

Kant e a mimese

Virgínia de Araújo Figueiredo

Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução

Este trabalho se insere num objetivo mais amplo e que consiste na tentativa de analisar a crítica do gosto segundo uma perspectiva transcendental. Isso quer dizer, simples mas dificilmente, tentar reforçar tanto quanto o possível o traço que une a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Faculdade do Juízo*, mostrando, talvez, como a proposta kantiana de um juízo de gosto puro, por um lado, depende, por outro, radicaliza, levando às últimas consequências, a descoberta das intuições puras de tempo e de espaço, enquanto representações da sensibilidade.

A apresentação ideal deste trabalho implicaria em submetê-los, pela enésima vez, a uma "reconstrução" dos quatro momentos da "Analítica do Belo" a partir daquela perspectiva sistemático-transcendental. Mas, como ficaria extenso demais, resolvi poupá-los, dividindo a exposição em duas diferentes apresentações. Reúno então aqui dois trabalhos: o primeiro, abordando a questão do "Desinteresse", foi apresentado no II Congresso Kant, em agosto de 2000, realizado na UNICAMP e chamava-se, numa referência ao aviso universal dos museus: "Noli operam tangere"; o segundo, no qual focalizei o segundo momento — quantitativo — da "Analítica do Belo", exposto em novembro de 1999, no Seminário Internacional sobre a Questão do Gosto, realizado na Universidade Federal de Santa Maria, chamou-se "O paradoxo do gosto". Adiada assim, para uma outra ocasião e para alívio de todos, a análise dos dois últimos momentos da citada "Analítica".

A possibilidade de reunir esses dois trabalhos não se deve somente a um motivo editorial (textos inéditos sobre a *Crítica da Faculdade do Juízo*), mas também a um cálculo feito *a posteriori* de que havia uma questão subjacente (talvez a refletir apenas uma preocupação permanente), comum a ambos, a permitir mesmo a escansão dos dois textos, justamente, a da mimese. Antes de criar falsas expectativas de que aqui vamos comentar as conhecidas passagens da CFJ sobre a imitação (*Nachahmung*), precipito-me em esclarecer que o conceito de mimese aqui em jogo consistirá, na primeira parte, numa tentativa de elaboração da teoria aristotélica da mimese; e, na segunda parte, no que eu chamaria de uma elaboração à revelia da mimese platônica.

Poderão objetar que pôr em diálogo Kant, Aristóteles e Platão não acrescenta nada à adesão declarada à perspectiva transcendental; acumular olhares exteriores não adianta nada para o exame daquele texto que justamente inaugurou a imanência da crítica; e além disso, contraria o propósito geral também afirmado no primeiro parágrafo de tentar aproximar os textos das duas *Críticas*, da *Faculdade do Juízo* e da *Razão Pura*, se se restringe a conversa à arte, ou pior, à estética, enquanto disciplina filosófica. Repugnante!

Ao que eu responderia: quanto ao transcendental, com certeza, há um privilégio do imanente, da subjetividade, do interior, para resumir de modo polêmico, abrupto e inesperado: da intuição pura do tempo, em detrimento da intuição pura do espaço, da exterioridade e da objetividade. Mas é possível também recensear alguns momentos em que Kant distingue a "lógica transcendental" exatamente por essa capacidade de estimar o "de fora"¹. Cito apenas dois exemplos extraídos da CRP: o primeiro diz respeito à necessidade que tem a lógica transcendental, ao contrário "da técnica habitual dos lógicos"², de considerar os juízos singulares como distintos dos universais. Para estabelecer essa diferença, é preciso avaliar o juízo não apenas internamente, mas sim com respeito aos demais conhecimentos, i.é., segundo um ponto de vista exterior. Kant mesmo explica:

"se avalio um juízo singular (*iudicium singulare*) não apenas segundo sua validade interna, mas também, como conhecimento geral, segundo a quantidade que tal juízo possui *em comparação com os outros conhecimentos* (grifo meu), então certamente se distingue de juízos universais (*iudicia communia*) e merece um lugar especial numa tábua completa dos momentos do pensamento em geral (embora não o mereça, seguramente, na lógica limitada apenas ao uso dos juízos entre si)."³

Não é necessário antecipar aqui a importância que essa determinação da singularidade do juízo feita na CRP terá para a futura "Crítica do gosto". Voltaremos a esse ponto justamente no segundo momento desse trabalho.

Não sei até que ponto a exterioridade da lógica transcendental se inspira no conceito de reflexão, mas, uma coisa é certa, ela encontra neste *ato* que Kant chama de "reflexão transcendental" sua aplicação mais perfeita. A reflexão antecede, senão mesmo propicia a distinção entre o inteligível e o sensível. Lembrando que, para um autor tão dedicado à CFJ como Jean François Lyotard, o fundamento dos juízos reflexionantes da 3ª Crítica se encontra exatamente no Apêndice da CRP (B 316-7, A 260-1), "Anfibologia dos conceitos da reflexão", cito, como segundo exemplo, essa passagem que terá uma inestimável repercussão e posteridade não só para as teses da CFJ como para todo o pensamento que, na história da filosofia, veio após Kant⁴:

1 Permito-me remeter o leitor a meu texto "Duas ou três coisas que eu sei sobre a reflexão", publicado em *Verdade, Conhecimento e Ação*, São Paulo: Ed. Loyola, 1999, onde me dediquei mais amplamente a essa questão de uma possível exterioridade do ponto de vista transcendental.

2 KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*, B 96, trad. de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, coleção *Os Pensadores*, vol. Kant I, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.69.

3 KANT, I. *op.cit.*, B 96-97, p. 70.

4 Entre outros autores que estabelecem essa relação entre o Romantismo Alemão e a *Crítica da Faculdade do Juízo*, destaco Heidegger, pela ênfase que deu a essa relação. Em seu curso sobre o tratado de Schelling, "A essência da Liberdade Humana", ministrado durante o semestre de verão de 1936, muitas vezes, ele afirmou que, contrariamente ao que sempre se disse, não era a "interpretação do saber autêntico como 'intuição intelectual' (...) um modo romântico de passar por cima da filosofia de Kant" (*Schelling*, trad. de Jean-François Courtine, Paris: Ed. Galli-

"(A reflexão) é a consciência da relação de representações dadas às nossas diversas fontes de conhecimento, mediante a qual unicamente pode ser determinada corretamente a sua relação entre si. Antes de todo posterior tratamento das nossas representações, a primeira pergunta é a seguinte: a que poder de conhecimento pertencem todas elas em conjunto? Aquilo, ante o qual elas são conectadas ou comparadas, é o entendimento ou são os sentidos? Vários juízos são admitidos pelo hábito ou ligados por inclinação, visto, porém, que esses juízos não são precedidos por nenhuma reflexão ou pelo menos não seguem criticamente a ela, devem ser considerados como tendo obtido a sua origem no entendimento. Nem todos os juízos necessitam de uma *investigação*, isto é, uma atenção sobre os fundamentos da verdade, pois, se são imediatamente certos, como por exemplo, entre dois pontos pode haver somente uma linha reta, não pode ser indicada a seu respeito nenhuma característica mais imediata da verdade além da que eles mesmos expressam. Entretanto, todos os juízos, antes, todas as comparações necessitam de uma *reflexão*, isto é, uma distinção da capacidade de conhecimento à qual pertençam os conceitos dados. *O ato pelo qual aproximo a comparação das representações em geral com a capacidade de conhecimento, em que aquele é instituído, e pelo qual distingo se tais representações são comparadas entre si como pertencentes ao entendimento puro ou à intuição sensível, denomino-o reflexão transcendental.*" (grifo meu)

À reflexão transcendental é garantido não apenas o exercício da crítica, como já indicava a leitura de Lyotard⁵, a sua "função heurística", como, além disso, uma liberdade de ir e vir entre duas faculdades tão heterogêneas quanto o são, entendimento e sensibilidade. Talvez esta duplicidade ou dinâmica da reflexão venha confirmar a existência de, pelo menos, dois tipos distintos de verdade, pois Kant advertia que juízos suscitando certa intuição não necessitavam de *investigação*. De acordo, portanto, com essa passagem, haveria: a) a verdade da linha reta intuitiva, não discursiva, matemática ou científica — "mecânica", dirá o Kant da *Primeira Introdução* — caminho único da correção; b) a verdade "reflexiva", "téc-

nica, artística" dirá o mesmo Kant de 1790, a única a nos capacitar a perceber os infinitos caminhos percorridos pela natureza para cumprir os fins da vida. A meu ver, só poderia ser esta alusão, ao sentido transcendental de uma verdade não restrita nem ao conhecimento nem às categorias, cujo acesso também não se restringiria ao único, ou melhor, privilegiadamente ao entendimento, e sim à reflexão, enquanto uma faculdade transcendental, o que possibilitou uma concepção, como a heideggeriana, de verdade enquanto desvelamento e *alétheia*.

A reflexão, como ato que percorre externamente as faculdades, é análoga ao olhar do espectador da arte e do espectador da natureza como paisagem, que ficam detidos nas formas e contornos. Eles põem em greve o olhar que examina por dentro e faz a anatomia dos corpos. Onde o lógico analisa internamente (nas proposições, a relação entre sujeito e predicado) e o biólogo revira os órgãos da cobaia pelo avesso (e não estou aqui em defesa das cobaias contra a ciência), o filósofo transcendental compara a proposição com o todo do conhecimento (na perspectiva de um saber que é sempre mais amplo do que o conhecer) e mantém-se, cheio de pudor e admiração, diante das obras belas da natureza. Se, como diz Kant, o sentimento do belo é propedêutico e passagem para o bom, aqui, com certeza, começa o sentimento de respeito...

