

## A “beleza livre” e a arte não-figurativa\*

Luiz Costa Lima\*\*

**Abstract:** This paper is an “interested” reading of *The Critique of Judgement* – “interested”, because, unlike what has become usual in recent decades, it strives to disassociate the Kantian concept of “free beauty” from any interpretation of it as an early defense of abstract art. It is also “interested” because, instead of exposing (once more) the framework of the *Kritik der Urteilskraft*, it tries to show how the Third Kantian Critique can be taken as a basis for something that was not part of its original purpose: reviewing the idea of mimesis itself. For that, the understanding of the Kantian sublime (*das Erhabene*) will be decisive: understood initially as one of the modalities of aesthetic experience, the other being beauty, the sublime progressively distances itself from the latter. If beauty and the sublime are to be thematized independently of “determining judgement”, in which the properties of the object impose themselves upon the subject, the modalities of aesthetic experience suppose, on the contrary, the primacy of the subject. This implies gradations: from the experience of harmony propitiated by beauty up through the “negative pleasure” of the sublime, both poles through which reality is reworked by the subject. At the pole of beauty, “representation” of reality still plays a prominent role. At the pole of the “negative pleasure” of the sublime, “representa-

---

\* O ensaio que se apresenta tem por base o que apresentávamos em parte do cap. III, do *Mimesis: desafio ao pensamento*. O seu final apenas antecipa o que ainda não está formulado em parte alguma.

\*\* O autor é Professor Titular de Literatura comparada da UERJ.

tion” is subordinated to the power of “presentation”. However, both kinds of experience, the one of beauty and the other of the sublime, belong to the same field of aesthetic experience, because in both of them the subject reworks – does not discard – what comes to him from the outside: it will be necessary to understand “Vorstellung” always as an experience in which the exterior will be transformed by the subject. That is, the representation of the Third Critic will always be an effectual representation. In the sublime as much as in “free beauty”, the metamorphosis of the exterior by the subject achieves its maximum level without meaning that the external pole – that we usually call “world” or “reality” – disappears. It will thus be necessary to rethink the concept of mimesis in order to understand the metamorphosis of the world performed by radicalization of the aesthetic experience through “free beauty”.

**Keywords:** Kant; Representation; Presentation; Sublime; non-Figurative.

**Zusammenfassung:** Der Artikel unternimmt eine „interessierte“ Interpretation der *Kritik der Urteilkraft*. Interessiert, weil – gegen die dominante Tendenz der letzten Jahrzehnte – versucht wird, den Kantischen Begriff der freien Schönheit von der vorweggenommenen Verteidigung der abstrakten Kunst abzutrennen. Interessiert auch, weil – anstatt von Neuem den Aufbau der KdU nachzuzeichnen – gezeigt werden soll, dass die dritte Kritik etwas fundieren kann, was nicht so beabsichtigt war: eine Überprüfung der Mimesis. Hierzu ist das Verständnis des Kantischen Erhabenen entscheidend: ursprünglich eine Modalität der ästhetischen Erfahrung zu seinem Gegenstück, der Schönheit, entfernt sich das Erhabene in steigendem Maße von der letzteren. Wenn Schönheit und Erhabenes außerhalb des „bestimmenden Urteils“ thematisiert werden, wo sich die Eigenschaften des Objekts dem Subjekt aufdrängen, setzen die Modalitäten der Erfahrung im Gegenteil den Primat des Subjekts voraus, sich steigend von der durch die Schönheit vermittelten Erfahrung der Harmonie bis zur Erfahrung der negativen Lust am Erhabenen. Zwischen diesen Polen arbeitet das Subjekt die Realität durch. Am Pol der Schönheit spielt die „Vorstellung“ der Realität noch eine herausragende Rolle. In der „negativen Lust“ am Erhabenen ordnet sich die „Vorstellung“ der Gewalt der „Darstellung“ unter. Aber die zwei Arten der Erfahrung – des Schönen und des Erhabenen – **gehören demselben Feld ästhetischer Erfahrung an**, denn in beiden **arbeitet** das Subjekt das von außen Herantretende **durch**, anstatt es zu verwerfen. Mit anderen Worten, „Vorstellung“ ist immer zu verstehen als eine **Erfahrung, in der das Äußere vom Subjekt transformiert**

wird. D. h., die „Vorstellung“ in der dritten Kritik ist immer eine wirkende Vorstellung. Sowohl im Erhabenen als auch in der „freien Schönheit“, erreicht die vom Subjekt bewirkte Metamorphose des Äußeren ihre höchste Intensität, ohne dass der äußere Pol – was wir gewöhnlich die ‚Welt‘ oder ‚Realität‘ nennen – verschwände. Es ist daher nötig, den Begriff der Mimesis neu zu formulieren, um sich die Metamorphose der Welt klarzumachen, die durch die Radikalisierung der ästhetischen Erfahrung mittels der „freien Schönheit“ bewirkt wird.

**Stichwörter:** Kant; Vorstellung; Darstellung; das Erhabene; das Nicht-Figurative.

**Resumo:** Trata-se de uma leitura “interessada” da *Crítica da faculdade de julgar*. Interessada porque, ao contrário do que se tornou freqüente nas últimas décadas, busca-se desvincular o conceito kantiano da “beleza livre” da defesa antecipada de uma arte abstrata. Interessada ainda porque, em vez de se expor (mais uma vez) o arcabouço da *Kritik der Urteilskraft*, procura-se mostrar como a Terceira Crítica kantiana pode servir de base para algo que não esteve em seu propósito: repensar a própria idéia de mimesis. Para tanto, será decisivo o entendimento do sublime (*das Erhabene*) kantiano: tomado inicialmente como uma modalidade da experiência estética, de que a outra era a beleza, progressivamente o sublime se afasta daquela. Se beleza e sublime são tematizados fora do “juízo determinante”, em que as propriedades do objeto se impõem ao sujeito, as modalidades da experiência estética supõem, ao contrário, o primado do sujeito. Este implica graus: desde a experiência de harmonia propiciada pela beleza até à do “prazer negativo” do sublime. Estes são pólos pelos quais a realidade é retrabalhada pelo sujeito. No pólo da beleza, a “representação” da realidade ainda desempenha um papel saliente. No “prazer negativo” do sublime, a “representação” é subordinada ao poder da “apresentação”. Mas as duas espécies de experiência, a da beleza e a do sublime, **pertencem ao mesmo campo da experiência estética** porque em ambas o sujeito **retrabalha** – e não se descarta – o que lhe vem de fora. Ou seja, será preciso que entendamos a “Vorstellung” sempre como uma **experiência em que o externo será transformado pelo sujeito**. I.e., a representação na Terceira Crítica será sempre uma representação-efeito. Tanto no sublime como na “beleza livre” a metamorfose do externo pelo sujeito atinge seu máximo grau, sem que isso signifique que o pólo externo – o que costumamos chamar de ‘mundo’ ou ‘realidade’ – desapareça. Será, portanto, preciso repensar-se o con-

ceito de mimesis para que se dê conta da metamorfose do mundo efetuado pela radicalização da experiência estética através da “beleza livre”.

**Palavras-chave:** Kant; representação; apresentação; o sublime; o não-figurativo.

## 1. A indagação do belo na Terceira Crítica

O ensaio que se segue é guiado pelo propósito de criar obstáculos à apropriação da *Crítica da faculdade de julgar* por uma teoria não-figurativa da arte. De maneira mais explícita: à contracorrente da tendência contemporânea, ele remete a uma teoria da mimesis que pretende servir de lastro também para a chamada arte abstrata. Para fazê-lo, temos de propor uma leitura não usual da “beleza livre”, i. e., aquela que “não pressupõe qualquer conceito do que deva ser o objeto” (KANT 1790: B 48). Não se cogita de que tal releitura se imporia porque seu autor estaria de acordo com ela. Ao contrário, reconhecemos que nossa releitura afastaria mais ainda o texto kantiano da solução arquitetônica que ele havia tentado consolidar pela Terceira Crítica, i.e., fazer que, pela espécie do sublime, a experiência estética oferecesse a possibilidade de restabelecer a ligação do sensível com o supra-sensível.

Parte-se de um mínimo de comentários sobre passagens imprescindíveis. A primeira delas, entretanto, não pareceria merecedora de tal destaque:

Para distinguir se algo é ou não belo, não referimos a representação ao objeto pelo entendimento com vistas ao conhecimento senão que pela imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer e desprazer deste. O juízo de gosto não é, portanto, um juízo de conhecimento, em consequência não é lógico, mas sim estético, de onde se entende que seu fundamento de determinação (*Bestimmungsgrund*) só pode ser subjetivo. (KANT 1790: B 3-4)

O caminho em que se divisa o belo não se confunde com o que permitira o juízo determinante, pois o juízo correlato ao belo “só pode ser subjetivo”. Daí a ênfase na imaginação (*Einbildungskraft*) e, sobretudo, o parêntese que

se segue à sua nomeação [“talvez ligada ao entendimento” (*vielleicht mit dem Verstande verbunden*)]. O ‘talvez’ é intrigante. Se a passagem explicitamente declarara que, no juízo de gosto, o objeto importa pelo efeito que provoca no sentimento de prazer ou desprazer do sujeito e, de imediato, acrescenta: “pelo qual absolutamente nada no objeto é descrito, senão que o sujeito sente-se a si mesmo, tal como é afetado pela representação (*Vorstellung*)” (B 4), como ainda considerar a presença do entendimento (*Verstand*)? A cautela do filósofo é, no entanto, justificável. Pouco adiante, ao avançar na explicação do fenômeno da beleza, escreve Kant:

As faculdades de conhecimento, que são postas em jogo por essa representação, encontram-se, neste momento, em um jogo livre (*in einem freien Spiele*), pois nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular de conhecimento. Assim o estado de espírito (*Gemütstand*) nessa representação deve ser o de um sentimento do jogo livre das faculdades de representação numa representação dada, em vista de um conhecimento geral. Ora, para uma representação pela qual um objeto seja dado e, dessa maneira, resulte um conhecimento, são requeridos a *imaginação* – para (efetivar) a composição do múltiplo da intuição – e o *entendimento* – para (efetivar) a unidade do conceito que unifica as representações (B 28).

Dito de modo mais direto: o jogo livre a que imaginação e entendimento se entregam frustra o caminho habitual do juízo determinante – em vez de se repetirem as condições pelas quais se alcançava “uma regra particular do conhecimento”, vem a ser ressaltado o “estado de espírito” em que o sujeito como que vê o mútuo estímulo que imaginação e entendimento se concedem. Em suma, o *talvez* da citação assinala a função ambígua a que, neste tipo de experiência, o entendimento se reserva: *continua a receber a síntese efetuada pela imaginação, mas esta já não se limita à função subalterna, reprodutiva, que desempenhava na experiência própria do entendimento*. Imaginação e entendimento passam a dispor da mesma relevância. O sujeito tem a possibilidade de fruir de sua fruição, de tematizar o estado (*Zustand*) em que se encontra; em troca, não lhe pode conceder um uso prático-cognitivo. Para o entendimento, ter a si próprio como parceiro da imaginação significa que ele já não levará a cabo sua função precípua de conhecer. Não é bem que o

entendimento se anule, apenas ele se deixa a jogar. Livremente; sem conquistar o domínio de alguma matéria.

Não destacaremos aqui o próximo passo, importante para a dedução kantiana do belo, mas irrelevante para nosso argumento: a demonstração de que a experiência da beleza é subjetiva, mas não privada; pois subjetiva não é menos universal (cf. B 28-9). A mesma subtração, contudo, não pode ser feita dos conceitos de fim, finalidade e finalidade sem fim:

[...] Fim é o objeto de um conceito, à medida que este é considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um conceito quanto a seu objeto é a finalidade (*forma finalis*). Pensa-se em um fim onde, pois, não seja apenas pensado o conhecimento de um objeto, mas sim o próprio objeto (a forma ou a existência do mesmo) como efeito (*Wirkung*), enquanto possível por meio de um conceito deste objeto. *A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e a precede* (B 32-3, grifo nosso).

Como é freqüente em Kant, a extrema síntese da passagem dificulta sua compreensão. Ela é diminuída mediante seu cotejo com trecho bem posterior: para reconhecer que uma coisa só é possível como fim, i.e., para ter-se de buscar a causalidade de sua origem não no mecanismo da natureza mas sim em uma causa cujo poder de produzir efeitos é determinado por um conceito, é preciso que sua forma seja possível não de acordo com simples leis da natureza, i.e., leis que podem ser por nós conhecidas só pela aplicação do entendimento aos objetos dos sentidos senão que mesmo o seu conhecimento empírico, segundo sua causa e efeito, pressupunha conceitos da razão (B 284-5).

