precisar que sua análise não é fundamentalmente

diferente de outros estudos precedentes centrados em sustentar a existência de uma “estética africana”, como aponta Somé. Mesmo que Thompson afirme a existência de um vocabulário específico à crítica de arte iorubá, sua análise trata de formular teoricamente os critérios dos quais se utilizam os iorubá para julgar suas produções artísticas. Não decorre necessariamente desse diagnóstico que as categorias segundo as quais esse povo ajuíza esteticamente constituam uma estética no sentido europeu do termo. Dessa forma, a possibilidade de existência de uma “estética iorubá”, a qual o autor se empenha em demonstrar, encontra-se na própria reflexão de Thompson, e não na produção artística em questão. Nesse sentido, Somé, ao avaliar o artigo de Thompson, considera a estética ali descrita mais ocidental – ou, no máximo, estadunidense – do que iorubá.

Na análise de Somé, os critérios de avaliação estética admitidos por Thompson para determinar o conceito de mimese – ou semelhança – nas esculturas iorubá estão, na verdade, relacionados ao ritual no qual o objeto escultórico é integrado, o que significaria que o escultor mantém uma relação primordial com o ritual durante o qual a escultura é usada, deixando aos elementos formais do objeto esculpido um significado real apenas em relação à sua funcionalidade. Nesse caso, a apreciação estaria ligada primeiramente à utilidade do objeto e, apenas em um segundo momento, à sua forma. Essa formulação coloca um problema, na medida em que a forma é um elemento essencial na expressão do discurso estético europeu, o que leva Somé a questionar os demais critérios estéticos estabelecidos por Thompson – visibilidade, luminosidade, brilho, *efebismo*. Mas, mais do que a questão da proeminência estética da forma, interessa-nos a questão acerca da relação de necessidade entre a existência de um vocabulário descritivo de categorias de apreciação e a consequente existência inexorável de uma “estética”; em outras palavras, o julgamento estético irá se produzir sempre, universalmente? O próprio Thompson reconhece, em seu texto, que há dentre os iorubá aqueles indivíduos que possuem esculturas, mas recusam-se a apreciá-las, o que o leva a determinar que nem todas as pessoas podem ter – ou optam por emitir – julgamento sobre um objeto artístico. A natureza dessa recusa do juízo não é explorada pelos autores em seus textos, o que não impede Somé de, a partir dessa constatação, sustentar que tal atitude revela uma prática inconciliável com o julgamento estético, numa referência ao pensamento kantiano. O juízo de gosto supõe liberdade diante da possibilidade de apreciação de um objeto, já que tal conceito integra um projeto de construção da subjetividade do sujeito moderno segundo uma racionalidade livre e autônoma.

Somé não subscreve às categorias estéticas de apreciação descritas por Thompson, pois estas não fazem jus à superioridade tributada à função em detrimento da forma, à utilidade atribuída aos objetos que figura como valor para a cultura iorubá. É nesse sentido que a apreciação iorubá contraria a compreensão da beleza desinteressada perpetuada pela estética europeia, reiterando que “a visão do belo pelos povos negros-africanos é uma visão ativa”, conforme descreve Memel Foté – “*la vision du beau pour les négro-africains est une vision active*” (apud Somé, 1994, p. 122). Dessa maneira, o valor estético dos objetos está, de forma inalienável, imbricado ao seu contexto de uso, o que subordina a arte iorubá às exigências da vida imediata. As características próprias da apreciação estética iorubá, exemplificada pela virada axial do papel da forma, leva Somé a negar a possibilidade de fundar a legitimidade de uma “estética africana” sobre a existência de categorias que são tidas como categorias estéticas no sentido europeu do termo. Embora ele demonstre, por meio de uma longa análise de expressões usadas nas línguas originais de África para denominar a beleza, que a existência de um sentimento estético nos povos negro-africanos é indubitável, essa beleza não pode ser pensada a partir de categorias europeias, nem mesmo a partir da categoria do belo. Há uma necessidade de pensar a expressão estética de África por meio de categorias próprias. Mais do que procurar meios de aplicar um discurso estético elaborado a partir de categorias alheias para construir uma “estética africana”, Somé está interessado em discutir e ampliar a compreensão das expressões estéticas produzidas em África a partir delas mesmas, ou seja, sem que haja necessidade de uma adequação a conceitos exógenos. Essa reivindicação, exposta em sua genealogia crítica do conceito de “estética africana”, compõe as manifestações do pensamento contemporâneo sobre arte, o qual percebe que a imposição de categorias exógenas às culturas tradicionalmente desconsideradas pelo conceito de humanidade ocidental, ainda que denote um esforço de inserção dessas culturas no arcabouço do pensamento “civilizado”, pode significar uma nova forma de colonização. Alçar conceitos ao abstrato universal ignora sua natureza histórica e escamoteia a relatividade de sua validade, tornando a expectativa ao totalizante, de fato, excludente. Essa é uma marca intelectual de toda experiência colonial e da hegemonia eurocêntrica.