Por último, em resposta à objeção de que se estaria oprimindo a Crítica kantiana, submetendo-a ao diálogo exclusivo com a Poética clássica, reduzindo-a ao que ela precisamente resiste em ser, i.e., apenas um Tratado do Belo ou de uma disciplina filosófica, a Estética, espero, com o tra-

mard, 1977, p.89). Heidegger então nos propõe ali pensar a concepção fundamental do Romantismo Alemão, segundo ele mesmo, a filosofia como intuição intelectual do absoluto, justamente como uma resposta à questão problemática do sistema kantiano, sem contudo ignorar as mudanças e metamorfoses que nela realizam seus principais seguidores, Fichte, Schelling e Hegel.

5 LYOTARD, J.F., *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris: Ed. Galilée, 1991. Aí o conceito de reflexão recebe duas "rubricas": em primeiro lugar, a *heurística* que, retomando o conceito de reflexão transcendental da CRP, consiste na função de conduzir ou domiciliar as representações às distintas faculdades do conhecimento; em segundo lugar, a *tautegórica* que são "sensações que informam o pensamento sobre o seu estado" (p.22). A partir dessa duplicidade, Lyotard vai distribuir dinamicamente assim: "A força da fraqueza reflexiva vem de sua função heurística; a estética, totalmente tautegórica, não partilha senão a fraqueza desta força" (p.18).

balho que se segue, demonstrar exatamente o contrário, quero dizer, o quanto a questão da arte ou, como pensavam os Antigos, a questão da mimese, tal como ela se impõe na nossa contemporaneidade, nos obrigam a reelaborar os problemas tradicionalmente postos para a filosofia, tais como a constituição da subjetividade ou a da relação entre sujeito e objeto.

Noli operam tangere

Tome-se como pretexto o ensaio de Jens Kulenkampff, "A análise do juízo de gosto puro e o significado metafísico do belo", cuja tese principal afirma ser metafísico o significado do belo na doutrina kantiana. Não posso deixar escapar a oportunidade de manifestar o meu desacordo, pois, acredito que, ao contrário, é preciso não perder de vista, por um só instante, a perspectiva crítico-transcendental descoberta por Kant. Deixemos às Estéticas posteriores (que, surpreendentemente, e sob vários aspectos, representam um recuo por relação à kantiana) a tarefa de "rebaixar" ao âmbito pré-crítico ou simplesmente metafísico a arte, por seu caráter inapelavelmente sensível; tornando-a, como enuncia não uma pequena, mas a grande Estética hegeliana, uma etapa... primitiva, "coisa do passado" na escala ascendente do Espírito que culmina com a filosofia.

Visando, portanto, mais uma vez, trazer o juízo do gosto para dentro do sistema transcendental da filosofia de Kant, pretendo retomar o primeiro momento da "Analítica do Belo", por não estar absolutamente de acordo com o tratamento que Kulenkampff me pareceu dar a ele. Assumindo uma certa atitude que eu caracterizaria como desistente quanto à possibilidade de justificar a universalidade do juízo de gosto, o autor afirma: "Infelizmente a doutrina da complacência desinteressada diante do belo não é excessivamente convincente"⁶. É preciso constatar que o desprezo que demonstra Kulenkampff pela tese do Desinteresse é compensado pelo privilégio que ele concede ao terceiro momento da "Analítica do Belo", o da finalidade sem fim, por ser, aliás, o mais adequado a uma apropriação "objetiva" da Estética de Kant, tentando dele extrair exatamente

um valor objetivo, o que deverá chamar de, finalmente, "metafísico" no belo kantiano.

Antes de entrarmos na análise propriamente do Desinteresse, farei uma brevíssima introdução sobre o que ousaria chamar, pelo menos, para a Filosofia da Arte, de "revolução copernicana". Sabemos que a maior contribuição da "Estética Transcendental" foi precisamente a de interromper a escala cartesiana dos graus "obscuro-claro", onde a representação avançava linearmente do sensível ao inteligível. É pela porta aberta por Kant que a sensibilidade ingressa no Transcendental. Aquela "interrupção" kantiana dos graus "claro-escuro" resulta do princípio da heterogeneidade irreduzível das faculdades.

Em outras palavras, poderíamos dizer que aquela revolução da *Crítica da Razão Pura* ocorre quando Kant atribui à "Estética" o forte adjetivo "Transcendental". Ao desempenhar um papel essencial dentro do que se chamava de "Filosofia Primeira"⁷, a Estética era liberada de uma posição secundária — enquanto Ciência do Belo — que ocupava no quadro das disciplinas filosóficas. Aqui, lembro que o nome de "Estética" para designar a "Ciência do Belo" já havia sido inventado por Baumgarten desde 1750. Na "Teoria transcendental dos elementos", a "Estética transcendental" consiste na definição, pela primeira vez na história da filosofia, das representações de tempo e de espaço como intuições da sensibilidade. Esta revolução decorria principalmente do novo ponto de vista através do qual Kant distinguia as representações, assim como as faculdades. Contra toda tradição que, em sua época, diferenciava as representações sensíveis das inteligíveis por grau de clareza ou confusão, Kant passa a tratá-las segundo sua diferença específica. As intuições de tempo e de espaço são puras e *a priori*, distintas portanto da sensação empírica e material e dos conceitos do entendimento. Fiel a seu sistema, Kant recusa a denominação de "Esté-

6 KULENKAMPFF, Jens, "A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo da natureza" in *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*, Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1992, p.13.

7 cf. NANCY, J.L., "L'Offrande sublime" in *Du Sublime*, Paris: Ed. Belin, 1988, ps. 40-41.

tica" para sua terceira Crítica, adotando o nome de "*Crítica da Faculdade do Juízo*" (CFJ)⁸.

Em decorrência desse novo estatuto transcendental da Estética, e, por outro lado, tendo de retomar a questão estética a partir de sua significação tradicional, Kant é obrigado a fazer esta observação que está na 1ª *Introdução à Crítica da Faculdade do Juízo*, sobre a inevitável equivocidade da expressão "modo de representação estético", pois, "por ela se entende ora o que excita o sentimento de prazer e desprazer (conforme o sentido presente na CFJ), ora o que diz respeito meramente à faculdade de conhecimento, na medida em que nela é encontrada intuição sensível, que nos faz conhecer os objetos somente como fenômenos."⁹ Assim, no âmbito da CRP, só havia "intuições sensíveis" que, referidas ao objeto, forneciam a matéria para um juízo de conhecimento que é sempre lógico e objetivo, pois seu predicado é um conceito. Na CRP, teria sido contraditório falar em "juízo estético", pois o entendimento ali detinha a exclusividade do direito de julgar.

A expressão "juízo estético" só se torna legítima na última Crítica, pois, nela, não se refere ao objeto, mas sim ao sujeito e a seu sentimento. Esta é uma das distinções mais importantes do juízo de gosto: *ele não é determinante, mas sim reflexionante*. A faculdade de julgar pensa, reflete, antes de o sujeito sentir. *Pensa e reflete sobre o que só pode ser sentido e não pode jamais se tornar conceito de um objeto*.¹⁰ A precedência do juízo em relação ao sentimento de prazer (ou desprazer) é a "chave da crítica do gosto".¹¹ Apesar de a finalidade do juízo de gosto ser exclusivamente subjetiva, ele pode pretender a uma validade universal, uma vez que as condições do acordo entre as faculdades, condições que propiciam o sentimento de prazer e também a enunciação de que algo é belo são comuns a todos os homens. Os sentimentos do belo e do sublime são subjetivos e não pertencem aos objetos como qualidades.

Entendo que a irredutibilidade do belo ao conceito é análoga, senão a mesma irredutibilidade das intuições *a priori* do tempo e do espaço aos conceitos. Ambos, sentimento do belo e intuições *a priori* reiteram a existência de um domínio ou diferença que é extrínseca ao conceito, i.é.,

que escapa ao conceito, como Kant exemplifica na célebre passagem dos *Prolegômenos* (§ 13), sobre os objetos idênticos não superponíveis (a mão direita refletida no espelho é a esquerda), experiência essa que ele não hesita em chamar de... "paradoxo". A intuição do espaço exprimiria um paradoxo conceitual? Uma contrariedade ou oposição (e não contradição lógica) só percebida pela sensibilidade no fenômeno e jamais no conceito? Do ponto de vista conceitual, as "duas" mãos (ou melhor, a mão e seu reflexo no espelho) seriam indiscerníveis se não fosse a diferença do lugar que ocupam no espaço. Com isso, ficava definitivamente marcada a irredutibilidade do sensível ao inteligível.