Dois esclarecimentos terminológicos: (a) em toda a Terceira Crítica, ‘conceito’ é empregado em um sentido mais amplo do que na Primeira, pois não significa um enunciado que declara as propriedades *objetivas* de um fenômeno, senão que as propriedades a este atribuídas pelo agente humano; (b) não é acidental que se fale em “conceitos da razão” (*Begriffe der Vernunft*). Já se acentuara a relevância do “talvez” (B 3) que acompanhava a referência ao papel do entendimento na experiência da beleza. Mostrara-se que a cláusula dubitativa encobria a presença latente da razão (*Vernunft*) e não do

entendimento (*Verstehen*), na experiência estética. Ora, ao chegarmos ao item 64, em que B 285 se localiza, o argumento já se encontrava bastante avançado para que Kant pudesse então acentuar que todas as operações de que trata a *Crítica da faculdade de julgar* antes enfatizam o papel da razão que do entendimento.

Isso posto, venhamos à compreensão necessária: dizer-se que o fim (*Zweck*) é considerado o “fundamento real” de um objeto significa (a) que sua causalidade não é apreensível pelo exame do “mecanismo da natureza” e (b) que sua forma não é, portanto, o simples produto de “leis naturais”. A área de eficácia do entendimento é, por conseguinte, ainda mais estreita do que a *Crítica da razão pura* nos levava a pensar. Essa área se restringe ao campo mecânico. Por conta dessa limitação, mesmo antes que entre em cena a experiência estética, o mundo se mostra mais refratário ao sentido do que uma primeira leitura da Primeira Crítica teria feito supor.

[...] Quando, por exemplo, se menciona a anatomia de um pássaro, o oco de seus ossos, a posição de suas asas para o vôo e da cauda para a orientação, etc, diz-se que *tudo isso é contingente no mais alto grau, segundo o simples nexus effectivus na natureza, sem recorrer a essa espécie particular de causalidade que é a dos fins (nexus finalis)*; i.e., que a natureza, observada como puro mecanismo, teria podido se constituir de mil outras maneiras, sem exatamente recorrer à unidade de um tal princípio e que, assim, não se deve esperar encontrar o menor fundamento dessa unidade a priori no conceito da natureza e sim fora dele (B 268-9).

O conceito de fim – embora, habitualmente, seu uso muitas vezes seja apenas arbitrário [quando se “justifica” tal forma por um fim antropocêntrico (a árvore dá sombra para que sirva de abrigo ao homem) ou teológico (a criatura tem por fim adorar seu magnânimo criador)] – visa a suplementar um sentido impossível de ser alcançado conforme os simples mecanismos da natureza. É, por conseguinte, um princípio necessário mas não constitutivo e sim apenas *regulador* do não mecânico na natureza (cf. B 271). Acrescente-se agora: tal princípio regulador tem como propósito não o conhecimento do objeto, mas sim “explicar” a forma ou a existência mesma do objeto (cf. B 32): “A representação do efeito (*Die Vorstellung der Wirkung*) é aqui o fundamento determinante de sua causa” (B 33).

Com facilidade daí se deduz que o “fim é o produto de uma faculdade específica, a da apetição (*Begehrungsvermögen*), que se atualiza através da vontade (*Wille*)” (B 33). Sem que pertença à natureza mesma das coisas, na ausência do conceito de fim, parte da natureza deixaria de ser suficientemente inteligível (cf. B 267).

Duas últimas observações devem ser úteis:

a) “representação do efeito”, provocadora de uma causalidade que não ultrapassa o círculo subjetivo, o conceito de fim nos faz verificar que *o conhecimento do mundo se estende além da aferição científica*. A produção do conhecimento científico é devida a uma “parcela” do sujeito, ao passo que outras parcelas são responsáveis pela ética e pela experiência estética. Noutras palavras, em cada uma das experiências fundamentais a cada uma das três Críticas, o sujeito opera suas faculdades de maneira própria – imaginação a serviço do entendimento = experiência da ciência; imaginação (se ainda se pode falar dela) a serviço da razão = experiência ética; imaginação produtiva em diálogo com o entendimento ou sobre a razão = experiências da beleza e do sublime. Objetivamente, pois, *por suas produções*, o sujeito se mostra parcelar, *fraturado*<sup>1</sup>. Isso aqui importa porque nos obriga a considerar que a fratura do sujeito em Kant não equivale a seu debilitamento, mas sim a mostrá-lo dotado de uma imensa plasticidade, indispensável para responder à variedade de experiências no mundo. Sua fratura só se confundiria com fragilidade se ela fosse julgada do ponto de vista de uma psicologia racional, i.e., de uma “ciência” que procurasse se legitimar pela plenitude da consciência do sujeito. Por aí então já se percebe que a negação da unidade do sujeito por Kant supõe a negação da

<sup>1</sup> Comecei a desenvolver a idéia de fratura do sujeito – não no sentido psicológico, como será feito com Freud, mas sim no sentido de que suas produções cognitiva, ética e estética não são superponíveis – em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). O conceito de sujeito objetivamente fraturado pretende se contrapor quer ao de sujeito uno, totalizante, como tem sido tradicionalmente lido o sujeito da modernidade, quer à destituição de importância do sujeito, presente em Nietzsche, radicalizada por Heidegger e presente no chamado desconstrucionismo. Observo, contudo, que a proposta do sujeito fraturado se encontra apenas em seu começo e eu mesmo não sei se a desenvolverei.



mera mecanização do mundo e encaminha, prepara e anuncia algo com que ele próprio não atinava: a existência do inconsciente (cf. MARQUARD 1968: 375-392);

b) mesmo sem ser aqui necessário entrar-se no exame das modalidades de fim, é conveniente acentuar que a própria introdução do conceito de fim é resultante da diferença estabelecida entre razão e entendimento. Se ambos são atividades intelectuais, a razão é muitíssimo mais extensa e incerta em seus resultados. A razão se propõe perguntas a que o entendimento é incapaz de oferecer respostas. As respostas promovidas pelo entendimento têm a vantagem certa de ser objetivamente validáveis. Sua extensão, em troca, é razoavelmente modesta. Por isso, por mais indispensável que a ciência se torne para o homem contemporâneo, não diminui sua sensação de extravio.

Muitos de nós torcerão o nariz a tão importuna conclusão e preferirão negar a validade do não científicizável ou a declarar que o limite do científico cada dia mais se amplia. A recusa do que não se mostra científicizável não é necessariamente absurda, pois a ciência muitas vezes tem servido de estorvo para a perpetuação de dogmas. Muito menos é indefensável a segunda direção, pois não só é evidente o avanço constante da ciência como, desde que não se confunda a ciência com sua apropriação pelo capitalismo, são incontestáveis suas vantagens para a humanidade. Nessa tendência da modernidade, é sim negativa a desconsideração da diferença de escalas entre a razão e o entendimento. Pois, paradoxalmente, a admissão apenas do científicizável leva a uma nova forma de pensamento dogmático, de intolerância e estreiteza. Suas conseqüências tornam-se cada vez mais evidentes com a marcha acelerada da globalização – a universidade atual se torna sua vítima mais recente.

Isso posto, não parece haver dificuldade em derivar-se do fim o conceito correlato de finalidade: “Chama-se finalidade (*Zweckmäßigkeit*) da forma de uma coisa a compatibilidade (*Übereinstimmung*) desta com aquela constituição das coisas que só é possível segundo fins” (B XXVIII). O que vale dizer: a finalidade de algo é uma decorrência imediata da intervenção do *princípio regulador* da razão. No momento da “Introdução”, em que se formula, sua necessidade deriva de Kant assim poder tratar da “finalidade da natureza”, o que seria impossível do mero ponto de vista das leis naturais.

Daí o parágrafo com que se encerra o § III: “A finalidade da natureza é assim um conceito particular *a priori*, que só tem sua origem na faculdade reflexiva de julgar (*in der reflektierenden Urteils kraft*)” (B XXVIII). Associá-la ao juízo de reflexão, reiterar que seria arbitrário atribuí-la à natureza como tal, visa a destacar o papel a que se destina: refletir sobre a ligação (*Verknüpfung*) dos fenômenos da natureza, ligação criada pelo agente humano. Como não estamos interessados na finalidade da natureza em si, o conceito de finalidade poderia não haver sido referido. Ele haveria sido simplesmente omitido não fosse o seu caso especial: a finalidade sem fim. Esta se impôs a Kant para distinguir o belo da representação do bom (*Vorstellung des Guten*).

[...] O belo, cujo ajuizamento tem por fundamento uma mera finalidade formal, i.e., uma finalidade sem fim, é de todo independente da representação do bom, pois esta pressupõe uma finalidade objetiva, i.e., a relação do objeto com um certo fim (B 44)

Deriva daí uma das definições do belo: “A beleza é a forma da *finalidade* de um objeto na medida em que ela é nele percebida sem a representação de um fim” (B 60). A passagem por sua vez remete a uma nota duplamente fecunda. Tratando dos utensílios de pedra retirados das tumbas antigas, Kant anota que, embora “sua forma indique claramente uma finalidade, cujo fim se desconhece”, o fato de serem eles considerados como “obra de arte já é suficiente para se ter de confessar que sua figura se relaciona a alguma intenção (*Absicht*) e a um determinado fim. [...] *Ao contrário*, uma flor, por exemplo, uma tulipa, é tomada por bela porque, em sua percepção, se encontra uma certa finalidade, que, como a julgamos, não se relaciona a fim algum” (B 62).

A nota assinala com nitidez a dificuldade do filósofo em associar a finalidade sem fim à obra de arte. Motivo? Por a obra de arte sempre lhe parecer acompanhada pela intenção do autor. Pois Kant, embora fosse capaz de desmontar a unidade do *cogito* cartesiano, ainda é prejudicado pelo que mantém da prenoção de unidade do sujeito. A fratura que, textualmente, bem soubera compreender se chocava com a noção do senso comum de que, ao menos empiricamente, somos unos; que a intenção presente em

uma obra de arte seria portanto bastante para dela afastar uma finalidade não intencionada e, por isso, sem fim. Daí, em troca, a comodidade que encontrava em exemplificar com quadros da natureza.

Só depois de ser conhecido o conceito de inconsciente e de a obra freudiana desenvolvê-lo, o conceito de finalidade sem fim perdeu o empecilho que, em seu criador, o afastava da obra de arte. Para a posteridade, a situação mudará drasticamente. Não é que, diante de uma flor, questionemos sua finalidade sem fim. Talvez nos preocupemos menos com as flores. Em troca, diante de uma obra de arte, mesmo os que não leram Heidegger aprenderam que “a fala fala” (*Die Sprache spricht*), muitas vezes contra a intenção de quem a falara. Seria contudo recair na unilateralidade oposta à da nota de Kant daí concluir que a intenção é uma letra morta e que o autor, mero subproduto dos campos discursivos, é um acidente descartável.

Efetuada a compreensão do fim e seus conceitos correlatos, retornemos à maneira como, no juízo de gosto, a imaginação atua. O esclarecimento será curto. O gosto “é uma faculdade de ajuizamento de um objeto em relação à *livre legalidade* (*freie Gesetzmäßigkeit*) da imaginação” (B 68-9). Mas é impossível entender a definição sem se recorrer a parte do que se segue:

Se [...] no juízo de gosto, a imaginação há de ser considerada em sua liberdade, ela não será vista primeiramente como reprodutiva, como se dá quando é submetida às leis da associação, mas sim como produtiva e espontânea (enquanto criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis); [...] Só assim uma legalidade sem lei e uma concordância subjetiva da imaginação com o entendimento – sem acordo objetivo, pois (neste caso) a representação é referida a um conceito determinado de um objeto – se tornam conciliáveis com a legalidade livre do entendimento (que também foi chamada finalidade sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto (B 69).