Compartilhando perspectivas semelhantes acerca dos limites do pensamento europeu para a compreensão dos critérios de produção de manifestações artísticas, Somé conclui seu ensaio afirmando que o problema da “estética africana” não reside numa reflexão sobre a capacidade ou a incapacidade dos povos africanos de produzir coisas belas ou de possuir ou não uma sensibilidade ao belo. Se essas questões são tratadas por aqueles autores

preocupados em afirmar a sensibilidade dos povos africanos, para a arte elas não são fundamentais. A real dificuldade, afirma Somé, situa-se em saber em quais condições os objetos produzidos pelos povos africanos, que surgem num contexto cultural não ocidental, podem ser objetos de um discurso que respeita as regras de certa “ciência” (em referência à definição de estética como “ciência do belo”). Em mais um de seus questionamentos precisos, ele escreve: “Quais são os limites dessa estética clássica ocidental e por que todas essas categorias não são aplicáveis à ‘arte africana’?” – *“Quelles sont les limites de cette esthétique classique occidentale et pourquoi toutes ses catégories ne sont-elles pas applicables à ‘l’art africain’?”* (Somé, 1994, p. 130). Nesse sentido, Somé explicita a intenção de avaliar a estética ocidental em suas limitações, e não as possibilidades de submeter a arte africana a tais parâmetros. As possibilidades de existência de uma estética africana são inexatas, afirma Somé na conclusão de seu trabalho.

Conclusão

Foge ao escopo aqui pretendido procurar estabelecer critérios de legitimidade para a existência de discursos de conformação estética sobre a arte tradicional produzida em África, ou mesmo de uma “estética africana”. As questões de Somé, motivadas por Thompson e outros tantos autores, nos induzem a incertezas quanto ao alcance universal dos conceitos estéticos filosóficos do pensamento eurocentrado, além de questionar a validade universal do conceito de arte. Mas nos cabe pensar se apenas evitar os escritos abertamente racistas que compõem a tradição estética clássica e conservar os demais, desconsiderando a perspectiva da raça, não acaba por perpetuar a falsa ideia de que racismo biológico, ou científico, e racismo cultural são categorias distintas. O racismo cultural não é uma forma mais branda de racismo, se comparado ao biológico, embora possa ser frequentemente mais aceitável. Desde o século XVIII, a estética e a antropologia acabaram por conceber e difundir a crença de uma relação necessária e indissolúvel entre a beleza de uma raça e seu nível cultural. O antropólogo e naturalista alemão Johann Friedrich Blumenbach, embora tenha preservado uma posição diferente de seus contemporâneos, ao repelir a classificação de povos negro-africanos, por exemplo, como uma espécie de humanidade inferior, passando a reivindicar o mérito de suas produções culturais, acabou propagando o ideal de superioridade branca. Os europeus conformam, para Blumenbach, os povos mais belos, cuja cor revela e preserva um potencial de pureza moral, dissociando as raças de sua localização geográfica e reordenando-as segundo uma hierarquia estética.

Blumenbach, inadvertidamente, forneceu um argumento adicional para a superioridade europeia sobre o resto da humanidade.

Ainda que não de maneira facilmente identificável, a filosofia frequentemente corroborou uma estética a serviço da ficção da superioridade da raça caucasiana, sob a qual ela foi erigida. Portanto, seu arcabouço conceitual clássico não deve ser considerado a partir do pressuposto de que a perspectiva racial pode ser desprezada se não houver uma referência direta ao assunto. Se em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant escapa ao debate racial, não significa que sua teoria estética esteja livre dessa perspectiva. O pensamento racial compôs a base do pensamento eurocentrado a partir do século XVIII, sendo um aspecto inescapável para compreender o cerne de suas discussões.

Referências

- BINDMAN, D. "Ape to Apollo: Aesthetics and de idea of race in the 18th Century". Londres: Reaktion Books, 2002.
- BOAS, F. "Primitiv art". Oslo: H. Aschehoug & Co., 1927.
- BUROCCO, L. "Práticas estéticas africanas: o reconhecimento da afro-modernidade de múltiplos indivíduos". *Revista Artefilosofia*, Vol. 15, Nr. 28, pp. 206-255, 2020.
- LEIRIS, M. "Préface". In: DELANGE, J. *Arts et peuples de l'Afrique noire: introduction à une analyse des créations plastiques*. Paris: Gallimard, 1967. pp. 11-25.
- EINSTEIN, C. "*Negerplastik*: escultura negra". Tradução F. Scheibe e I. Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- FANON, F. "Pele negra, máscaras brancas". São Paulo: Ubu, 2020.
- HEGEL, G. W. F. "Cursos de estética III". Tradução M. A. Werle e O. Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002.
- HEGEL, G. W. F. "Vorlesungen über die Ästhetik". Berlin 1820/21. Band 14. Hg. von Helmut Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1995.
- KANT, I. "Crítica da faculdade do juízo". 2. ed. Tradução de V. Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- LAFONT, A. "A arte dos mundos negros: história, teoria e crítica". Tradução R. Paschoalin, L. Gonçalves, V. Braga dos Santos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- LAUDE, J. "Les arts de l'Afrique noire". Paris: Chêne, 1966.
- MICHAUD, E. "As invasões bárbaras: uma genealogia da história da arte". Tradução F. Magalhães Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.
- PERROIS, L. "Fang: visions of Africa". Milão: 5 Continents Editions, 2008.
- SOMÉ, R. "Le concept d' 'esthétique africaine': essai d'une généalogie critique". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Nr. 4, 1994, pp. 117-139.
- SUZUKI, M. "A palavra como invenção: heurística e linguagem em Kant". *Studia Kantiana*, São Paulo, Nr. 6/7, pp. 29-61, mar. 2008.

THOMPSON, R. F. “Aesthetics in Traditional Africa”. In: JOPLING, C. F. (ed.). *Art and aesthetics in primitive societies: a critical anthology*. Nova York: Dutton Paperback, 1971. pp. 374-380.

VENTURI, L. “História da crítica de arte”. Tradução R. E. Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2013.

WILCOX, J. “The Beginnings of l’Art Pour l’Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, Nr. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts (Jun., 1953), pp. 360-377.

WILLETT, F. “African Art”. Nova York: Thames & Hudson, 1971.