Esse momento em que a sensibilidade adquire sua máxima prerrogativa é dos mais importantes para a questão da Arte. E por que? Por que não é a arte, também e justamente, o que é, de modo irredutível e inapelável, sensível? Em outros termos, se a arte tem alguma essência não é a de ser aparência, fenômeno, num certo sentido? Não será apenas com a concepção kantiana de fenômeno (e insisto, especialmente se pensamos nas *Idéias Estéticas*, que levam a irredutibilidade do sensível ao conceito às últimas conseqüências) que se supera a dicotomia tipicamente metafísica que divide o mundo em essência e aparência? O que não quer dizer pouco, se lembrarmos o quanto era sob a acusação de ser pura aparência e não essência ideal que Platão condenava a mimese, i.é., a arte. Acredito, então, que seja somente a partir de uma noção (positiva) de fenômeno que se inaugura a possibilidade de a arte junto com a filosofia se apresentarem como críticas e precisamente críticas da... metafísica, cujo discurso, ao insistir na dicotomia entre aparência e essência, jamais hesitou em associar a aparência com o engano, erro e mesmo má-fé e vontade de ludibriar os

8 cf. à "1ª Introdução à Crítica da Faculdade de Julgar", 247, trad. Rubens Torres Filho, in Kant (vol.II) da coleção *Os pensadores*, Abril Cultural, São Paulo, 1980: "A crítica dessa faculdade... não a denominaremos estética..., mas sim crítica do juízo estético."

9 *idem*, 222/223.

10 cf. 1ª *Introd.*, 224.

11 KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 9, trad. de Valério Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense Universitaria, São Paulo, 1993, p.61.

outros, e sob este pretexto mesmo, excluí-la mitologicamente da pólis onde reinaria a verdade, a essência e... a filosofia. Todo mundo já conhece este argumento, mas, não custa lembrá-lo.

Qual seria então a relação entre arte e fenômeno? Poderíamos dizer que a arte deve apresentar a essência do fenômeno? Que ela é esta essência? Seria legítima a hipótese de que Kant, ao denominar a Primeira Parte da *Crítica da Razão Pura*, de "Estética Transcendental", teria lançado para o futuro, como um resultado inesperado e imprevisto, a mais radical definição que suportaria a "Estética" (enquanto disciplina filosófica que trata da questão da arte)? A radicalidade do "Transcendental" seria tal que romperia os estreitos limites que separam uma disciplina filosófica da outra, lançando-nos então, de modo imperativo mas paradoxal (precisamente porque sem conceito), numa reflexão sobre a arte? Ou ainda, contra Kulenkampff, que o sentido do belo em Kant é transcendental e justamente não metafísico?



Bem, vamos então à tábua das categorias... Desculpem-me, eu quis dizer aos momentos da "Analítica do Belo"... É, no mínimo, surpreendente constatar o fato de ter Kant seguido como fio condutor da análise do juízo de gosto — definido, desde o início, como um juízo de não conhecimento, ou seja, cuja origem não pode ser atribuída a nenhum conceito — justamente "as funções lógicas do juízo"; em outras palavras, o mesmo fio das categorias da *Crítica da Razão Pura*. O resultado não poderia ser diferente: há um *tour de force* evidente que se manifesta de forma inegável nas formas paradoxais que assumem os enunciados sobre o juízo do gosto na CFJ. Passemos ao exame do primeiro momento do belo. Kant diz: "quanto à qualidade, o juízo de gosto apresenta-se como um juízo desinteressado".

"Chama-se interesse a satisfação que unimos à existência de um objeto"¹². Por oposição à definição de "desinteresse" como indiferença à existência de alguma coisa, entenderei que a vontade ou a faculdade de desejar será essencialmente o interesse por esta existência. Como lembrou

Benedito Nunes, numa conferência, "A morte da arte em Hegel", em 1993, na UFMG: para Kant, já na *Crítica* de 1788, "todo interesse é finalmente prático".¹³ Por esse vínculo intrínseco do interesse com a vontade ou razão prática, temos o direito aqui de pressentir uma possibilidade apenas em gestação de visar os juízos reflexionantes estéticos enquanto uma crítica da vontade, ou, como insiste Lebrun, uma crítica da noção de finalidade.

Insistir sobre a qualidade desinteressada do belo é um ponto crucial, porque é preciso delimitar o juízo reflexionante estético, primeiro negativamente, como um juízo *não*-empírico, para poder opô-lo ao juízo-de-sentidos estético, mas em seguida, e positivamente, como um juízo reflexionante puro ou *a priori*, ao estabelecer sua origem numa faculdade particular — a faculdade de julgar, distinta das outras, do entendimento cognoscitivo e da razão desejante. Assim, o juízo do belo não se confunde nem com um juízo dos sentidos nem muito menos com o juízo do bom, ainda que uma passagem entre o belo e o bom revele-se possível. Por princípio, a estética está separada da ética, assim como a faculdade de julgar distingue-se da faculdade de desejar. A tese do desinteresse deve ser mantida mesmo em detrimento dos Românticos que, continua Benedito Nunes, "quebraram esse desinteresse do estético, quando desligaram o belo da Natureza e religaram-no, por intermédio da arte, às aspirações morais e cognoscitivas."¹⁴

Tentar-se-á mostrar aqui como a tese do belo desinteressado guarda a mesma radicalidade dos outros postulados da Estética de Kant. Para isso, é preciso desfazer alguns preconceitos ou equívocos, dentre os mais célebres, a interpretação nietzschiana. Para Nietzsche, o desinteresse traduzia uma indiferença absoluta do espectador, que não teria mais nada a fazer senão resignar-se a um prazer ascético, desprovido de toda intensi-

¹² KANT, CFJ, § 2.

¹³ KANT, I. *Kritik der praktischen Vernunft* cit. em NUNES, B., "A morte da arte em Hegel", in *Morte da Arte, hoje*, Anais do Colóquio Nacional "Morte da arte, hoje" Belo Horizonte, 1993, p.13.

¹⁴ *Idem*, p.13.

dade sensível. Tanto quanto sei, Heidegger foi o primeiro a contestar e até interromper o movimento afinal psicológico da interpretação nietzschiiana, indicando a fonte deste mal-entendido, nas opiniões estéticas de Schopenhauer¹⁵. A meu ver, Heidegger recuperou de modo decisivo a importância desse primeiro momento qualitativo da "Analítica do Belo" ao interpretá-lo como inaugural da única e verdadeira possibilidade "de uma relação essencial com o objeto."¹⁶ Isso quer dizer que o Desinteresse, nascido no domínio da "Estética", acabaria por ultrapassar a fronteira desta disciplina, indo afetar sua vizinha, a Epistemologia, ao propôr uma relação com o objeto que, ainda segundo aquele mesmo pensador, antecederia a própria relação de conhecimento.

Heidegger tenta compreender o desinteresse enfatizando justamente o sentido negativo do enunciado kantiano. Segundo ele, o "fora de todo interesse" critica o conteúdo utilitarista do interesse, enquanto um "desejar ter alguma coisa para si mesmo, notadamente usá-la, dispor dela... Aquilo que nos interessa é sempre apreendido, quer dizer, representado, (como tendo) em vista outra coisa."¹⁷ Em oposição à interpretação equivocada do desinteresse por Schopenhauer, como "suspensão da vontade... (ou) o puro não-querer-nada"¹⁸, Heidegger encontra nesta primeira determinação do belo kantiano, não uma crítica da vontade livre, mas sim da vontade entendida como atrativo ou simplesmente, desejo. O que talvez nos permita interpretá-la como uma verdadeira crítica da finalidade.

Sem ignorar que a questão do Desinteresse está privilegiadamente voltada para uma relação com a vontade, vejamos o que poderia trazer para uma outra questão importante para a arte, que é a relação com a realidade. Pensemos "a indiferença em relação à existência do objeto" positivamente. Tentemos aproximá-la da célebre passagem da *Poética*, quando Aristóteles disse que a filosofia tinha mais afinidade com a poesia do que com a história¹⁹, pela possibilidade de ambas representarem algo que não aconteceu, e que poderia ou deveria ter acontecido. Não podemos compreender essa possibilidade de que gozam somente a arte e a filosofia, segundo Aristóteles, por se referirem ao universal e não ao particular, como constituindo o sentido propriamente utópico? A história está presa ao

que aconteceu, àquilo que, com outras palavras, Kant chamaria de "existente".

Se nos concedem o direito de interpretar as teses "estéticas" kantianas à luz da "poética" aristotélica, poderemos talvez interpretar o desinteresse com respeito ao existente no mesmo sentido que Aristóteles já reivindicava para a poesia e a filosofia, i.é, de uma certa independência ou autonomia delas com relação à realidade. E portanto, ao contrário do que pensara Nietzsche, e na esteira dele, tantos outros (lembremos de Kulenkampff), o desinteresse conteria um dos grandes trunfos da estética kantiana para nossa contemporaneidade, que é o de precisamente liberar a arte da referência ao já existente. Ela ganha o direito de ultrapassar os objetos já dados, constituir uma subversão da realidade, manifestar sua insatisfação com ela. O desinteresse se torna um forte argumento para liberar a arte de um de seus mais tradicionais conceitos, de uma das versões mais arraigadas e vulgarizadas pelo senso comum, de que arte é pura representação e reprodução da realidade.

Continuemos a pensar o Desinteresse à luz desta relação entre a arte e a realidade. Isso poderá surpreendê-los, mas, pensemos em Freud, em sua *Interpretação dos sonhos*. O que estava ali em jogo não deixa de se assemelhar com a questão do Desinteresse. O que importa ao espectador, ao sonhador, se aquilo que lhe produz efeitos, existe ou não na realidade? É

15 HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, vol. I, Ed. Gallimard, 1984, p.105: "Se, ao invés de confiar em Schopenhauer, Nietzsche tivesse consultado o próprio Kant, ele teria reconhecido que somente Kant compreendeu o essencial daquilo que ele mesmo a seu modo, gostaria que se compreendesse como o elemento decisivo do Belo."