Toda a passagem se concentra nas vicissitudes da imaginação livre. A extrema dificuldade que Kant encontra em defini-la mostra, é certo que

indiretamente, *a tendência controladora exercida pelo pensamento moderno sobre a imaginação*<sup>2</sup>. Essa dificuldade tanto se encontrava na pressão, estritamente moderna, de subordiná-la à cientificização da natureza, quanto já se expunha, na via pré-moderna, em mantê-la a serviço de preceitos e dogmas, sobretudo religiosos. A posição que Kant assume é para ele mesmo embaraçosa. Por um lado, a “revolução copernicana”, que ele está ciente de operar, para ser conseqüente não poderia transigir com o dogmatismo. Essa auto-exigência é satisfeita pela maneira como relaciona os termos ‘razão’ e ‘crítica’. I.e., muito embora o âmbito maior da razão não lhe permite se sujeitar ao processo de verificação do entendimento, nem por isso ela está isenta do procedimento crítico que atravessa todo o sistema kantiano. Por outro lado, tal revolução copernicana tem como primeiro resultado a legitimação epistemológica da ciência, a qual, no entanto, é afetada pela admissão de experiências em que a imaginação é produtiva. E, no entanto, esses motivos ainda não bastam para explicar as dificuldades da passagem – muito maiores, por certo, se a lermos em sua integridade. É que a esses motivos ainda se deve acrescentar a busca por Kant de justificação *crítica* das operações da razão, incluindo as áreas do ético e de aproximação do supra-sensível. O resultado dessa série de diferentes exigências é a afirmação contraída da imaginação produtiva. Ser ela produtiva significa, de imediato, já não estar a serviço da reprodução dos objetos. A passagem que não transcrevemos refere-se a um caso intermédio: a imaginação pode ser livre e, no entanto, conforme a leis. Ora, as leis são propriedade do entendimento. Daí deriva, diz Kant, uma contradição: a imaginação livre não é autônoma. Essa contradição está na base do bom, do eticamente correto. O que equivale a dizer: o juízo ético, à medida que não implica a imaginação reprodutiva, não admite um enunciado científico. Contudo, ser livre subordinando-se porém a leis ainda a impede de se ligar à experiência do belo. Daí que este se define apenas pela combinação da imaginação livre e espontânea como “acordo subjeti-

---

<sup>2</sup> Sobre a questão do controle do imaginário, cf. o nosso *O Controle do imaginário*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1989 (trad. alemã: *Die Kontrolle des Imaginären*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990 e “L’Immaginazione e I suoi confini”, em *Il Romanzo*, F. Moretti (ed.), vol. IV, Einaudi, Turim, 2003), pp. 5-30.

vo da imaginação com o entendimento”, que se concilia “com a livre legalidade do entendimento”.

Tomando-se a passagem como um todo, que se apresenta nela senão uma gradação de experiências: a do juízo determinante (a imaginação reprodutiva a serviço da legalidade do entendimento, que torna o mundo paisagem a comando do homem), a do juízo originador do critério do que é o bom (imaginação produtiva e autônoma mas que entra em acordo com a legalidade livre do entendimento), por fim a do juízo de que a beleza se origina, cuja definição de “jogo livre” ainda a mostra como uma forma de compromisso? A beleza nasce pois de um jogo em condições de equilíbrio – de um jogo peculiar: nele, não há vencedor. Embora a imaginação seja produtiva, não agride o entendimento nem se choca com ele. Ou seja, não afeta sua capacidade de fornecer uma síntese do objeto que experimenta. Ou seja ainda, não cancela sua capacidade de lhe dar um sentido. Porque funciona neste entrosamento, o poeta poderia depois dizer da beleza que é “a joy for ever”. A sensação aprazível que desperta se fundamenta no equilíbrio de seus “agentes” internos.

Por ser uma figura de compromisso, a independência da beleza, contudo, não está absolutamente segura. Assim, em momento posterior, sua relação com a experiência do bom recebe tratamento relativamente diverso – a genialidade de Kant não impede a hesitação. Cabe ao leitor não só constatar-la como compreender seu motivo. As passagens em que a relação do belo e do bom são reconsideradas pertencem ao § 42. Sintomaticamente, este se intitula “Do interesse intelectual no belo”. Destaquem-se os trechos decisivos:

*Aquele* que contempla solitário (e sem o propósito de comunicar a outros suas observações) a bela forma de uma flor silvestre, de um pássaro, de um inseto, etc, para admirá-los e amá-los e não gostaria que elas faltassem na natureza em geral, mesmo que assim algo lhe prejudicasse e muito menos nisso houvesse alguma vantagem para ele, assume um interesse imediato e, na verdade, intelectual na beleza da natureza. I.e., agrada-*lhe* não só seu produto segundo a forma mas também a sua existência, sem que um atrativo sensorial nisso tenha tido participação ou que também ligue a isso algum fim (B 166-7).

Este privilégio da beleza natural sobre a beleza da arte, mesmo quando aquela é sobrepujada pela forma desta, de ser a única a *despertar* um interesse imediato, está de acordo com a maneira de pensar esclarecida e fundada de todos os homens que cultivaram seu sentimento moral (B 167-8):

Tem-se pois razão (*Ursache*) em supor naquele a quem a beleza da natureza interessa imediatamente ao menos uma disposição para a atitude moral boa (B 169-170).

Na primeira passagem, o objeto em consideração se encontra na natureza. Já reconhecemos sua primazia para Kant: a bela figura natural é considerada superior à obra de arte pela dificuldade de nesta última identificar a “finalidade sem fim”. Tal finalidade sem fim subsiste na flor, no pássaro, no inseto, etc, porque atualizam um interesse tanto *intelectual* como imediato. O prazer imediato *mas* intelectual se atém não só à forma admirada quanto à sua existência (*Dasein*), sem que por isso se ligue a algum fim. O argumento pois se centraliza no “interesse intelectual”. É ele que explica que o sentimento de aprazível se estenda à própria existência do objeto. Mas, em B 166-7, os termos ‘bom’ e ‘moral’ ainda não aparecem. O raciocínio então se completa com a segunda passagem: o privilégio da beleza natural concorda com os que cultivam seu sentimento moral (*sittliches Gefühl*). Convergência que, por fim, é reiterada pela terceira e mais curta passagem.

Embora nos dois últimos trechos reitere-se apenas o “interesse imediato”, é evidente ser sua associação com o interesse intelectual que retira o bom da posição intermédia que ocupava entre a produção, propriamente, do entendimento, e a produção da beleza. Pelo interesse desinteressado no belo natural, o sujeito compensa a perda da objetividade por algo por si bastante digno: o interesse intelectual. Assim, pois, o belo e o bom se aproximam, quando antes apenas se distinguem.

Se não nos contentarmos em acentuar a relativa contradição nas afirmações acerca do belo e do bom, haveremos de nos perguntar o que a motiva. Indagá-lo significa realçar a extrema força do projeto arquitetônico em Kant. Como já é bastante sabido, esse projeto era dificultado pela con-

versão da imaginação em produtiva. Não que o filósofo reagisse contra sua própria descoberta. Afinal, sem ela, ficaria reduzido a oferecer a justificação epistemológica das leis naturais, o que reduziria extremamente o alcance de seu projeto crítico. Devemos portanto supor que a gratuidade da beleza, a atualização, conquanto pura pois não motivada por interesse algum, do sentimento de prazer e desprazer, não lhe deixariam de causar algum desconforto. O iluminista que persiste em Kant e sua fé pietista são responsáveis pelo mal-estar. Um e outro parecem mostrar seu peso na redação do § 42. Reaproximar, ao menos parcial e idealmente, a experiência da beleza da atitude moral terá a função de permitir-lhe pensar na reaproximação, ainda que ele saiba jamais comprovável, do sensível e fenomênico com o supra-sensível. Se isso tivesse êxito, sua elaboração filosófica o deixaria menos distante das convicções em que fora criado.

Do ponto de vista de nosso ensaio, isso significa dizer que, embora saibamos que *a unificação* – em termos absolutos, impossível para Kant – *da experiência humana* com o infinito qualitativo, haja perdido a urgência que ainda tinha no século XVIII, nem por isso podemos abordar a autonomia da experiência estética sem considerar os obstáculos que o próprio Kant se criava. Kant, por conseguinte, *não é tão-só aquele que enuncia um sujeito fraturado senão que ele próprio encarna essa fratura*, i.e., não só pensa o sujeito como algo que produz discursos incompatíveis entre si mas como alguém que os contém; que a encarna e procura superá-la (mesmo que sob o risco de voltar atrás). Que melhor prova podemos ter da supremacia da fratura senão não haver ele conseguido aqui vencê-la? Será nesta fratura, pois, que teremos de progressivamente avançar.

Com o fim de avançar no sujeito fraturado kantiano, recorde-se o caráter intrinsecamente subjetivo do juízo de gosto. Ele se destacara na passagem da Primeira para a Terceira Crítica. Se, com o “sujeito da apercepção transcendental” se retirara da auto-indagação do sujeito seu lastro de substância, obrigando-o a se ver como uma unidade apenas lógica e, não obstante, indispensável para seu exercício intelectual, na Terceira é inequívoca *a tematização do sujeito enquanto individual*, pois sua experiência não é objetivamente generalizável. Facilmente, se compreende por que a primeira conclusão não impede a concentração na individualidade: aqui, sua “unidade” – as aspas indicando que é a unidade de um *como se* (fosse uno) –

não é comprometida. E isso simplesmente porque o sujeito não se submete à experiência do entendimento.

É verdade que a legalidade do entendimento ainda se apresenta, mesmo no âmbito da beleza. Mas essa é uma legalidade relativamente passiva – não provoca sínteses propriamente conceituais e, portanto, não é capaz de subsumir o sensível. Diríamos mesmo que é uma síntese parasitária, embora nenhum dos dois qualificativos, passiva e parasitária, apareça no texto de Kant, pois, no caso, a legalidade do entendimento se restringe a se conciliar com a presença da imaginação produtiva. O *como se* do sujeito da apercepção não criava transtorno por ser suficiente para que explicasse o funcionamento de uma máquina intelectual, a humana, capaz, por um “acordo misterioso”, de captar e enunciar em leis as propriedades dos fenômenos materiais. Noutras palavras, a fratura subjetiva não interferia na objetividade na captação dos fenômenos. Mas, e agora, quando se trata de ajuizar os sentimentos de prazer e desprazer, que não podem ser senão privados, que se poderia dizer?

Conquanto não entremos nesse tipo de cotejo entre o sujeito, tal como elaborado na Primeira Crítica, e o que se concretizará na Terceira, não podemos deixar de assinalar que a questão foi posta com toda a clareza por Alfred Baeumler, ao notar a propósito de Kant: “A ocorrência que acompanha a criação da nova estética é a irrupção do individualismo” (BAEUMLER 1923: 1). Afirmção que ainda mais se explicita em formulações seguintes: “Nada se põe aqui entre o pensamento dirigido ao concreto e seu objeto. Uma ciência do sujeito esteticamente criador e dotado de prazer promete conduzir o homem à abundância de sua manifestação” (idem, 3). Já a sua terceira passagem apenas reitera, por confronto e contraste, o que afirmavam as anteriores: “Não há conhecimento sem todos os fundamentos; mas, se os fundamentos fossem formulados, o juízo sobre o belo não seria um juízo de gosto. Não haveria uma crítica do gosto, mas sim uma doutrina do belo” (idem). (Noutras palavras, não haveria a *Crítica da faculdade de julgar*). Onde o sujeito é plenamente afetado em sua individualidade, retira-se de sua experiência todo o caráter de certeza.

Em termos kantianos, a conclusão é incontestável. Ademais, ela concede um instante de rememoração tranqüilizadora. Uma frase, excepcionalmente simples da *Kritik der Urteilskraft*, o confirma: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza está



perdida” (B 25). A inferência é tão direta que até poderia ser dispensada: há uma representação objetivante e, a seu lado, a representação oposta, a que se refere B 25. Ao passo que a primeira conta com o apoio das instituições e órgãos de financiamento, a segunda, conforme interpretação bastante divulgada, teria como propriedade ... ser compensatória. Compensatória como seria propriedade de toda a arte.

Bem que estranhávamos a repentina facilidade que a leitura da Terceira Crítica passara a nos oferecer: a associação da beleza e da arte com mecanismos compensatórios não estivera em nossos cálculos. Mas a censura não é um bom método. Já que a associação foi feita, não se deve apagá-la. Proceda-se então assim: agora que as primeiras propriedades da beleza estão assinaladas – provoca o prazer e a dor, estimula o acordo da imaginação (talvez) com o entendimento, impede a subsunção do particular em uma regra geral – repensemos suas conseqüências. Se tivermos êxito, talvez a associação com o compensatório já não seja automática. Para tanto, escolhamos um comentarista da Terceira Crítica, que tanto admiramos quanto de que divergimos.