16 *idem*, p.103.

17 *idem*, *ibid.*

18 *idem*, *ibid.*

19 ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 A-B (trad. de Eudoro de Souza, Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.249: "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular."

esta capacidade humana de sermos afetados pelo que é tão somente uma representação ou mimese, como dizia Aristóteles, o que deve ser ressaltado sempre que estamos às voltas com a questão da arte. O que importa é a nossa possibilidade de experimentar como se fosse real, mesmo o que não é real. Como dizia, de novo, Aristóteles, "o imitar é congênito no homem (...) e os homens se comprazem no imitado."²⁰

Os efeitos da representação (para Aristóteles), da obra de arte (para os Românticos) e do simplesmente belo (para Kant) acontecem *como se* eles fossem realidade e não porque se pareçam com a realidade (isso, ao contrário, é o que menos importa)²¹, ignorando precisamente a fronteira que estava a ser delimitada, por exemplo, no início das *Meditações Metafísicas* de Descartes: entre sonho e realidade. É ela que deve ruir a fim de que haja um "aumento" do âmbito da experiência possível. Não podemos jamais perder de vista que a CFJ pretende estender não apenas o conceito de natureza da CRP, mas também alargar a própria experiência. O conceito de natureza técnica ou artística, como tantas vezes afirmou Kant nas duas Introduções à CFJ, significa um *alargamento* dos limites anteriormente estabelecidos pelo conceito de natureza mecânica. Uma natureza artística não se contém nos seus limites, e, a cada dia, pode produzir algo de diferente alargando de modo incessante os limites da nossa experiência...

Se estivermos dispostos a continuar com esse exame do Desinteresse, à luz das relações entre arte e realidade, poderemos lembrar a continuação da reflexão aristotélica sobre a mimese. Aristóteles continuava aquele mesmo parágrafo, que vínhamos citando, com o "prazer com a mimese" (será o mesmo que prazer da reflexão?):

"Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele."²²

Tentemos compreender apenas a parte em que nos é dito que, através da mimese ou da representação, somos capazes de prazer diante do que, na realidade, nos conduz ao desprazer e mesmo à repugnância. Poderemos concluir que, ao contrário da tese do "realismo" ou da "imitação" (arte = imitação da natureza) que se costuma extrair da *Poética*, Aristóteles está defendendo aqui o distanciamento (um quase-artificialismo) entre a realidade e a "representação", a ponto de transformar a repugnância com a realidade em prazer com a representação? O que se passaria nesse espaço, nessa distância? Um conhecimento? A superação de um afeto? Ou simplesmente uma "reflexão"? Um distanciamento de si mesmo e da própria dor, como dizia Fernando Pessoa?

Mesmo que Kant não estivesse pensando na obra de arte (insisto, a obra de arte é uma questão tardia na Filosofia da Arte, que surge apenas no Idealismo Alemão), e tão somente, no objeto belo da natureza, pode-se deduzir que o seu conceito de natureza técnica ou artística pretendia também liberar esta última a fim de que ela possa livremente produzir até mesmo o que escapa à nossa experiência (lembrem dos objetos belos que a natureza põe no fundo do mar, onde nossos olhos não alcançam?). Por isso que a tese kantiana sobre o gênio que produz como se fosse a própria natureza, a meu ver, continua legítima, pois a obra do gênio não se parece com o produto da natureza (e portanto ela não é simplesmente uma cópia da natureza) mas sim com o modo livre de a natureza produzir seus objetos. A liberdade do gênio tem outra origem diferente da razão, pois sua liberdade não é moral, mas natural.

²⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, 1448 A, *op.cit.*, p.243: "O imitar é congênito no homem (e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado". É para refletir a proposta dos tradutores franceses, Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, que preferem traduzir *mimesis* por "representação" (trazendo à tona o sentido inclusive teatral que guarda esta palavra, aliás, também em português) ao invés da tradicional "imitação".

²¹ Há uma sutil porém profunda diferença entre a mimese implícita no "como se" e a mimese (imitação) que está em jogo no "assemelhar-se com" a realidade.

²² *Idem, ibid.*

Se Deus não é mais o criador de toda a natureza, nós deixamos de ser a finalidade dela. Em último caso, até o nosso conhecimento se torna contingente. A meu ver, a CFJ representa uma reviravolta desse tamanho, o que não pretendo explorar aqui. Não é por necessidade que a natureza é cognoscível, ela poderia ser tão diversa e heterogênea a ponto de impedir a nossa experiência²³ e é por isso que temos um "prazer digno de nota"²⁴, quando descobrimos a afinidade entre as leis empíricas, o que nos permite unificá-las num sistema do qual depende a nossa experiência. Esse prazer passa despercebido na nossa rotina, pois já está gasto pela familiaridade e constância com que se repete. Será que o belo aparece para renovar, ressuscitar esse prazer originário ou antigo (Kant diz: "[o prazer] existiu noutros tempos") diante da nossa possibilidade mesma de conhecer? A experiência estética, de novo, poderia ser chamada de "experiência filosófica" por excelência ou simplesmente, como diria Heidegger, "questão do ser"?

Por último, mais uma correção do equívoco nietzschiano: o sentimento desinteressado do belo não é atônico, astênico ou ascético, ao contrário, o verdadeiramente belo só ocorre se "aumenta" ou se "dilata", como dizia o próprio Kant, "o sentimento de vida"²⁵. A experiência do belo em Kant tonifica, intensifica as faculdades do homem. Ela sublinha, enfatiza, chama atenção de algo diante do qual, talvez, se não fosse essa nossa capacidade de sentir o belo, permaneceríamos indiferentes. O tom negativo do termo "(des)interesse" não deve nos impressionar, ao contrário, deve nos inspirar, já que a operação crítica — inclusive a respeito da arte, instaurada exatamente por Kant — consiste em primeiramente desinvestir o objeto de todo interesse ou finalidade que, na nossa cotidianidade, atravessam incessantemente as nossas relações. E o pior, é que não apenas com objetos, elas já invadem nossas relações "humanas"...

A relação da arte com a realidade é uma questão que atravessa toda reflexão sobre a arte de Platão a Heidegger, e da qual não escapamos. Em outras palavras, diante dela, estamos obrigados a nos posicionar. A independência da arte em relação à realidade é uma posição de liberdade da qual, a meu ver, não se pode nem se deve abrir mão, nem hoje nem ontem

e muito menos amanhã. Essa posição de liberdade, parte essencial da definição da arte (desde Aristóteles, como vimos) e que nos permite pensar hoje nela como talvez o último bastião de resistência contra a banalidade e a dominação, não deixa de poder ser interpretada como um dos mais importantes aspectos da "questão da autonomia da arte". Ao invés, então, do "pouco convincente" de Jens Kulenkampff, a tese do Desinteresse assume um valor notável afetando não só a constituição do objeto (obra de arte livre) como a própria relação entre o sujeito e o objeto (relação livre e de respeito), como a interpretou Heidegger, anterior e originária à relação do conhecimento...

Estendendo a amplitude desse problema heideggeriano, da anterioridade da pergunta sobre o ente em relação à questão do conhecimento, talvez, ele possa nos fornecer uma boa chave de leitura para outras distinções kantianas, como a entre saber e conhecer, e aquela entre os conceitos de natureza mecânica e técnica. Assim, do mesmo modo que a pergunta sobre o ente antecede a pergunta sobre o que posso conhecer e a *aletheia*-desvelamento também antecede a verdade como adequação, poderíamos afirmar que a sabedoria é mais ampla do que o conhecimento e o conceito de natureza livre técnica ou artística não só é anterior como mais abrangente do que o conceito de natureza mecânica. Mas isso não quer dizer que

23 cf. KANT, I. "Primeira Introdução à Crítica do Juízo", 13-14, in *Duas Introduções à Crítica do Juízo*, trad. de Rubens Torres Filho, org. Ricardo Terra, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1995, p.44: "Pois a diversidade e heterogeneidade das leis empíricas poderiam ser tão grandes que, por certo, nos seria parcialmente possível vincular percepções, segundo leis particulares ocasionalmente descobertas, em uma experiência, mas nunca trazer essas leis empíricas mesmas à unidade do parentesco sob um princípio comum, ou seja, se, como no entanto é possível em si (pelo menos até onde o entendimento *a priori* pode decidir), a diversidade e heterogeneidade dessas leis, assim como das formas naturais que lhes são conformes, fosse infinitamente grande e nesta se apresentasse um agregado bruto, caótico, sem o menor vestígio de um sistema, embora tenhamos de pressupor tal sistema segundo leis transcendentais."

24 cf. KANT, I., "2ª Introdução à Crítica do Juízo", XL, *op.cit.*, p.116: "a compatibilidade descoberta entre duas ou mais leis empíricas heterogêneas da natureza — sob um princípio que engloba a ambas — é o fundamento de um prazer considerável, freqüentemente até de uma admiração, tal que não cessa mesmo se já está suficientemente familiarizado com o objeto dela."

25 KANT, I., CFJ, § 1, *op.cit.*, 48.

se anulem o conhecimento, a verdade como adequação ou a natureza mecânica, mas apenas que são perspectivas secundárias com relação à mais originária do saber, da *alétheia* ou da natureza livre para produzir. O desinteresse kantiano interessa portanto a Heidegger na medida em que, talvez, somente um sujeito destituído de interesse, despojado e desinvestido de vontade (como atrativo?) seja capaz de se relacionar livremente com o ente. A Estética se torna propriamente filosofia no mais alto sentido do termo.

O paradoxo do gosto

Visando atender à ambição, que foi declarada no começo, de ampliar (nesse caso, a ampliação é filosófica) o texto supostamente "estético" de Kant, proponho examinar o segundo momento, quantitativo, da "Analítica do Belo", a partir de uma questão sobre o sujeito. Certo, se vocês fizerem questão, "sujeito do gosto", mas talvez propondo aquela mesma prioridade e anterioridade dele com respeito à subjetividade filosófica, que já havíamos constatado na relação entre a experiência estética e o conhecimento.

Começo então com as mesmas indagações que Philippe Lacoue-Labarthe inicia seu texto "O paradoxo e a mimese", no qual ele comenta *O paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, tentando dele extrair o que poderíamos chamar de *uma lógica*: "Quem enuncia o paradoxo (...) Quem é o *sujeito* de um paradoxo? (...) Quem é o autor, o responsável por ele? Quem se responsabiliza ou pode assumir a responsabilidade de dizer: deste enunciado, um paradoxo, sou o sujeito?"²⁶

Mas, o que poderia ser uma lógica do paradoxo? Logo do paradoxo que foi tradicionalmente entendido como o limite do filósofo? Do filósofo obediente ao princípio supremo do "pensar bem" ou do "pensar correto", que é o princípio da não-contradição? Do paradoxo que marca para Paul Valéry, no seu belo "Discurso sobre a Estética", a diferença entre o filosofar e o poetizar? Da diferença que é tema da filosofia desde seu nascimento com Platão? Que nos lembremos da passagem famosa de *A Repú-*

blica X (607 b): "é antiga a dissensão entre a filosofia e a poesia" e que horrorizava, muitos séculos depois, Nietzsche, e cujo abismo ainda hoje se abre diante de todos os que estão interessados na questão filosófica da arte.

Faço uma longa citação de Paul Valéry:

"A necessidade do lógico resulta de uma certa impossibilidade de pensar que afeta a contradição: tem por fundamento a conservação rigorosa das convenções de notação — das designações e dos postulados. Mas isto exclui do domínio dialético tudo o que é indefinível ou mal definível, tudo o que não é essencialmente linguagem, nem redutível à expressão pela linguagem. Não há contradição sem dicção, quer dizer, fora do discurso. O discurso, portanto, é um fim para o metafísico, não passando de um meio para o homem que visa a atos."

Ou ainda, um pouco antes:

"Na floresta encantada da linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas — mas o visitante que se afana em perseguir a "verdade", em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão a sua sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra."²⁷

Segundo Valéry, o limite da linguagem para o filósofo coincide com a contradição. Além dela, continua, o filósofo não pode ir, impedido pelo que chama de "dicção". Enquanto que o poeta, na sua definição, aque-

26 LACOUÉ-LABARTHE, Ph., "O paradoxo e a mimese" in *Imitação dos Modernos*, trad. de Fátima Saadi, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p.159.

27 VALÉRY, Paul, "Discurso sobre a Estética" (trad. de Eduardo Viveiros de Castro), in *Teoria*

le "que visa a atos" e acolhe os acasos fornecidos pela Floresta da Linguagem, ele sim, pode continuar seus caminhos sem ser detido pelo alarme ou sinal de emergência que é acionado pela contradição. Por que chama este avanço além da contradição de "atos", a escritura como ato, seria uma outra discussão a que não se pretende este texto. Cabe uma reserva quanto a sua definição, bastante restrita, de filósofo como aquele que procura o caminho reto da "verdade" no meio da Floresta. Mas esta definição, dando-se algum desconto, não deixa de tangenciar a concepção de verdade pela filosofia ocidental, desde Platão, como correção, adequação.

A última ressalva que se deve fazer ainda àquela citação do poeta, refere-se à distinção entre a contradição e o paradoxo. No "Discurso", Valéry diz que o lógico se deteria diante da contradição como se ela indicasse uma impossibilidade de pensar. Sabe-se que a lógica proposta por Hegel, a dialética, jamais se deteve diante da contradição, muito pelo contrário, absorveu-a no seu processo. Heidegger advertia em seu ensaio sobre a "Identidade e Diferença" que "o pensamento ocidental necessitou de mais de dois mil anos", para conceder "um lugar para a essência em si mesmo sintética da identidade"²⁸, ou seja, foi justamente o idealismo especulativo o responsável por esta inclusão do negativo. Pensar a identidade como síntese e não como uma abstração primeira e vazia ($A=A$) significa atravessá-la com a mediação ou negação: "em cada identidade reside uma relação 'com', portanto, uma mediação, uma síntese". Mas seria covardia exigir de um poeta que, ao falar a palavra "contradição", pensasse logo em conceito filosófico, Hegel ou lógica dialética... Talvez, fosse mais interessante para nós, tomando esse caminho às avessas, tentar pensar numa contradição *fora* da lógica dialética ou insubmissa a ela... Talvez, o paradoxo consista, precisamente, nisso, numa contrariedade, numa oposição não resolvida por síntese alguma, ou simplesmente numa contradição não dialética...

Depois de examinarmos o quanto este paradoxo pôde estar ocupando o limite entre filosofia e arte, uma vez que esta última não precisava se deter diante daquele impasse "lógico", gostaria de adiar um pouco a questão do gosto propriamente dita, a fim de tentar antes uma definição

mais precisa, filosófica (??) do paradoxo, aproximando-o, dessa vez, do trágico. Para isso, retorno àquele ensaio de Philippe Lacoue-Labarthe já mencionado, no qual o autor pensa a questão do paradoxo em Diderot à luz da "lógica" do poeta Hölderlin (não por acaso um contemporâneo e amigo de Hegel e Schelling) que ele tenta dificilmente estabelecer sob o nome de "hiperbológica". Num dos momentos de definição desta "hiperbológica", Lacoue-Labarthe diz que ela é paradoxal, trágica, porque *sem síntese*, isso significa que, sem recusar o impulso inevitável do especulativo, o qual coincide com o movimento intransponível da contradição, ela jamais chega a uma resolução ou posição (a da identidade, como vimos Heidegger a descrever Hegel).

Lacoue-Labarthe indica que, embora a acepção de paradoxo de Diderot seja a tradicional da *Enciclopédia*, ele não para de subvertê-la. Sigamos um pouco os passos daquele ensaio.

O paradoxo é então, segundo a definição enciclopédica:

"Uma asserção aparentemente absurda, na medida em que contraria as opiniões correntes e que, no entanto, no fundo, é verdadeira, ou pelo menos, pode ter um ar de verdade."²⁹

Lacoue-Labarthe comenta:

"No entanto, secretamente (...), Diderot dispôs sempre de uma outra concepção do paradoxo. No *Sonho de d'Alembert*, por exemplo, no qual encontramos, entre outras, a tese do Paradoxo (do comediante), ele falará de "loucura" e de "extravagância". Mas não simplesmente como desculpa. Ao contrário, para torná-lo sinal ou índice da maior profundidade filosófica, da própria sabedoria: "Não é possível ser mais profundo e mais louco", diz Diderot. Ou ainda: "Isto é uma enorme extra-

²⁸ HEIDEGGER, M. "Identidade e Diferença" (trad. de Ernildo Stein) in *Coleção Os Pensadores*, p.180.

²⁹ citado em LACOE-LABARTHE, Ph. *op.cit.*, p. 19.

vagância e, ao mesmo tempo, é filosofia das mais profundas". O paradoxo não é, pois, somente a opinião contrária ou surpreendente (inabitual e chocante). Ele implica uma passagem pelo extremo, uma espécie de "maximização" como se diz hoje em lógica. É, na realidade, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece — provavelmente sem jamais se estabelecer — a equivalência dos contrários — e de contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. É por isso que a fórmula do paradoxo é sempre a do duplo superlativo: quanto mais louco, mais sábio; o mais louco é o mais sábio. O paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários"³⁰

O que mais me interessa nessa descrição do paradoxo como passagem pelos extremos é que esse movimento tem que ocorrer dentro do fenômeno. E isso se dá de maneira tão radical a ponto de nos permitir dizer que o paradoxo enquanto "experiência estética" ou "experiência do gosto" talvez possa revelar a essência não fenomênica ou simplesmente transcendental do fenômeno. Aqui está proibida o que Kant chamava de uma "compreensão lógica". Digamos que a experiência do paradoxo exige uma "compreensão estética", ou seja, mais uma vez, ela não admite a economia do conceito. Do mesmo modo que o "*quantum*" — grandeza absoluta e portanto, Kant insiste: "estética" — é distinto da "*quantitas*", grandeza apenas relativa e numérica.³¹

Se temos o direito de retomar aquela aproximação aristotélica entre a poesia e a filosofia, então o filósofo não poderá mais se acovardar diante do paradoxo, como afirmava Valéry, mas, mais do que isso, será convidado a experimentá-lo, fazer da experiência do pensamento, uma experiência de travessia dos limites, da "troca infinita ou identidade hiperbólica dos contrários". Finalmente, convoco o próprio Kant, em seu livro, *Os Primeiros princípios metafísicos da ciência da natureza*, para descrever a lógica do fenômeno ou simplesmente a "fenomenologia", que me parece, estar totalmente afinada com essa lógica que estamos chamando aqui de "paradoxal" ou "trágica", sobre a qual Lacoue-Labarthe dizia que ela consiste numa "oscilação interminável entre dois pólos"³².