Se a apreensão do belo não considera o objeto é bem porque o belo não se dá como um ‘objeto’ a contemplar mas provoca que se reflita (*suscite à ‘réfléchir’*) a aparição primitiva da objetividade. Assim não é apenas o prazer que faz com que Mallarmé esqueça as dançarinas (‘ce ne sont pas des femmes, elles ne dansent pas’); estas não são evidentemente o pretexto de um prazer mas provocam o reconhecimento, em e além de tal objeto dado (estes corpos em movimento), de uma harmonia originária do espírito com a sensibilidade – harmonia em que sentimos inaugurar-se uma potência de conhecer objetivo. (CHÉDIN 1982: 222)

Com a arguta referência à passagem de Mallarmé, o argumento de Octave Chédin permite dois encaminhamentos. O primeiro é bastante louvável. Como a preocupação sistêmica de Kant dava um espaço apenas secundário à arte, os que a relacionam com a arte ou dele se queixam ou imitam o suplício de Tântalo, à medida que a tarefa que se impõem nunca os satisfaz. Imediatamente, porém, o que mais interessa é a segunda via. O argumento do filósofo parece ter a desvantagem de converter a experiência kantiana da beleza em uma espécie de arqueologia preparatória. Para Kant, a experiência da beleza implicaria uma forma de juízo que fornece “a ocasião de uma consciência pré-objetiva que ‘esquematiza’ a objetividade”, que

“permite [...] a formação de uma consciência reflexiva em que começa a *objetividade* mais arcaica, a existência ..., que é sem dúvida a menos ‘subjetiva’ de todas as nossas representações” (idem). No âmbito do juízo de reflexão, se encaixaria pois uma modalidade de maturação ou evolução do ser humano. A experiência da beleza, a representação que lhe seria específica, nos preparariam para o domínio do sensível. Mas apenas nos preparariam porque esse domínio só é de fato alcançado pelas leis formuláveis pelo entendimento, i.e., quando já não lidamos com a beleza.

De um ponto de vista político-institucional, a solução proposta por Chédin não deixaria de ser vantajosa. A arte não seria tão-só compensatória pois sua experiência nos motivaria a forjar uma primeira objetividade, condição para a que é definitiva. Deste modo a humanidade teria algum débito com os que contribuem para sua melhor e imediata eficácia: “A apreensão estética não nos tornaria capazes de nos (re)presentar em uma forma a irrepresentável presença informe do real, quando ele faz ato primitivo de presença à consciência?” (idem, 215). A “satisfação desinteressada e livre” que só o belo concede (B 15), o juízo de uma livre capacidade de julgar (cf B 120) tornam-se privilégios de um sujeito que só assim aprende a se re-presentar a “irrepresentável presença informe do real”. A experiência estética promoveria portanto um tipo *sui generis* de evolução, *sui generis* porque não acessível à espécie enquanto espécie. A “objetividade mais arcaica” referir-se-ia a um tempo anterior, disponível a cada sujeito humano. Sua vivência seria indispensável para uma aprendizagem doutro modo irrecuperável: a aprendizagem da presença informe, caótica, sempre diversa do real. A função menos louvável da arte, seu papel compensatório, seria substituído por algo mais digno. Já não se reclamaria que o artista oferecesse algum testemunho mais consistente de débito à sociedade, além da participação em espetáculos festivos e ornamentais, senão que se apontaria para a sua utilidade terapêutica. Sem grandes irreverências, poder-se-ia mesmo cogitar do *sensus communis* proposto por Kant como o princípio das propostas recuperadoras da arte, ponto de partida, então, da terapia assinalada por Chédin:

[...] É de se ver que, no juízo de gosto, nada é postulado senão uma tal voz universal, concernente à satisfação sem a mediação dos con-

ceitos; em conseqüência, a possibilidade de um juízo estético, que possa ser considerado como válido para todos (B 25).

Talvez o costume da ironia, a que o mundo tenso nos habitua, deva ser aqui contrariado. Mas como evitá-lo, diante da proposta de “uma tal voz universal” (*eine solche allgemeine Stimme*)? Ao compreendê-lo como fraturado, Kant tornara o sujeito humano móvel e plástico. Nós, contemporâneos, convertemos essa plasticidade em negro pessimismo ou em cinismo. Assim talvez se explique a resistência que manifestamos ao texto de Octave Chédin. Argumentando contra nosso próprio argumento: por que haveria de ser considerado com irônico descaso que, entre as funções paralelas da arte, estivesse a de uma terapia preparatória para o informe caótico da realidade? Não teria isso a ver com o fato de que, embora ninguém saiba responder por que escreve, pinta, esculpe ou compõe, se continue a fazê-lo?

Sim, é verdade que a ironia com que líamos as passagens que traduzíamos partilhava de uma atitude automatizada. Mas é também verdade que, mesmo matizado, o evolucionismo *sui generis* da citação parece pouco confortável. Contudo a referência à “irrepresentável presença informe” permite outro tipo de encaminhamento, que nos possibilitará escapar da resistência que manifestávamos. Provavelmente sem a conhecer ou dela estar lembrado, Jean-Luc Nancy escreve, na abertura de *The Birth to presence*, algo que merece cotejo com a reflexão de Chédin.

O verdadeiro luto não tem nada a ver com o “trabalho do luto”<sup>3</sup>: o “trabalho do luto”, uma elaboração que visa a prover a incorporação do morto, é muito semelhante ao trabalho da filosofia, *é o próprio trabalho da representação*. No fim, o morto será representado e, assim, capturado. – Mas o luto não tem limites, nem representação. É lágrimas e cinzas. Não recupera nada, nada representa. E assim é também: nascer para esse não representado do morto, da morte (NANCY 1993: 3).

<sup>3</sup> “Trabalho do luto” (*Trauerarbeit*): “Processo intrapsíquico, consecutivo à perda de um objeto de afeição, e pelo qual o sujeito consegue progressivamente afastar-se dele (LAPLANCHE / PONTALIS 1971: 504).

Aparentemente nada liga as duas passagens. E, no entanto, dois pólos são centrais a ambas: a questão da presença e a funcionalidade da representação. Se se contestar que inferimos uma convergência temática quando, em Nancy, não há referência nem a Kant, nem à problemática da representação estética, responderemos que o nome do primeiro não seria necessário, mesmo porque a representação de que se trata é exatamente a do tipo que o filósofo privilegiara na *Crítica da faculdade de julgar*. Afinal que significaria ser plástico o sujeito senão a capacidade de descobrir conjunções e disjunções? Que nos diz o trecho de Nancy senão que, comparado ao trabalho da filosofia, o trabalho do luto é semelhante ao trabalho da representação na filosofia, pois só se encerra quando, ao fim da dor (ou, na filosofia, da elaboração do conceito), corresponde a representação do morto (ou, correspondentemente, do fenômeno)? Nisso, exatamente nisso o *trabalho do luto* se diferencia do luto. O luto não se aplaca; ele parte do princípio que o perdido perdido está. Nele, não se vive senão o estado intransitivo da perda. Por isso mesmo o luto a nada representa. E, à medida que não cabe em uma figura, por mais rica que seja sua composição de imagens variadas, o manter o morto no luto, a conservação do amor que entretanto se sabe perdido, equivale ao nascer da presença. Recordem-se as palavras ainda não citadas de Octave Chédin:

[...] A faculdade estética de julgar constitui seu ‘objeto’... que não é um objeto, mas a aparição, anterior a todo objeto, de uma ‘presença’ à consciência. Uma crítica do juízo deve assim começar por estudar a ‘qualidade’ de uma consciência que capta a simples ‘presença’ do que ela apreende (CHÉDIN 1982: 221).

Continuará a combinação parecendo arbitrária? Ninguém haverá de supor que a experiência do luto tenha necessariamente a ver com a experiência estética. O processamento de ambas, porém, conduz a uma mesma presença. Em ambos os casos, a presença é o que se põe perante a consciência porque a imaginação antes não esquematizara e o entendimento não pudera elaborar um conceito.

Não precisaremos mais insistir em que a beleza supõe uma travessia mental inconfundível com a do luto. É sua própria divergência que alimenta sua convergência. Mas que dizer da representação? Representação, con-

ceito e morte convergem enquanto termos de um processo que concede, afinal, serenidade. Concedamos: a representação do morto, alcançada ao concluir-se o “trabalho do luto”, supõe uma transformação interna: a representação parte como representação-efeito – aquilo que sinto em relação ao morto que insiste em permanecer vivo em mim – até que, enterrando-se por fim o morto, ela se torna aproximável da objetividade de uma cena anterior (o sentido primeiro do termo representação); algo que sabemos e, mesmo porque o sabemos, não mais nos incomoda. Algo de que se fala e não que fala em nós. *Disparue*, Albertine pode entrar na composição do romance ou nos jogos do cotidiano.

Já seríamos duplamente gratos à pequena passagem de Nancy por nos haver permitido dar outra inflexão à reflexão de Chédin e por nos fazer antever uma outra possibilidade entre os dois sentidos da representação. Eles não seriam apenas diversos e antagônicos senão que passíveis de transformação.

Como se isso já não fosse suficiente, a segunda parte – aquela que começa com “mas o luto não tem limites” – ainda nos instiga a ir além da razão comparativa a que a associamos. Do luto, do qual se diz “sem representação”, acrescenta Nancy que “é cinzas e lágrimas”. O luto é presença, presença ilimitada da dor, sem outra possibilidade além dessa ocupação. Caracterizar-se-ia pois pela ausência de representação? Mesmo que a presença seja *o outro da representação*,<sup>4</sup> o que se move e muda e não permite repouso, não há presença sem que haja sinais indicativos de representação. No caso, “cinzas e lágrimas”. Não que tais sinais se imponham materialmente, i.e., tenham que ser tais e não quais. A presença não se resolve em não ter conceito, em haver anulado a metamorfose, acima aludida, da representação. Tampouco se restringe a apontar para alguém em luto. Para tanto será preciso que o enlutado manifeste, mesmo contra sua vontade ou independente dela, seu estado. Ela não se contenta em se saber a si própria, ante a consciência ou mesmo antes da consciência. Para si mesma, enquanto presença em um corpo, ela carece de sinais. A representação a que nos referimos não se confunde com a de uma lágrima que não se conseguiu disfarçar. Ela há de responder a uma expectativa *ritualizada*, i.e., ser de al-

---

<sup>4</sup> Agradeço a João Adolfo Hansen pela observação preciosa.

gum modo comunalmente compreendida. A exemplo do que Kant dizia da beleza, que, sendo subjetiva, não é tão-só privada, a *presença* tampouco é uma espécie de idioleto que um único falante compreendesse. Ela se manifesta em uma matéria, “cinzas e lágrimas”, que só os que conheçam o ritual em que ela se concretiza são capazes de notar.

O leitor que tenha tido a paciência de seguir-nos até aqui poderá se dizer que resolvemos as reservas que antes propúnhamos à leitura de Chédin através do comentário doutro tema, levantado por outro autor, etc. A contestação estaria correta se estivesse em nosso propósito nos atermos à estrita elucidação da *Terceira crítica*. Mas Kant nos importa na tentativa de esclarecer algo que não pertence à estrita letra de seu tratado. Nancy e a questão da presença passaram a nos ocupar porque, através de inesperado caminho, nos abriu outra senda tanto para a questão da representação, dando-lhe maior mobilidade, (a referência de passagem à personagem proustiana sugere que a escrita ficcional envolve a mobilidade entre presença, representação-efeito e distanciamento do vivido), como para absorver um comentário que a princípio víamos com reservas.

Tão importante quanto esse atalho é a própria aparição da presença. Notá-la, nos obrigará a ser mais cautelosos e a não tomar soluções superficiais como definitivas. Retomemos então o fio kantiano.

## 2. Imaginação e apresentação (*Darstellung*): o sublime

Embora venham a ser as duas grandes configurações diferenciadoras da experiência estética para Kant, não é entretanto assim que o belo e o sublime desde o início se apresentam. Partamos do momento em que não são ainda totalmente diversos:

O belo concorda com o sublime em que ambos aprazem por si mesmos. [...] A satisfação (que propiciam) está ligada à simples *apresentação* (*Darstellung*) ou à faculdade de apresentar; assim, em uma intuição dada, a faculdade da apresentação ou a imaginação é considerada em acordo (*in Einstimmung*) com a *faculdade dos conceitos* do entendimento ou da razão, enquanto apoio (*Beförderung*) desta (B 74).

Para sua melhor compreensão, comparemos essa formulação inicial com uma anterior, em que ainda não se tratava do sublime: O ideal do belo, porquanto prescinde de conceitos e repousa na imaginação, é “um ideal da imaginação”. Kant aproveita a ocasião para acrescentar: “Mas a faculdade da apresentação é a imaginação” (“*Das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft*”) (B 55).

Nas duas passagens, ressalta a identificação manifesta da imaginação com a faculdade da apresentação. Antes pois de indagarmos sobre as relações entre o belo e o sublime, será importante, ainda que corriqueiro, reiterar-se que a saliência da *Darstellung* não encontra correspondência na Primeira Crítica. Nesta, ao invés, o termo reiterado era antes representação (*Vorstellung*), de cuja precisão o filósofo esperava neutralizar a “despreocupada desordem” com que o termo ‘idéia’ era usado. E o fazia através de uma simples discriminação terminológica:

O gênero é a *representação* em geral (*repraesentatio*). Sob ele, está a representação com consciência (*perceptio*). Uma *percepção*, que apenas se refere ao sujeito, como modificação de seu estado, é a sensação (*Empfindung*); uma percepção objetiva é o conhecimento (*cognitio*), etc, etc (KANT 1781: B 377).

Em contraste, o emprego do verbo *darstellen* não tinha qualquer particularidade: designava a ação de apresentar ou expor, como era e é usual na linguagem corrente. É portanto de se supor que Kant sentiu a necessidade de refinar seu aparato terminológico e de estabelecer a distinção entre *Vorstellung* e *Darstellung* ao se dedicar, posteriormente, ao problema do juízo de reflexão; mais precisamente, à questão da experiência, em que obrigatoriamente se introduzem os princípios de fim e finalidade. Se a finalidade é um juízo subjetivo, o realce da *Darstellung* parece pois ter a ver com o distúrbio causado pela modificação, na passagem da Primeira para a Terceira Crítica, das relações entre imaginação e entendimento. Em uma e outra, a imaginação era caracterizada por sua capacidade de esquematização. Mantendo a afirmação esquematizante da imaginação quando da experiência da beleza, Kant sente agora a necessidade de acrescentar outro qualificativo quanto à imaginação. E não apenas um outro senão aquele que a define

como faculdade. O motivo para isso não está em que a imaginação agora se mostra em sua intervenção produtiva? O que equivale a dizer que sua capacidade de esquematizar fora suficiente enquanto ela era um auxiliar indispensável, mas subordinado ao advento do trabalho das categorias do entendimento. Para que, após sua mudança de perfil, ela continue a remeter a conceitos, “se bem que indeterminados” (*obzwar unbestimmt*) (KANT 1790: B 74), será preciso que algo a mantenha presa ao solo do sensível, pois que dele relativamente se desligara. A *Darstellung* portanto funciona como o sinal, para o receptor, de que a experiência do belo não o dissocia da natureza, conquanto já não lhe permita uma representação objetiva da mesma. Intemporal, o *esquema* é um “monograma” da objetividade do que era recebido pelos sentidos e processado pela imaginação. Sem já contar com esse penhor, a *Darstellung* reforça a visualidade do que, afinal, não se reduz ao visível – pois, se assim se desse, terminaria redutível a uma legislação geral, i.e., suficiente para declarar as propriedades do que mostra. A *Darstellung* supõe, por conseguinte, uma situação de compromisso entre a capacidade produtiva de que a imaginação agora se investe, a finalidade que empresta sentido ao que mecanicamente não é passível de ter sentido, e a não pura arbitrariedade, i.e., a não mera produção de um árbitro, o sujeito empírico. É exemplar, e raramente destacada por seus intérpretes, a preocupação kantiana em não confundir a imaginação produtiva com uma experiência “espiritual”, desligada do apelo ao material que lhe serve de matéria prima. Sem essa solução de compromisso, derivada da preocupação de conservar a imaginação enraizada no mundo, a beleza não passaria de um capricho. Estaria então predisposta a ser considerada um bem de luxo ou mesmo um ornamento.

Enquanto estejamos no âmbito da equivalência entre o belo e o sublime, a reflexão sobre a arte em Kant ainda se mantém tranquilizadora. Sucede porém que seu texto logo se retifica.

Mas saltam aos olhos notáveis diferenças entre os dois. O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na delimitação (*Begrenzung*); o sublime (*das Erhabene*), ao contrário, também se encontra em um objeto sem forma, à medida que nele se representa (*vorgestellt*) uma ausência de delimitação ou que o objeto permita fazê-lo e que, entretanto, se possa pensar na totalidade do mesmo: assim, o belo parece ser requerido para a apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o



sublime, no entanto, para a apresentação de um conceito indeterminado da razão (B 75)

Para o trabalho da escrita em Kant, não há imagem mais descabida que a do furor provocado pelas musas ou a de uma fluência conseguida pelo domínio daquele furor. Ao leitor astuto, Kant antes pareceria alguém que cria a partir da resistência. Da resistência que acompanha o criar. De um criar, pois, inconcebível sem a prévia consideração de seus riscos; dos riscos da falácia ou da insuficiência da novidade. Diante de B 75, lembremos outra vez da cláusula dubitativa que aparecia na primeira formulação da beleza. A aludida resistência se afirmava em não negar de antemão que, embora a beleza fosse considerada um juízo subjetivo, o entendimento “talvez” nela se envolvesse. A novidade plena, ao invés, teria consistido em afirmar o juízo de reflexão como mero antípoda do já bem formulado juízo determinante. Em vez de alternativas radicais, a resistência estabelecia uma gradação: o entendimento continuava a fazer ato de presença, embora na experiência da beleza só se originem conceitos indeterminados. Só depois de assim disposto, a resistência permite uma figura de absoluta discrepância: embora concordem parcialmente, na verdade, as vias do belo e do sublime divergem muito mais do que seria de se esperar de duas espécies de um mesmo tipo de juízo. Sua plena discrepância só então é admitida: *o belo remete a um conceito indeterminado de entendimento, o sublime ao indeterminado da razão*. A resistência, contudo, ainda se mantém ativa: conquanto divergentes, o belo e o sublime concernem ao trabalho da *apresentação*. Equivalência que não impede que a discrepância sempre cresça: ao passo que o belo, ligado à “representação de qualidade” (*Vorstellung der Qualität*), comporta “um sentimento de promoção da vida” (*ein Gefühl der Beförderung des Lebens*), sendo, por fim, vinculável à “imaginação lúdica” (*spielende Einbildungskraft*), o sublime é ligado à representação de quantidade, provoca “uma momentânea inibição das forças vitais” (*das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte*), coíbe a sensação lúdica e, ao invés, promove a “seriedade na ocupação da faculdade de imaginação” (B 75). Toda a gama de diferenças se sintetiza na afirmação: o sublime se plenifica em uma *negative Lust* (prazer negativo).

Podemos então especular que o que chamamos resistência na escrita de Kant não advinha tão-só de sua honestidade intelectual mas da compreensão de que seu objeto era tão intrincado que só mediante o enfrenta-

mento proposital de obstáculos poderia tornar-se minimamente desvendável. Os embaraços que a ela se mostram, como no caso exemplar do sublime, derivam do entrançado das experiências que a criação, no caso filosófica, procura deslindar.

Para melhor concretização, tenha-se em conta apenas a última propriedade do sublime: antes de que possa estimular o prazer, o sublime – e eis a diferença com o uso corriqueiro do termo – provoca de imediato um prazer negativo. Ele como que nos desengana dos jogos a que a imaginação se entrega com o entendimento e, em toda a seriedade, desengana a promoção de vida que a beleza estimulava. O sublime não tem nenhum compromisso com uma visão otimista ou sequer aprazível da vida. A *Darstellung* que lhe é própria aumenta a indeterminação do conceito. Em vez pois de aproximar-se do sujeito que o recebe, o sublime aumenta seu desconforto, enfatiza os abismos da vida. No sublime, a *apresentação* funciona como uma *visualização pelo avesso*. Kantianamente entendido, o sublime é o oposto de um *paradis artificiel*. Ele só pode ser identificado com uma atividade compensatória por quem não o tenha compreendido. Se a arte, portanto, veio a ser vivenciada como compensatória foi ou porque excluiu o sublime de si ou porque seus receptores previamente o neutralizaram. Mas não será preciso recorrer à arte, que, como já sabemos, não era privilegiada por Kant. Qualquer um dos exemplos de cenas da natureza que oferece o próprio Kant já contém essa ênfase na *Angst* (medo, ansiedade, angústia), no trans-torno criado pelo sublime.

Tome-se por exemplo a cena de uma tempestade no mar. Mesmo que, vendo-a da praia, o espectador esteja dela protegido, verificá-la e imaginar a aflição dos que a vivem nunca poderia ser uma experiência tranqüilizadora. Ou, ainda que não haja seres humanos no quadro de angústia que se testemunha, por exemplo, na contemplação de um abismo, tampouco a experiência poderia oferecer algo diverso de uma atração negativa. Por isso, acrescenta a continuação da passagem, ao passo que a beleza é acompanhada da idéia de finalidade, até porque *o belo traz consigo a delimitação de uma forma* e o objeto então parece predeterminado por nossa faculdade de ajuizar, o sublime, de sua parte, é inoportuno, *contrário à idéia de fim* (*zweckwidrig*), *inadequado* (*unangemessen*) à apresentação, violentador da imaginação. Em uma de suas passagens mais fortes, Kant escreve:

[...] Aquilo que em nós suscita o sentimento do sublime, sem dar lugar a sutilezas (*ohne zu vernünfteln*), apenas pela apreensão, pode aparecer, quanto à forma, *na verdade* como contrário aos fins para nossa faculdade de juízo, inadequado para nossa faculdade de apresentação (*Darstellungsvermögen*) e, por assim dizer, violento para a imaginação. Porém tanto mais assim for tanto mais sublime será julgado (B 76).

Com o sublime, a experiência estética leva ao auge a tensão que a marca. Ela já se fazia presente no belo, por sua finalidade sem fim. Mas o jogo livre que a imaginação entretinha com o entendimento ainda conseguia adia-la. Assim, por exemplo, na “Ode a uma urna grega” de John Keats, os versos da estrofe final – “Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral!” [“Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas / Como faz a eternidade: Fria Pastoral!” (trad. de José Laurêncio de Melo)] – encaminham, ao lembrar da morte, para o desfecho de um trágico frio. Mas o conto narrado pela “silvestre narradora” (“sylvan historian”), a relatar a perseguição de ninfas ou jovens por deuses ou homens, figurada no friso da urna, se encarrega de reconduzir o final do poema à harmonia da máxima tranqüilizadora:

Beauty is truth, truth beauty, – that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

Pois a presença do entendimento na experiência da beleza provoca o decréscimo da tensão estética. Ainda que sem a sua potência, atuam no mesmo rumo todos os meios que, pela beleza, vêm emprestar sentido à experiência.

À medida que o homem, ao contrário dos outros animais, não tem um território demarcado (Arnold Gehlen), a sua ansiedade é, em princípio, sem limites. As leis que o entendimento lhe fornece são o seu máximo tranqüilizador, pois lhe dizem como as coisas são passíveis de atuar. Se a técnica nos afasta progressivamente do Ser, como declara um conhecido filósofo contemporâneo, é mesmo porque, desterritorializado, o homem teme o que é e, por isso, dela se apropria para esquecer sua fragilidade.

A ampliação, com a filosofia kantiana, do sujeito fraturado reaviva a ameaça que cerca a existência do homem. Sua nomeação cresce entre o juízo de reflexão e a experiência do belo. Eis o sujeito individualizado, não mais visto, como na Primeira Crítica, em sua capacidade de justificar sua força transcendental perante os fenômenos que o rodeiam, senão que passível, agora, de tematizar seu próprio estado ou condição (*Zustand*). Onde aí estaria a ameaça? Em só ser capaz de sentir e não propriamente de entender, i.e., de dominar o mecanismo do que compreendeu. Mas é verdade que este é ainda um sentir apazível, harmonioso, pois que não completamente desligado da faculdade do entendimento. A experiência do belo nos faz intuir a ameaça. Mas, como no final do poema de Keats, dá lugar a alguma forma de consolo. Ela atingirá uma escala industrial nos gêneros voltados para o consumo: não será preciso haver lido Kant para conhecer-se o consolo que a beleza oferece.