Retomo então uma passagem de *Os primeiros princípios metafísicos da ciência da natureza*, de 1786 ³³:

"Em lógica, a expressão ou... ou indica sempre um juízo *disjuntivo*; e se, um dos termos é verdadeiro, o outro é falso necessariamente, por exemplo: ou um corpo está em movimento ou ele não está, quer dizer, está em repouso; pois, neste caso, fala-se unicamente da relação de conhecimento com o objeto; na teoria dos fenômenos, na qual o que importa é a relação com o sujeito a fim de determinar a partir dele, a relação entre os objetos, há uma diferença; pois, neste caso, a proposição: o corpo está em movimento e o espaço imóvel, ou a inversa (o corpo está em repouso e o espaço é que se move) — não é uma proposição disjuntiva no sentido objetivo, mas, no sentido subjetivo e dos dois juízos que ela encerra, elas têm um valor *alternativo*"³⁴

Vê-se que a irrupção do sujeito já determinava, para Kant, o valor alternativo das proposições. Se elas tivessem apenas um sentido objetivo, dito de outro modo, se elas fossem apenas conhecimento e portanto "lógicas" (esta distinção entre o juízo de gosto como estético e o juízo de conhecimento como lógico está no § 1º da "Analítica do Belo"), elas manteriam seu valor disjuntivo. Kant descrevia então a possibilidade de uma lógica que caminharia num duplo sentido, num ir-e-vir, sem que as asserções contrárias entre si, fossem formuladas como disjunções. Retomemos

³⁰ *idem*, p.20.

³¹ cf. KANT, I., CFJ, § 26.

³² Com estes termos LACOUÉ-LABARTHE (em "A cesura do especulativo", trad. de Ângela Leite Lopes, *Imitação dos Modernos*, op.cit., p.203) define a lógica hölderliniana: "Tudo passa então a acontecer como se tivéssemos que lidar (...) apenas com um modo de extenuação imóvel de um processo dialeticamente estagnado na oscilação interminável entre dois pólos, sempre infinitamente distantes um do outro, de uma oposição."

³³ Mais uma vez permito-me remeter o leitor ao meu artigo "Observações sobre a Estética de Kant", publicado em *Belo, sublime e Kant*, org. Rodrigo Duarte, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

³⁴ KANT, I. *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*, trad. J.Gibelin, Paris: Ed. J.Vrin, 1982, p.156.

então aquela primeira questão: quem é o sujeito do paradoxo? Quem é, agora, este sujeito capaz de alterar o valor das proposições? Quem é o autor das proposições alternativas? Não seria o sujeito do gosto?

Desde seu ensaio pré-crítico sobre a "Grandeza Negativa" (1763), Kant tentava mostrar que a contradição não passava de uma oposição lógica; e que haveria uma outra oposição, real, ou contrariedade, que não implicaria em contradição e cujas condições de representação estariam a cargo unicamente da sensibilidade. Já naquela época, o exemplo da oposição real era a descrição de um corpo em repouso, entendido como "alguma coisa" que resultaria da oposição entre duas forças movendo-se em direções contrárias³⁵. A teoria dos fenômenos, tal como foi definida no ensaio pós-crítico de 1786, talvez tenha fornecido a fórmula de uma lógica apta a lidar com a oposição real, e o que se apresenta aí como resultado, no caso, o corpo, é menos uma síntese (porque a alternativa fenomenológica justamente não se confunde com a dialética) do que uma limitação.

Entre os dois ensaios, há o acontecimento maior, a *Crítica da Razão Pura*, no qual, parece-me, Kant permanece fiel a sua busca de uma outra lógica — o que é a lógica transcendental senão a consequência de uma contestação contra a lógica geral?-, que recebe aqui o nome definitivo de "transcendental" e que, preocupada com a origem e a aplicação do conceito, deve poder ultrapassar este último. Será que poderíamos classificar as representações de espaço e de tempo, o "conceito" de matéria (em *Os primeiros princípios etc*) e também os sentimentos de belo e de sublime (na CFJ), todos como intuições, representações *strictu sensu* da sensibilidade? E, a exemplo do espaço e do tempo que são intuições puras, buscar algum correspondente "puro" da matéria e dos sentimentos de belo e do sublime? Ou estes últimos acontecem na existência? Ou ainda, consistirá a "Estética" (ou a reflexão radical sobre a arte) em revelar esta dimensão do transcendental da arte, em outras palavras, descobrir as condições de possibilidade de cada obra? E se o juízo de gosto puro puder ser a forma discursiva das intuições puras de tempo e do espaço, qual seria a forma desse discurso puro? Seria ela um paradoxo? A partir daí, de novo, perguntar: quem é o sujeito de um paradoxo etc?

~

Passemos então à análise do segundo momento da "Analítica do Belo", no qual Kant afirma que o juízo reflexionante estético é um juízo singular e universal. Logo advertindo que sua universalidade não deriva logicamente de sua singularidade. Retomando aquela observação feita na CRP de que, para os lógicos, os juízos singulares podem ser tratados como juízos universais³⁶, Kant concluirá que, para eles, o juízo estético: "Esta mulher é bela" ou este outro, lógico: "Todas as mulheres são belas", têm absolutamente o mesmo valor, pois, nos dois casos, o predicado: "é (são) bela(s)" deve compreender a totalidade do conceito-sujeito, em outras palavras, no sujeito "mulher" ou "mulheres", não haverá lugar para um resto ou para uma exceção de feiúra. Como já foi dito, a lógica transcendental inaugura, com relação à lógica tradicional, uma perspectiva totalmente nova, a saber, a exigência de apreciar um juízo "não apenas do ponto de vista de seu valor interno, mas também, como conhecimento geral"³⁷; isto é, a lógica transcendental instaura, por um lado, como diria Deleuze, a crítica interna e imanente (dentro da própria filosofia), mas também, por outro lado, e do ponto de vista mais estritamente lógico, uma perspectiva *externa* ou *exterior*.

Interessados apenas na relação interna entre os elementos do juízo, o sujeito e o predicado, os lógicos tradicionais ficam alheios à distinção que, para o filósofo transcendental, não poderia ser maior. Este último, obrigado pela perspectiva da *exterioridade*, deve examinar a relação do juízo com a totalidade do saber, quer dizer, deve comparar o juízo singular com o juízo universal e concluir que o primeiro "se comporta em relação ao último como a unidade em relação à infinidade, e é portanto, em si mesmo, essencialmente distinto."³⁸

35 KANT, I. *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, Int. e Trad. de Roger Kempf, Paris: Ed. J.Vrin, 1949, pp.19-20.

36 cf. KANT, CRP (A 71, B 96).

37 *idem*, *ibid.*

38 *idem*, *ibid.*

Indiferentes à distinção entre *uma* e *todas* mulheres, os lógicos estimam com preguiça que "todas as mulheres são belas". Mas nosso problema, o da validade universal dos juízos *estéticos*, não fica resolvido com esta generalização da beleza feminina, pois a universalidade do juízo "todas as mulheres etc." é lógica e conseqüentemente *objetiva*. Enquanto que a mulher (sujeito singular) do juízo "esta mulher é bela" goza de um privilégio, a beleza, que ela não está de jeito algum disposta a compartilhar com todas as mulheres do mundo. O filósofo transcendental se mostra então, ao contrário daqueles lógicos, bem atento à diferença quantitativa ou rivalidade ciumenta entre a unidade e a totalidade.

Chegamos à conclusão de que a universalidade do juízo estético não poderá ser de modo algum lógica ou objetiva. Ela será uma universalidade *subjetiva*, como aliás, Kant não cansa de nos advertir. Mas, no § 32 da CFJ, quando se trata de enunciar as duas características lógicas do juízo de gosto, ele precisa: "O juízo de gosto determina seu objeto com respeito à complacência (como beleza) com uma pretensão de assentimento de qualquer um, como se fosse objetivo."³⁹ Antes de tentar elucidar a maneira sutil desta formulação condicional ("como se") do juízo do belo, precisamos apresentar a outra distinção igualmente radical entre os juízos estéticos dos sentidos e reflexionantes, a fim de apoderarmo-nos da segunda característica lógica destes últimos, enunciada no parágrafo seguinte: "O juízo de gosto não é absolutamente determinável por argumentos como se ele fosse simplesmente subjetivo."⁴⁰

Se, no momento da comparação entre os juízos determinantes e os juízos de gosto, o filósofo transcendental fora obrigado a projetar sua perspectiva em direção à exterioridade, de modo a confrontar o sujeito singular destes últimos com o sujeito geral dos juízos determinantes, como se eles fossem simplesmente subjetivos, agora, se tivermos de compará-los com os juízos-de-sentidos estéticos, uma diferença deverá irromper dentro do predicado, pois, do ponto de vista do sujeito, como os dois tipos de juízo possuem um sujeito singular, ambos são idênticos.

Ao contrário dos predicados dos juízos de gosto que gozam do privilégio da universalidade porque são juízos *a priori*, os juízos-de-senti-

dos, empíricos, não podem a isso pretender. Eis porque Kant cita o exemplo de um sujeito de enunciação que admitirá de bom grado que um outro corrija-lhe a expressão "o vinho espumante das Canárias é agradável", recordando-lhe que ele deve dizer: "ele *me* é agradável", uma vez que, aplicado aos sentidos, o princípio "cada um tem seu próprio gosto" é válido. Inversamente, por relação ao belo, seria ridículo, ao apreciar um poema ou um concerto, acrescentar à expressão "isso é belo", um "para mim", pois não devemos chamar "belo" aquilo que só a mim apraz.⁴¹

Como juízos singulares, os juízos estéticos, tanto empíricos quanto puros, estão liberados da determinação objetiva do sujeito do enunciado. O seu predicado não é nem conceito nem intuição, mas uma quantidade emotiva de um sujeito que, por sua vez, também não é determinado pelo predicado, isto é, o sujeito de enunciação permanece indeterminado. Ora, o simples fato de um predicado poder enunciar uma emoção empírica dos sentidos, ou pura da reflexão, já confunde bastante os critérios de que a lógica necessitava para analisar internamente um juízo, ou, ao menos, torna-os ineficazes.

Neste indiferenciado lógico, Kant encontra ainda a oportunidade de operar sua distinção favorita, entre o puro e o empírico, a qual equivale aqui à diferença quantitativa entre o *um* e o *todos*. Introduzo uma distinção anacrônica, buscando elucidar a reconhecidamente sutil expressão gramatical kantiana "*als ob*": a distinção entre o sujeito do enunciado e da enunciação. A partir dela, podemos reconstruir do seguinte modo a dupla "rebeldia" do juízo de gosto: à tentativa lógica de generalizar o sujeito do enunciado, o juízo responde, *como se* fosse apenas subjetivo, com uma singularização amorosa e irrevogável: "Não! Apenas esta mulher é bela, única e insubstituível"; à tentativa solipsista de singularizar o sujeito de enunciação, ele responde, *como se* fosse objetivo, com uma generalização ambicio-

³⁹ KANT, CFJ, § 32.

⁴⁰ *idem*, § 33.

⁴¹ cf. KANT, CFJ, § 7.

sa e igualmente inabalável: "Isso não é belo apenas para mim, mas para todos os homens".

Se, por ocasião da polêmica entre os juízos determinante e estético, a perspectiva transcendental tinha estabelecido uma relação com a totalidade do saber, desta vez também seremos conduzidos à exterioridade do juízo, só que em direção à comunidade dos homens. Daí que a "Dedução dos juízos de gosto", fundada na possibilidade de a faculdade de julgar dirigir-se às condições subjetivas (indispensáveis aliás para o conhecimento em geral), irá sustentar que "a concordância de uma representação com estas condições da faculdade do juízo tem de poder ser admitida *a priori* como válida para qualquer um."⁴² A simples pressuposição deste acordo entre a representação e as condições da faculdade de julgar encoraja-nos a pensar o gosto como *sensus communis*, relacionando-o com a linguagem de um modo originário, i.é, pré-objetivo. E então, retornemos à questão do sujeito de gosto: seria o habitante daquela comunidade pré-objetiva? O dançarino que ultrapassa de modo incessante a fronteira lógica que separa o objeto do sujeito? O atleta que se exercita seguindo o método crítico da filosofia transcendental chamado "reflexão"? Pela última vez, seria o sujeito do paradoxo? De qual paradoxo mesmo? O do quanto mais singular mais universal?

Convoquemos a pergunta "quem é o *sujeito* da mimese?" para verificar se ela é capaz de iluminar a nossa questão "quem é o sujeito do paradoxo?", ou simplesmente, "quem é o sujeito do gosto?". Aqui entra em cena o que chamei lá no começo de "elaboração à revelia da mimese platônica". Essa operação está em curso no ensaio "Tipografia"⁴³, no qual Lacoue-Labarthe, examinando os Livros II, III e X da *República*, alcança formular talvez a lei formadora do texto platônico. Talvez essa lei possa ser resumida grosseiramente assim: apenas mimeticamente a mimese se deixa apresentar. O alcance dessa estrutura mimética ou mimetológica, quero dizer, se ela afeta todo texto sem exceção, toda escrita dependente da repetição desse mecanismo mimético, é uma afirmação muito ampla que não pretendo fazer aqui. Por enquanto, trata-se apenas de apontar o recalque filosófico (ou, em outras palavras, o que instaura o texto filosófico enquan-

to recalque da mimese), cujo símbolo paradigmático é a expulsão do poeta trágico da pólis grega. Expulsão essa que ocorre no Livro X da *República*⁴⁴.

Focalizemos essa passagem, precisamente, a famosa cena do espelho, que foi revisada, a meu ver, de modo definitivo por Lacoue-Labarthe, no ensaio já citado "Tipografia", no qual ele nos mostra como até um Heidegger⁴⁵, tão preocupado em fazer a crítica da metafísica platônica, se deixou cair na armadilha, comportando-se com relação à mimese de modo quiçá mais platônico do que o próprio Platão. Vamos então seguir, de perto, os passos daquele exame.

"O centro da crítica de Platão à mimese se situa na comparação entre o artesão e o espelho. Operação em si mimética, utilização de um *tropo* (a metáfora: o espelho é *como* a mimese) com a finalidade de neutralizar de vez a mimese, paralisando-a. Segundo a construção platônica, o mimetizador (o poeta trágico) infringe a lei básica da cidade, a *dike* (a justiça) ou determinação de que cada técnica (ou ofício) seja realizada por aquele cuja natureza o conduz a exercer aquela função. (É "impossível que uma só pessoa [exercite] na perfeição diversas técnicas" [374a].) Ao "[proferir] um discurso como se fosse outra pessoa" (393c), o mimetizador mostra que não tem função própria, como o sofista. Ora, o espelho realiza a mesma proeza: ele pode refletir qualquer coisa, basta "andar com ele por todo lado" (596d)."⁴⁶

"Tipografia" indica uma série de desvios e deslocamentos circulares do texto platônico: 1º, da mimese paidéutica (a mais perigosa e que

42 KANT, CFJ, § 38,

43 LACOUÉ-LABARTHE, Ph., "Tipografia", traduzido por João Camillo Penna, em *A Imitação etc.*, op. cit., pp.47-159.

44 As citações de *A República* que se seguem foram extraídas da tradução de Carlos Alberto Nunes, Belém: Ed da Universidade Federal do Pará, 1975.

45 cf. HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, vol. 1, "A vontade de potência enquanto arte", precisamente o item: "A distância da arte (*mimesis*) em relação à verdade (*idéa*) na *República* de Platão".

46 Introdução de J.Camillo Penna e Virgínia Figueiredo, *A Imitação etc.*, p. 16.

transforma a alma do imitador) para a mimese técnica⁴⁷: a "doutrina da poesia", que começara nos Livros II e III de *A República*, tratava de atacar o poeta trágico (mimese paidêutica); já no Livro X, que pretende apenas retomar a mesma "doutrina da poesia", o argumento se dirige contra o pintor (mimese técnica). No interior desse primeiro deslocamento, dá-se um segundo, que diz respeito ao objeto mesmo da mimese (técnica). Todos se lembram do exemplo das três camas, que escandem a hierarquia platônica, da cama feita pelo demiurgo à cama pintada (3º grau de realidade), passando pela cama do artífice-artesão (*technitês*). Pois bem, continua Lacroix-Labarthe, ficamos esperando que o pintor vá pintar as camas e as mesas, os objetos, eis que ele pinta "sapateiro, carpinteiro e demais artífices" (*República*, 598c), ou seja, os próprios sujeitos!? Talvez porque o recalcado tenda sempre a retornar, apesar de todas as tentativas do autor em fazê-lo desaparecer no texto. Platão finge ignorar o que no entanto e de modo inevitável, o texto não para de mostrar: os saltos que nos fazem passar da questão do sujeito da mimese paidêutica, o poeta trágico, o Homero do Livro III, ao objeto da mimese técnica, a cama do Livro X; dela, para o espelho, permitindo a pergunta: seria o mimetizador aquele que carrega o espelho?⁴⁸; mas também e simultaneamente, do poeta para o pintor e de novo para o poeta.

O problema da apresentação, embora entrevisto por Platão, foi, em seguida, negado, e, a partir daí, recalcado para todo texto filosófico, que reteve de Platão, não, digamos, o "inconsciente" do texto, seu modo, afinal, *mimético* de operar, mas sim o discurso "manifesto" da expulsão da mimese da pólis grega. E desse preconceito contra a mimese não escapou nem mesmo a interpretação de Heidegger, pelo menos no que toca a esta passagem de *A República*. Desse recalque, no entanto, escapa a operação labarthiana porque ela caminha infra-textualmente aceitando a inevitabilidade da "regra" mimética, enquanto formadora do próprio texto, reencontrando um Platão-escritor, antes do trauma, que foi o recalque definitivo para a filosofia. Aquela operação tem a virtude de mostrar os riscos, mais uma vez, pressentidos por Platão (talvez, o pobre filósofo, ao proibir a mimese, nada mais tenha querido fazer senão proteger as gerações futuras

dos terríveis riscos), da mimese, os quais consistem essencialmente numa incontrolável multiplicação dos sujeitos. Não pode ser esta a descrição do sujeito universal do gosto?