Todas aquelas ressalvas se rompem com o advento do sublime. A imaginação produtiva já não traz entendimento, sequer sob a forma dubitativa do *vielleicht* (talvez). Pior ainda, é tanto mais sublime quanto mais o objeto da experiência é inadequado à *Darstellung* (apresentação). Em seu lugar, o sublime remete às Idéias da razão: “[...] O verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas sim concerne apenas a Idéias da razão” (B 77). Ora, pergunta-se Jean-François Lyotard (1991, 86), como poderia sequer apresentar uma Idéia quando a Idéia era definida como “um conceito formado de noções que *ultrapassam* a possibilidade da experiência” (Kant 1781: A 320, grifo meu) e aqui se trata de algo do qual não há sequer apresentação possível? Sucede que a escalada da tensão ainda não atingira seu auge. É o que Lyotard nos faz ver ao anotar que trecho adiante da Terceira Crítica substitui a problemática “Idéia da razão” por “Idéias estéticas”, definidas como aquelas que são instiladas pelo gênio na arte (cf. § 49, B 200). Daí sua formulação:

A Idéia racional é a concepção de um objeto inapresentável; a Idéia estética, a apresentação de um ‘objeto’ que escapa à concepção deste objeto, a apresentação do que Kant [...] chama (em B 198) ‘das Unnennbare’, o não nomeável” (Lyotard 1991: 86)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Coteje-se com o próprio Kant: “[...] Por idéia estética compreendo esta representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, entretanto, algum pen-

Utilizando a noção de resistência acima exposta, poderíamos então recapitular e, então, acrescentar: a beleza e o sublime são a princípio tomados como experiências entre si congruentes. É só depois que Kant começa a acentuar sua divergência. Mas então ainda as mantém como experiências dotadas de *Darstellung*. Na continuação do exame do sublime, a *Darstellung* se mostra inadequada e a própria imaginação, enquanto capacidade sintetizadora, entra em colapso. Mesmo assim a escalada não chega ao cume. A primeira aproximação do sublime que oferecerá o § 29 abriga o termo ‘resistência’ (*Widerstand*): “Sublime é o que agrada imediatamente por sua resistência ao interesse dos sentidos” (B 115). Ao especular sobre o papel da resistência na própria escrita de Kant, não fizemos senão estender sua área de atuação, mantendo contudo seu núcleo: ir contra o interesse dos sentidos. Entendido deste modo, torna-se mais simples verificar sua presença no que temos chamado de escalada. Assim, em trecho que não iremos comentar, a *Darstellung* deixa de ser chamada de “inadequada” (*unangemessen*) para agora designar-se como “negativa”: “Não se deve temer que o sentimento do sublime se perca por um tal modo de apresentação abstrato, que, em confronto com o sensível, é inteiramente negativo” (B 124). Evitamos tratar da passagem, apesar de sua importância no sistema, para nos concentrarmos nesta *negative Darstellung*.

A leitura integral da passagem mostra que a escalada conduzira não propriamente ao louvor de uma arte que resiste ao interesse dos sentidos (ou à forma da natureza), *mas sim à possibilidade de apresentação do infinito*, i.e., à possibilidade, embora adversa a qualquer comprovação, de reunir o sensível e o supra-sensível. A resistência à falácia da novidade vinha então prestar um duplo e contraditório serviço:

a) obrigava a escrita a não se satisfazer com os primeiros sinais que anunciavam a divergência entre o belo e o sublime;

---

samento determinado, ou seja, algum *conceito*, lhe seja adequado e, por conseguinte, que alguma linguagem possa exprimi-lo plenamente e torná-lo compreensível. – Vê-se claramente que ela é o contrário (o *pendant*) de uma *idéia da razão*, que, ao contrário, é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da imaginação) pode ser adequada (B 193).

b) localizado o campo deste último, o tremendo desconforto que sua aproximação provoca facilita a integração arquitetônica e utópica, que Kant não deixara de perseguir. A essa meta contraditória corresponde a marca da escalada: ela tanto mais ilumina a arte quanto menos se considere o propósito arquitetônico. E essa iluminação exclusiva não é arbitrária porque o próprio Kant reconhecia quão problemática era a integração utópica tentada.

Ao chegarmos a essa conclusão, torna-se inevitável a opção pela leitura que se considere mais adequada. Para tanto, vale recapitular. A exposição esquemática a que submetemos a análise da diferenciação cada vez maior das experiências do belo e do sublime levou-nos a constatar a permanência de um divisor de águas: ou o analista respeita a intenção sistemática que congraça as três Críticas ou justifica a separação da teoria da arte que, genial e involuntariamente, se constitui com a Terceira Crítica. Mas os que adotam o segundo caminho o tomam como constitutivo de uma teoria da arte não mais figurativa. Como, pois, seguir a alternativa sem cumprir as conseqüências da não-figuratividade, a qual de acordo com seus defensores (cf. capítulo VI do nosso *Mimesis: desafio ao pensamento*), supõe a manutenção da *mimesis* sob ostracismo? Tentemos superar a dificuldade por três comentários gradativos, feitos a um mesmo longo trecho.

[...] Naquilo que costumamos chamar sublime na natureza não há nada que conduza a princípios objetivos particulares e a formas da natureza conformes a estes. Deste modo se a natureza suscita a idéia do sublime é sobretudo em seu caos ou em sua desordem e desolação mais selvagens e desregradas, ali onde só reinam grandeza e força (*Größe und Macht*). Vemos daí que o conceito de sublime da natureza, de longe, não é tão importante e rico de conseqüências quanto o do belo na mesma e que ele não manifesta nada de uma finalidade na própria natureza mas sim apenas no *uso* possível das intuições que dela se tem para que se faça sensível, em nós mesmos, uma conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*) bem independente da natureza. Para o belo na natureza, devemos buscar um fundamento fora de nós, mas, para o sublime, devemos buscá-lo em nós e no modo de pensar adequado a introduzir o sublime na representação

da natureza. Esta é uma observação prévia indispensável, que separa completamente as idéias do sublime e a idéia de uma finalidade da natureza e faz da teoria do sublime um simples apêndice do juízo estético da finalidade da natureza, pois, assim, *nenbuma forma particular é representada* na natureza mas apenas um uso finalístico que a imaginação faz de sua representação (B 77 – 8, grifo meu).

Sem nada de novo, a passagem tem a vantagem de apresentar em bloco o argumento laboriosamente construído. O que nos leva a cotejar as leituras que enseja. Principiemos pela mais conforme ao projeto kantiano.

Leitura 1: o sublime afasta-se de toda a delicadeza própria do belo; a cena da natureza capaz de suscitá-lo é a mais caótica e selvagem. Se o sublime natural é considerado inferior ao belo natural, é bem evidente a razão: o filósofo procura determinar um fim natural, que, subjetivo por certo, encenaria, embora de maneira indeterminada, a possibilidade de um acordo (provisório e indeterminável) entre a existência e a destinação do homem. Portanto, “uma conformidade a fins bem independente da natureza”, a produção do sublime é ainda mais inteiramente subjetiva do que a da beleza. O que vale dizer, ainda mais indemonstrável o hipotético acordo entre o sensível, (onde se dá a existência), e o supra-sensível, (onde o filósofo gostaria de estabelecer o destino humano). Esse caráter de um hipotético maior sobrecarrega a faculdade da imaginação, que, trabalhando em desacordo com as próprias Idéias da razão, faz de sua representação (*Vorstellung*) um uso não conforme aos fins da natureza. O argumento que o trecho sintetiza condensa, pois, o puro projeto arquitetônico-utópico. Para efeito de aproximação com leitura posterior, observe-se que a transgressão da natureza pela enormidade que o sublime traz consigo, parece fixá-lo em um absoluto *amimetismo*. O sublime é o que transgride toda e qualquer correspondência. A teoria kantiana do sublime lançaria a última pá de cal na teoria antiga da *mimesis*.

Leitura 2: ela se funda em Jean-Marie Schaeffer. O fato de ela se basear em passagem menos contundente – a definição do gosto como ajuizamento do belo – não prejudica sua utilização, pois, se uma formulação menos radical admite as conseqüências que serão notadas, que não se diria doutra ainda mais instigante?

O belo, antes de ser o predicado de uma obra e, de maneira mais geral, antes de ser o predicado de uma classe de objetos especificados, é um predicado da ‘objetividade’ representacional como tal, ou seja, não especificada segundo seu estatuto natural ou artificial. [...] O belo objeto não é tanto o *objeto* representado quanto o objeto mantido em *o estado representativo* (*Vorstellungszustand*); é sobre este que se exerce a atividade de reflexão desinteressada e conceitualmente indeterminada. A insistência no caráter desinteressado da satisfação estética não tem portanto por meta estabelecer a autotelicidade da obra de arte [...]. Ela sequer levará à definição de uma esfera ontológica de objetos específicos, que seriam os belos objetos (realismo estético); serve sobretudo para distinguir a *relação* estética doutras relações no mundo (SCHAEFFER 1992: 45).

Para Schaeffer, a Terceira Crítica demonstra que Kant não estava interessado na obra de arte, muito menos na autotelicidade da arte, mas sim no “estado de representação” (*Vorstellungszustand*) suscitado no receptor. Se isso já é verdadeiro quanto ao belo kantiano, que então não se dirá da experiência mais extrema do sublime? Kant não estava preocupado com a produção concreta da arte. Empregá-lo com essa meta o tornaria precursor do que Schaeffer negativamente apelidará uma “teoria especulativa da arte” (idem, 87 ss). A experiência estética fora para ele digna de atenção como mera oportunidade de indagar “o efeito do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento” (B 64-5). A única diferença substancial quanto à Leitura 1 estaria na centralidade agora desempenhada pelo “estado de representação”. Deste se infere que, em Kant, “o predicado estético se refere essencialmente a uma atitude receptora” (ibidem, 46). Em suma, é de se concluir que, para Schaeffer, sua fecundidade seria pequena, mesmo mínima, exceto para os que, de uma maneira ou de outra, nele buscassem elementos para respaldar uma teoria do efeito ou da recepção. Aquele que não estivesse pois interessado em uma abordagem histórico-filosófica ou, como diz Schaeffer, especulativa, mas sim na compreensão efetiva da arte teria pouco a ganhar com as enormes dificuldades do texto kantiano.

Leitura 3: menos contradita as leituras anteriores do que problematiza um aspecto que nelas permanecera inativo. Não é por acaso que assim suceda: tal problematização só interessará ao analista que queira extrair da



Terceira crítica uma base para uma reflexão específica da arte. Ora, e aqui é evidente nossa divergência com Schaeffer, parte-se do suposto que esta reflexão se constitui, embora independente da intenção de Kant. Tanto a beleza quanto o sublime, mas sobretudo o segundo, concede ao receptor um papel impossível de ser exercido nas outras relações com o mundo. (Não estamos dizendo que se trata de tomar o receptor como elemento básico do qual se extrairia uma estrutura da arte, que, por suposto, teria na *mimesis* sua pedra de toque. Afirmamos mais simplesmente que, efetuando a busca dessa estrutura caracterizadora a partir da Terceira Crítica, é o receptor, aquele em que o efeito se atualiza, que nos servirá de ponto de arranque. (Pelo esclarecimento a seguir efetuado sobre a representação-efeito, logo se verificará a provisoriedade desse ponto de partida). É ao efeito atualizado no receptor que cabe a relevância que a *Darstellung* alcança na *Crítica da faculdade de julgar*. Da *Darstellung* dizíamos que ela se impunha, em um tipo de experiência que já não permitia a determinação dos objetos, como maneira de manter a relação do sujeito com a matéria do mundo, i.e., com a natureza; relação não caprichosa e idiossincrática, como se poderia supor desde que ela não mais admite um juízo determinante. Noutras palavras, para que o realce do sujeito individual não implicasse um mundo atomizado, o sistema kantiano tinha tido de se reequilibrar. Ele, que, na Terceira Crítica, já não privilegiava a experiência científica mas o princípio de fim, sobre o qual se erigirá a experiência estética, não supõe menos *uma relação para fora*, do sujeito com a realidade. Como também vimos, nessa busca de refazer as linhas gerais do sistema, Kant trabalhara uma verdadeira escalada. No degrau mais íngreme se punha o sublime. Ora, com ele não só a própria imaginação será posta fora de jogo como a *Darstellung* terminará por receber o qualificativo de “negativa”.

Da terceira leitura extraímos uma conclusão, efetuamos um esclarecimento retificativo e encaminhamos uma questão a ser desenvolvida. A conclusão será menos relevante porque já terá sido entendida: mesmo que não se preocupe centralmente com a obra de arte, Kant refina os instrumentos de compreensão para o papel do receptor – este sujeito individual que não pode ser compreendido senão como *suplemento* da obra, portanto fraturado, pois que contingente mas necessário. (É mesmo de estranhar que tanto H. R. Jauss como Wolfgang Iser não tenham dado maior atenção à estética

passível de ser extraída de Kant). Mas a conclusão seria muito pobre se se restringisse a chamar a atenção para as figuras do efeito e do receptor. Como não sublinhar também que, ainda antes de se tornar negativa, a apresentação no sublime concebe outra matéria (*Stoff*)? Ou seja, permanecendo privilegiada a relação com o fora, este já não se confunde com a natureza. A obra de arte é produto desse lançar-se do sujeito para fora, sem que o alcançado seja um mero homólogo do que, antes dela, já estava fora, i.e., algo organizado como natureza. *A falência da capacidade conceitual que alcança seu máximo no sublime não significa que ele deixa de processar representações.* (Estas são negativas porque não reapresentam uma matéria dada). Ao contrário, o produzir algo dissemelhante ao naturalmente organizado mostra a intensidade do efeito (da representação-efeito). Sem dúvida, nosso argumento tem a desvantagem de caminhar sozinho, sem respaldo explícito de Kant. Schaeffer está certo em afirmar que a ênfase kantiana do “estado de representação” (*Vorstellungszustand*) tinha outro propósito que o de chegar a uma teoria autônoma da arte. Mas isso não impede que já não sintamos o agulhão da outra leitura quando verificamos que as condições estavam dadas para que isso fosse feito. Assim, o interesse pela estética kantiana não precisa se confundir com uma teoria especulativa da arte.

Passemos ao esclarecimento retificativo e à questão prometida. O esclarecimento concerne ao que chamamos de representação-efeito. Assinale-se o mínimo indispensável. A representação-efeito não tem nada a ver com a reprodução do objeto, pois inclui a resposta que se atualiza em um sujeito enquanto receptor. Mas não está clara a relação com a obra de arte. Cabe antes de início acrescentar: do mesmo modo que a *mimesis* em geral não se restringe à sua função na obra de arte, tampouco a representação-efeito é exclusiva da arte. Não é a generalidade de uma e outra que nos importa, mas sim aquela que se processa a partir da arte. É na arte que a representação-efeito tem uma função estrutural. A razão parece simples: ao passo que, na estrutura do discurso científico e filosófico, operadores e conceitos dão ao enunciado o papel primordial, a obra de arte não dispõe dos homogeneizadores da experiência que são exatamente os operadores e os conceitos. Ao contrário, na obra de arte o “enunciado” – que preenche a página que se lê ou a tela que se vê – supõe o trabalho do receptor com os

vazios que acompanham a cena textual ou pictórica. Como a teorização do papel desempenhado pelos lugares vazios (*Leerstellen*) já foi exaustivamente compreendida por Wolfgang Iser, baste-nos repetir uma de suas anotações centrais: “Em princípio, os lugares vazios são do texto (*sind die Leerstellen solche des Textes*), em seguida, marcam aquele ausente que só se atualiza pela representação” (ISER 1976: 334). Daí tanto se pode dizer que os vazios independem do receptor como que só se tornam visíveis por sua atualização. Em consequência, eles tanto pertencem à estrutura da obra quanto essa estrutura depende de quem nela “encontra” um sentido. É preciso contudo acentuar que essa solidariedade caracterizadora dos vazios – serem da obra e dependerem do receptor – ainda deixa escapar um traço fundamental. A representação-efeito não é simplesmente a ressonância afetiva motivada pela estrutura da obra de arte. Pois, na obra de arte, “o mundo não é convocado com seu tom de realidade” (MALDINEY 1973: 215). Se o fosse, nos bastaria considerar a representação cartesiana e cientificamente privilegiada, com a consequência de manter-se a subordinação da arte à teoria da ciência. Nela, muito ao contrário, o artista “dissolve a *representação* das coisas em um *ritmo* de arabescos fosforescentes e de fluxo luminoso” (MALDINEY 1973: 13). Neste sentido, pode-se ainda convocar Adorno: “Pois tudo que as obras de arte contêm em si, a forma e os materiais, o espírito e a matéria, *emigrou da realidade para elas e nelas é privado de sua realidade*” (ADORNO 1973: 158, grifo meu). *À medida que tudo que a obra de arte contém emigrou da realidade, a sua privação não equivale à sua ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose*. Essa metamorfose se plenifica pela representação-efeito: ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência. Mas será sempre indispensável considerar-se que esse efeito não exerce sua função estética sem a transformação acentuada por Maldiney. Para que a representação-efeito se cumpra no âmbito da relação estética é preciso que a afecção do receptor afete o caráter da própria imagem, agora vista não como resto de algo que o receptor recorda mas como caminho para um arabesco. (*A madeleine* não traz Proust de volta à infância, mas ao caminho textual, ficcional, que se abre a partir do gosto da infância. A tentativa de reconstruir a casa de Matacavalos não resgata para Bentinho o passado senão que o abre para, sem o seu propósito, expor outra via de sua própria história).

Venhamos por fim à questão prometida. Ela começa por sua formulação preparatória: a presença da *Darstellung* não ultrapassaria as razões que a puseram em destaque na *Crítica da faculdade de julgar*? Na tentativa de respondê-la, passemos primeiro em revista os dados à disposição.

A apresentação, como indica o § VIII, supõe a atualização do princípio de fim e consiste em “colocar ao lado do conceito uma intuição correspondente” (B XLIX). Chame-se desde logo a atenção para a propriedade do “conceito” considerado. Na experiência que conta com o princípio de finalidade, este é representado a partir de “um fundamento objetivo”, quando então se oferece *previamente* ao objeto – “Se o conceito de um objeto é dado, o trabalho da faculdade do juízo, no uso desse conceito com vistas ao conhecimento, consiste na *apresentação (exhibitio)*, i.e., que ela deve pôr ao lado do conceito uma intuição correspondente” (B XLIX). Ou a partir de “um simples fundamento subjetivo”: “É a concordância de sua forma (i.e., a submissão do objeto à finalidade que nele se vê) com a possibilidade da própria coisa” (B XLVIII). É essa uma modalidade bastante peculiar de “conceito”, pois deriva de um processamento que, do ponto de vista do conhecimento estrito, seria ilegítimo. Essa peculiaridade do conceito quando associado ao princípio de finalidade não explicaria que a imaginação não se restringisse a esquematizar mas que, ao lado dessa propriedade, se estabelecesse a *Darstellung* e, com esta, uma intuição se pusesse ao lado do conceito? Como a entendemos, a intuição (*Anschauung*), assegurada pela apresentação (*Darstellung*), ao se pôr paralelamente ao conceito, como que trava os passos da imaginação, que permanece produtiva mas *presa* ao horizonte da natureza, tendo impedida a sua ilimitação. O passo é importante porque, se a imaginação produtora fosse ilimitada, como ela se transmitiria de uma para outra subjetividade a não ser de maneira arbitrária?

Podemos vir agora à formulação plena da questão: como, no juízo de gosto, a apresentação, participante que é da produção subjetiva do receptor, se distinguiria da representação? A pergunta não teria sentido na *Crítica da razão pura*. Nesta, o papel do sujeito consiste em receber o objeto da experiência. Ou seja, em contentar-se em representá-lo. Assim sendo, é clara a inferência: a *Darstellung* não se limita a assinalar o papel ativo que agora terá o receptor – por efeito de uma imaginação que se tornou produ-

tiva – como, simultaneamente, assinala a experiência doutro tipo de objeto – aquela que não admitirá a subsunção de seu objeto na generalidade de uma lei. Essa diferença tornar-se-á cada vez mais acentuada à medida que Kant caminhe na escalada que o levará da beleza ao sublime e prossiga no desvendamento deste último. *O sublime implica o atordoamento progressivo do aparato transcendental*; atordoamento que, em primeiro lugar, afeta o entendimento, depois a razão, que deixa de conceber uma Idéia da razão para elaborar uma Idéia estética, depois a imaginação, e, por fim, a apresentação.

Que significa todo esse progressivo colapso senão que a fratura do sujeito – exposta ali onde a experiência mais depende de sua *particularidade* – conduz à produção de um objeto fantasma, i.e., desconforme à correspondência com objetos similares da natureza? Essa desconformidade se torna plena diante do juízo estético, que, em suma, nos põe diante de um objeto que, de antemão, não propicia uma intuição determinada e cujas negações sucessivas bloqueiam o mero reconhecimento da natureza sensível. Prova pelo contrário: antes da experiência culminante do sublime, a presença de sinais compatíveis com a natureza sensível ainda se cumpria graças à *Darstellung*. Mas esta, na etapa derradeira, se torna primeiro “inadequada” e, depois, “negativa”.

Se nos situamos fora do âmbito da Leitura 1 – que oferece uma explicação fácil para a escalada – que significaria isso senão que todo o circuito referido se mostra como *sinais indiretos mas inequívocos* da produção de um certo objeto? O fato de que este se dê em uma relação que só pode ser estética tem pois uma relevância que Schaeffer não foi capaz de reconhecer. É certo que, para Kant, este objeto só secundariamente é artístico. Mas não é menos verdade que, como já se assinalou, se compreendemos a razão pela qual privilegiava o objeto natural – só ele permitir falar-se em “finalidade sem fim” – e se já aprendemos que sua própria teoria do sujeito permitia concebê-lo como uma não unidade harmônica em si mesma, haveremos de acatar que aqueles sinais indiretos concernem à produção do objeto de arte. *Em seu limite, o objeto de arte se mostra como algo que se nega a se apresentar como o correspondente ao que uma intuição reconhece*. A arte já não é portanto súdita da natureza. Em troca, e mesmo por isso, não pretende comandá-la. Em vez de oferecer este serviço a seu usuário, dele exige o

reconhecimento de seu próprio estado. A obra de arte se põe para fora – o *efeito* que participa de sua estrutura – para que imponha que o de fora que implicava, o receptor que atualiza o efeito, veja dentro de si. Ver dentro de si não significa por certo o mero estímulo à auto-reflexão, mas sim do que lhe é apresentado, ainda que pelo avesso.

A conclusão a que chegamos afirma a insuficiência das leituras 1 e 2. Sem se negar que Kant tenha servido a teorias especulativas da arte, vemos que ele dá condições precisas para uma teoria concreta. Mas particularmente nos importa uma pergunta daí derivada, que, no entanto, já se formulava no contexto da leitura 1: por acaso, seria de negar que os sinais indiretos há pouco referidos apontam para um *amimetismo visceral*? Contra nosso propósito, não teríamos chegado a uma conclusão paradoxal: tendo-nos empenhado em identificar a escalada a que Kant submetera a experiência conforme a fins até chegarmos à experiência da finalidade sem fim, aceitá-la significaria admitir que, no objeto do sublime, nos encontramos com uma forma de arte que recusaria qualquer correspondência com o sensível?

Mas talvez tenhamos nos apressado em declarar nosso fracasso. Sem que renunciemos à cautela, dizemos:

a) ainda há *mimesis* ali onde a intervenção da *Darstellung* não está ameaçada. Isso contudo sob uma ressalva importante: evidentemente, o *mímema* já não tem aí o caráter de dominância de uma semelhança. Como essa dominância significaria a equivalência da *mimesis* com a *imitatio*, a beleza kantiana não poderia ser aceita dentro dos parâmetros da *mimesis* antiga, que se funda na correspondência com as formas orgânicas da natureza<sup>6</sup>. Explicitado esse limite, o não privilégio da semelhança já encontrava um paralelo em conhecida passagem da *Poética* aristotélica – que assinala por que, embora dentro de seus limites próprios, tratava da *mimesis* e não de uma experiência reduplicadora:

<sup>6</sup> A afirmação de que a *mimesis* antiga, em sua máxima formulação, a *Poética* aristotélica, supunha uma concepção orgânica não é nova. Embora devesse ser desenvolvida, segundo Max Kommerell, ela já era formulada em 1869: “[...] O poema também contém em si um ser que, como mostrara Gustav Teichmüller, nas *Aristotelische Forschungen* (Halle, 1869, tomo II, p. 434), há de ser, *por analogia, concebido como um ser orgânico*” (KOMMERELL 1940: 53, grifo meu).

“Temos prazer em olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é penosa na realidade, por exemplo as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres” (Poét., 48 b 9 ss). Embora a beleza aristotélica não se coadunasse com a kantiana, a passagem citada tem em comum com a Terceira crítica supor que a experiência estética implica o domínio de uma flagrante diferença quanto à cena que representa;

b) a afirmação da *negative Darstellung* mostra um quadro de teor diverso. Que poderia a “apresentação negativa” implicar senão a ausência de qualquer figuratividade? E como alguma *mimesis* seria agora concebível? Se rejeitamos a construção utópico-arquitetônica que a leitura histórico-filosófica propõe, que nos restará senão contar com o não-representativo das sensações, com as combinações de luzes e cores, conforme nos propõem os que hoje vêm em Kant o legitimador antecipado da arte abstrata? Insistimos porém em que não há apenas essas duas leituras. Apressemos-nos em acrescentar que a terceira via não se abre com E. H. Gombrich, que observava: “É sem qualquer apoio na estrutura que o espectador deve mobilizar sua memória do mundo visível e projetá-lo no mosaico de pinceladas (*strokes and dabs*) na tela diante de si” (GOMBRICH 1960, 202). Para Gombrich, a *mimesis* seria inevitável, por mais antfigurativo que fosse o quadro, porque a “projeção psicológica” converteria em semelhante mesmo a mais abstrata das composições. Tal solução é insuficiente porque, além de implicar uma resposta sempre privada – a conversão à semelhança se faria de acordo com a mera idiosincrasia de cada espectador –, convertendo a *mimesis* em um banal mecanismo projetivo, suporia o reingresso *tout court* do primado da semelhança. A hipótese que defendemos, ao contrário, supõe que a fecundidade de uma reflexão sobre a *Crítica da faculdade de julgar* está em permitir que (1) se ultrapassem os limites da *mimesis* antiga, (2) se assinale como, na *mimesis*, operam as variáveis ‘semelhança’ e ‘diferença’, sem o que se perde a contribuição de séculos na especificidade da imagem artística.

Ainda é cedo porém para entrarmos de cheio nessa discussão. Apenas a antecipamos porque poderia parecer que a referência ao conhecido tratado de Gombrich continha nossa arma secreta. Além de que essa arma não existe, alguns elementos preliminares ainda hão de ser abordados.

O primeiro é rapidamente formulável. Já se torna quase ocioso sublinhar que a concorrência que a *Darstellung* estabelece, no âmbito da Terceira crítica, com a *Vorstellung* significa que esta, no âmbito da experiência estética, se afastou de sua primeira acepção – representação como correspondência fiel a uma cena prévia – para se integrar em sua segunda acepção – a representação como efeito. Mesmo aí entretanto se impõe uma ressalva. É evidente que, na Terceira crítica, tanto a *Darstellung* como a *Vorstellung* kantianas são pensadas *dentro do âmbito da visão*. Para quem se preocupa com a questão da representação na arte, seria lamentável que essa observação não fosse imediatamente articulada a uma outra: a questão da linguagem. Não podendo tampouco aqui aprofundá-la, nos limitemos ao mínimo indispensável. Nos quadros do pensamento moderno, o realce do visual e o menosprezo da linguagem verbal foram de início afirmados pelo *cogito* cartesiano. O visual geométrico que ressaltava era obviamente o da representação e o desprezo pela linguagem tornava mais difícil o reconhecimento do que temos chamado de representação-efeito. Com Kant, são desmanteladas essas condições. Daí termos podido (a) verificar o prejuízo de manter-se o desconhecimento da segunda acepção do termo ‘representação’, (b) converter essa segunda acepção, a representação-efeito, em condição mesma para os juízos que contam com o princípio subjetivo de fim e, sobretudo, (c) acompanhar Kant na neutralização do fim (a “finalidade sem fim”) na experiência estética. Daí, sem maiores trabalhos, poder-se sintetizar: por si, a representação-efeito abrange também o trabalho efetuado com a linguagem verbal. Ao contrário, por pensar de acordo com os quadros ainda dominantes no pensamento europeu, Emmanuel Levinas se impedia de considerar a representação-efeito:

Não é o irracionalismo do sentimento ou da vontade que vem abalar o conceito da representação. Um pensamento que esquece as implicações do pensamento, invisíveis antes da reflexão sobre esse pensamento, *opera* sobre objetos, em vez de pensá-los. [...] A idéia de uma implicação necessária, absolutamente imperceptível ao sujeito dirigindo-se ao objeto, não se descobrindo senão *após* (*après coup*), na reflexão, não se produzindo pois no presente, ou seja produzindo-se *contra minha vontade* (*à mon insu*) – põe fim ao ideal da representação e da soberania do sujeito [...] (LEVINAS 1967: 131).



Conforme Levinas, portanto, nem Schopenhauer, nem Nietzsche se não que só um pensamento de base fenomenológica conseguiria descartar a representação. Mas a questão adquire outro encaminhamento a partir da introdução do sujeito não mais concebido como solar. Diante da literatura atual de qualidade, tornou-se corriqueiro repetir que a linguagem tem um potencial que extrapola a intenção do poeta. A partir daí, uma teoria da crítica que se afina em confundir o sujeito com a sua teoria tradicional, apenas perpetua um divórcio, cujos efeitos desastrosos ela não leva em conta. É óbvio que Levinas não pensava em alguma teoria da crítica, mas sua reflexão permanece adequada a qualquer uma que mantenha a correlação entre o sujeito unitário e a representação. Assim, por exemplo, em ensaio bastante anterior ao de Levinas, Maurice Blanchot, referindo-se às conseqüências da correlação entre sujeito unitário e representação, escrevia a propósito de Kafka:

Aquele que se restringe ao relato penetra em algo opaco de que não se dá conta e aquele que se atém à significação não pode alcançar a obscuridade de que ela é a luz denunciadora. Os dois leitores não podem jamais se encontrar; é-se um, depois o outro; compreende-se sempre mais ou sempre menos do que é preciso. A verdadeira leitura permanece impossível (BLANCHOT 1949: 12).

Nos dois casos, põe-se em xeque tanto a representação como simples engendramento visual, quanto a ilusão realista da linguagem, efeito secundário daquela. Mas se cai por terra a ligação do sujeito solar com a representação “geométrica”, se se admite que a fratura do sujeito é anterior a seu ocaso no pensamento contemporâneo, que fundamento ainda teremos para manter o hiato entre representação e a perspectiva de idéias reflexivas (i.e., concebidas *après coup*)? Essa aproximação se torna indispensável ao preferir-se a leitura de uma Terceira crítica que, arquivando seu propósito intencional (arquitetônico-utópico), destaque sua teoria estética implícita. Sua necessidade se torna ainda maior se voltarmos por uma última vez a passagem de Kant e a articularmos à reflexão dele relativamente independente.

Na explicação da diferença entre beleza livre e a beleza “aderente”, Kant excepcionalmente põe em pé de igualdade exemplos de beleza livre naturais e artísticos.

Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave do paraíso), uma quantidade de conchas marinhas são belezas em si, que não se referem a nenhum objeto, determinado quanto a seu fim, por conceitos, mas sim agradam livremente e por si. Assim (também) os desenhos à grega, a folhagem para molduras ou sobre papéis de parede, etc, não significam nada por si; nada representam, nenhum objeto sob um conceito determinado e são belezas livres (B 49).

Nada conterem de figurativo é a condição mesma para que os exemplos sejam de pura beleza; para que então se integrem no que temos chamado representação-efeito, pois o efeito não depende da existência de figuras. Embora os exemplos, em sua extrema simplicidade, não tratem de uma verbalidade deslizante, polissêmica, não é difícil constatar que participam de sua natureza – não pressupõem um efeito certo ou uma decodificação determinada. Por conta disso ou são recebidos como o que Kant chamava *parerga* (ornamentos) – “aquilo que não integra toda a representação do objeto, mas sim é apenas uma adição externa [...]” (B 43) – ou como casos de beleza livre. Importa-nos a oposição: ou são isso ou aquilo. *A beleza absolutamente livre não se confunde com o ornamento*. Não é pois acidental que ultimamente se tenha destacado a questão do arabesco, na Terceira Crítica (cf. BEHNKE 1993: 101-123), tomando-se-lhe como modo de expressão contrária à representação figurativa: “Como modelo plano, abstrato e estilizações sem profundidade espacial e sem perspectiva, os exemplos arrolados de beleza livre renunciam à figuração mimética e à objetualidade” (BEHNKE 1993: 102). Mas será isso tão verdadeiro quanto à primeira vista parece? Outra vez lamentando os limites de espaço, procuremos esboçar resposta contrária. Recorra-se a uma passagem de Friedrich Schlegel que aparentemente nada tem a ver com o caso. Do “Discurso sobre a mitologia”, destaquem-se duas passagens:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro de gravidade (*einem Mittelpunkt*), como, para os antigos, era a mitologia e todo o essencial em que a poética moderna não se iguala à antiga se condensa nas palavras: não temos uma mitologia” (F. SCHLEGEL 1800a: II, 312).

[...] Essa confusão artisticamente ordenada, essa simetria arrebatadora de contradições, essa admiração e perpétua alternância de entusiasmo e ironia, que vive mesmo nas menores partes do todo, parece-me ser mesmo uma mitologia indireta. A organização é a mesma e, certamente, o arabesco é a forma mais remota e originária da fantasia humana (ib. 319).

No próprio Schlegel, a relação entre as duas passagens estava no seguinte: por nos faltar, a nós modernos, o “centro de gravidade” da mitologia, precisamos descobrir e incentivar uma “mitologia indireta”. A propósito, acrescentemos: menos lhe importava que a presença de deuses antropomórficos tornasse a mitologia figurativa do que ela permitir a objetivação de paixões contrapostas, criadoras, como noutro contexto dirá Starobinski, de “uma psicomaquia alegórica” (STAROBINSKI 1966: 16). Daí Schlegel derivava o louvor do romance, porque apresentava “a vida em sua totalidade”, a vida sem modelo, puro arabesco (cf. OESTERLE 1984: 139). Conclusão imediata: o arabesco oferece a possibilidade de uma apreensão do sensível sem figuras. Donde se infere, como o faz Oesterle, que o arabesco é “amimético”? Permito-me discordar e, assim, divergir da leitura freqüente da “beleza livre”. Se entendermos a mimesis como um fenômeno que combina diferença sobre um fundo de semelhança, se ultrapassarmos sua concepção orgânica, nos diferenciamos da leitura que a traduz na correspondência entre um modelo – uma cena do mundo – e uma obra que o “imita” (ou representa). Acrescente-se ainda: a semelhança contida na mimesis corresponde ao “horizonte de expectativas” de uma comunidade, de uma sociedade ou mesmo de uma época, que orienta a apreensão da diferença. É por esse fundo de semelhança metamorfoseado pela diferença que se constitui o caos bem ordenado, como se poderia dizer em proximidade à formulação de Schlegel. Ou ainda é pela representação-efeito atualizada pelo receptor que semelhança e diferença se fundem, sem que necessitem de figuras (seja objetos na pintura, seja personagens na obra literária). Sem a representação-efeito, não há psicomaquia mas apenas o reconhecimento de traços, cores, volumes. O arabesco liberta a obra do figurativo obrigatório para que radicalize a mimesis. Onde o arabesco não remete à mimesis, que é a obra não-figurativa senão apenas decorativa, ornamento que enfeita?

Sem dúvida, esse final, por ser apenas dedutivo e não acompanhado da análise de obras, pode parecer apenas especulativo. Ele o é, de fato. Esperemos que um dia possa desdobrá-lo analiticamente.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*, texto, trad. e notas de R. Dupont-Roc e J. Lallot. Paris, Seuil 1990.
- BAEUMLER, A. *Die Irrationalitätsprobleme in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- BEHNKE, K. “Romantische Arabesken. Lineatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text-)Gewebe”. In: *Schrift*, H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (eds.). Munique, W. Fink Verlag 1993. (Tradução brasileira: “Arabescos românticos”, de Johannes Kretschmer e L. C. L., *Cadernos da pós / Letras*, nº 16, UERJ, Rio 1995).
- BLANCHOT, M. “La Lecture de Kafka”. In: *La Part du feu*. Paris, Gallimard 1949.
- CHÉDIN, O. *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*. Paris, J. Vrin 1982.
- GOMBRICH, E. H. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1960), Princeton University Press 1984.
- ISER, W. *Der Akt des Lesens*. Munique, W. Fink 1976.
- KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 2ª ed. modif., 1787), vol. III-1 da *Werkausgabe*, W. Weischedel (ed.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974. Trad.: *Crítica da razão pura*, por Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger, São Paulo, Abril Cultural.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*, (1790), vol. X da *Werkausgabe*, W. Weischedel (Ed.), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1974. Trad.: *Crítica da faculdade de julgar*, por Valerio Rohden e Antônio Marques. Forense Universitária, Rio de Janeiro 1933.

- KOMMERELL, M. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie* (1940). Frankfurt a.M., V. Klostermann 1957.
- LAPLANCHE, J. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF 1971.
- LEVINAS, E. “La Ruine de la représentation”. In: *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, Vrin 1967.
- LYOTARD, J.-F. *Leçons sur l’analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*. Paris, Galilée 1991.
- MALDINEY, H. *Regard parole espace*. Lausanne, L’Age d’homme 1973.
- MARQUARD, O. “Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst”. In: *Poetik und Hermeneutik III, Die nicht mehr schönen Künste*, Hans Robert Jauss (ed.). Munique, W. Fink Verlag 1968.
- NANCY, J.-L. *The Birth to presence*. Stanford, University Press 1993.
- OESTERLE, G. “‘Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente’. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske”. In: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. H. Beck, P. C. Bol & E. Maek-Gérard (Eds.). Berlin, Gebr. Mann Verlag 1984.
- PONTALIS, J.-B. cf. LAPLANCHE, J.
- SCHAEFFER, J.-M. *L’Art de l’âge moderne. L’Esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard. 1992.
- SCHLEGEL, F. “Rede über die Mythologie” (1800a), *KA H. Eichner* (ed. e introd.), vol. II. Munique – Paderborn – Viena, Verlag Ferdinand Schöningh 1967.
- STAROBINSKI, J. “La Rochefoucauld et les morales substitutives”. In: *Nouvelle revue française*, nnn. 163-4, julho-agosto 1966.