Por último, aquela interpretação pretende ainda desvendar que a essência da mimese coincide com a essência da arte — mesmo que seja paradoxal tentar capturar algo cuja essência é ser exatamente inessencial — como impropriedade. Ou talvez, mais do que isso, se pergunta: e se a mimese for a regra de apresentação de qualquer texto? A filosofia, tornando-se escrita precisa e assumidamente a partir de Platão, não estaria submissa a ela (mimese) tanto quanto a arte? Mas que não se entenda aqui a impropriedade com o sinal moralmente negativo, se não estaremos sucumbindo mais uma vez (e não a última), caindo de novo na armadilha platônica. A impropriedade só é negativa se a contrapomos a algo de próprio, numa palavra, à identidade. E, de novo, a mimese terá valor secundário em relação a uma origem estável, substancial e sempre idêntica a si mesma. Ora, não há nada por trás da mimese, a mimese é originária, o ator de Diderot, paradigma de todo artista, como nos é dito no texto sobre o "Paradoxo e a mimese", não é nada, não tem nada de próprio, ele nem sequer é um sujeito e este é o pressuposto essencial para que possa, em cena, ser tudo, qualquer coisa.⁴⁹

47 Ver a distinção que faz Werner Jaeger, *Paideia* (trad. de Artur M. Parreira, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1979, p.733), entre a mimese paidêutica e a técnica: na primeira, há uma transformação da alma, a mimese "influi no corpo, na voz, no espírito do imitador, e faz com que ele assimile em si o imitado como uma segunda natureza" (*República*, 395 d) e aparece caracterizada claramente por Platão como uma categoria ética. Do lado da *mimesis* paidêutica está "toda imitação que é uma transformação da alma; (...) por conseguinte, o passageiro abandona a forma anímica própria e sua adaptação à essência do que se quer representar, seja isso coisa melhor, seja pior." (Jaeger, p.733) E, um pouco mais adiante, "O conceito platônico de mimese dramática, no sentido de renúncia de si mesmo, é um conceito paidêutico; o da imitação da natureza, um conceito técnico pura e simplesmente", sem influência sobre o caráter do imitador.

48 Não nos esqueçamos de que o paradigma do espelho (596c-596e) se segue à pergunta de Glauco (595c): "Serás capaz de me dizer em geral o que é a mimese?"

49 LACROIX-LABARTHE, Ph., "O paradoxo e a mimese", p.170

Temos que reconstruir mais uma vez o argumento da universalidade subjetiva do juízo de gosto. No famoso § 9, Kant afirmava que o juízo, no caso do belo, precede o sentimento de prazer e era justamente esta precedência que tornava o juízo do gosto, um juízo da reflexão e não da sensação. Será esta precedência portanto que marcará a especificidade da estética kantiana frente as demais Estéticas, quero dizer, o seu universalismo. O juízo de gosto só pode ser um juízo universal porque ele justamente não está fundado numa sensação e sim numa reflexão... Ou seja, não há, para Kant, qualquer possibilidade de uma imediatez do belo. Do ponto de vista formal, o sujeito do gosto é qualquer um, mas, do ponto de vista material concreto (da experiência) ele será a cada vez, um. Como é verdade que, não havendo objeto exterior a suscitar e provocar a experiência, esta última não acontece, deve-se concluir que, a cada obra ou a cada reflexão, produz-se um sujeito adequado a ela, diferente a cada vez.

Como a experiência estética se dá essencialmente dentro do fenômeno, não podemos ter o sentimento do belo referente à *Monalisa*, por exemplo, se não virmos, através de qualquer modo que se o represente, o quadro. A descrição mais apurada e detalhada de uma obra não é capaz de substituí-la. Ao contrário, isso não acontece com o conceito de um triângulo equilátero, o qual, segundo Kant, deve fornecer as regras para que o triângulo equilátero possa ser desenhado por qualquer pessoa, em qualquer lugar ou tempo, justamente porque suas características são universais. Mas, sob um possível conceito "mulher sorrindo" não se compreende a única e singular *Monalisa*, pois, ao contrário do triângulo, "seus" tempo e espaço são absolutos. A obra de arte talvez consista num contraditório e impossível apelo de universalização do tempo e do espaço. A singularidade que caracteriza a arte e, no caso, a natureza enquanto arte, precisa, de algum modo, ser experimentada, precisamente porque ela não é redutível a conceitos. É como se, a cada experiência, surgisse, de um lado, uma outra subjetividade; e do outro, do lado do objeto, renovando a esperança de uma superação dos limites do tempo e do espaço, também surgisse uma outra obra.

Dentro daquele projeto de examinar as consequências do "Estético" sobre o "Filosófico em geral", poderíamos analisar o quanto, diferen-

temente do científico, o conceito filosófico também exige, no mesmo sentido da obra de arte, a sua experiência. Por se tratarem de singularidades irredutíveis, tanto a obra de arte quanto o conceito filosófico, exigem que o espectador e/ou leitor habitem-nos. Maurice Merleau-Ponty começava seu ensaio "O Olho e o espírito" dizendo que a ciência insiste em produzir seus objetos a fim de manipulá-los e que é incapaz de "habitá-los". Pois bem, se vimos uma certa exterioridade marcando o ponto de vista da lógica transcendental, a marca da experiência artística e filosófica, a partir do mesmo ponto de vista, será, paradoxalmente se vocês quiserem, a da imanência, frequência, exercitação ou simplesmente "habitação" crítica. Se você não habitar, não praticar, não se exercitar junto com o pensador nos diversos momentos de sua argumentação, você "saberá" muito pouco, eu diria, quase nada, ou pelo menos, não o principal sobre tal conceito... Exatamente a mesma quantidade de saber de alguém que soubesse da *Monalisa apenas* (e nunca tivesse visto qualquer representação da mesma) que é um quadro representando uma mulher sorrindo.

A idéia de "engajamento", durante muito tempo, provocou equívocos. A meu ver, o engajamento não é uma estrutura que vem se sobrepor à obra de arte ou ao conceito filosófico, mas, o próprio sentido da obra de arte ou do conceito filosófico consiste neste engajamento, neste comprometimento que envolve o "espectador", o sujeito, de um modo que o conceito científico não precisa, ou até prescinde, descarta. E isso não é um mal para a ciência. Imaginem se a rotação e a translação, movimentos do planeta, ou a respiração e o batimento cardíaco, movimentos involuntários do nosso corpo dependessem do nosso engajamento ou compromisso com eles, provavelmente, estaríamos mortos há muitos séculos. Então, deixemos esta dimensão mecânica da natureza continuar na sua repetição infinita e sua devida expressão no conceito científico, mas temos que concordar com Heidegger de que o amarelo das telas de Van Gogh nos ensinam muito mais sobre o que é o amarelo do que a descrição desta mesma cor pela ciência da física...

Desculpem-me essa longa digressão, mas ela foi necessária para dar conta desse vínculo necessário e paradoxal entre a universalidade do

sentimento do belo e a experiência de um objeto singular. Apesar de sua universalidade, não é possível referenciar este sentimento a um objeto abstrato ou universal. Então o sujeito do gosto será tanto mais universal quanto mais alcançar singularizar-se diante do objeto da arte que é sempre e necessariamente singular. Constituem-se, no mesmo tempo e espaço, o sujeito do gosto e a obra de arte (e acrescento: a idéia filosófica). Como se a obra e a idéia filosófica estivessem continuamente a apelar para um sujeito capaz de livrá-las da armadura do absoluto que são os limites do tempo e do espaço a que estão submetidas. O esforço da leitura e da crítica consiste na acolhida precisamente dessa tarefa ou tentativa (quicá, de antemão fracassada, mas sempre) retomada e repetida não se pode bem saber por que misteriosa pulsão. Talvez porque leitor e espectador compartilhem com a obra e a idéia do mesmo e inevitável desejo de transcendência daqueles limites.

Estranho e inesperado encontro entre Kant e Platão: o sujeito da mimese, este que a cada hora é um, diferente de si mesmo, é capaz de elucidar o sujeito do gosto, que é ele mesmo, *ninguém*, a universalidade pura, e portanto a possibilidade de qualquer um, todos ocuparem este lugar vago. Sujeitos, poderíamos dizer, provisórios, essencialmente, provisórios. Sem Deus para manter a permanência entre um momento e outro, entre uma obra e outra. Mas, seria possível escrever, e, se a filosofia se tornou escrita a partir de Platão, seria possível filosofar, sem este constante deslizar? Já agora, deslizar pela história da filosofia? Não era isso mesmo que fazia tremer o Platão da *República*? Tremer com medo da loucura que afeta a mimese enquanto drama, teatro — aquela mesma que permite o poeta imitar o barulho do trovão, as mulheres na hora do parto, de cujo poder, segundo sua crença ingênua, estaríamos protegidos pela narração... Filosófica?

"Nessas condições, quanto mais alguém desse ideal [diegético] ficar o narrador, maior quantidade de coisas imitará, sem nada considerar indigno de si próprio, de forma que procurará imitar tudo com o maior empenho e na presença de todo mundo, não apenas o a que há momentos nos referimos: o trovão, o barulho dos ventos e da saraiva, o

chiar dos eixos e das polias, como também o som das trombetas, das flautas, das gaitas e dos demais instrumentos, a voz dos cães, das ovelhas e dos pássaros. Desse modo, toda a sua exposição constará simplesmente da imitação de vozes e de gestos, com o mínimo possível de narração."⁵⁰

50 PLATÃO, *A República*, Livro III, 395 c e 396 c.

Resumo

Focalizando os dois primeiros momentos da "Analítica do Belo", este ensaio visa uma ampliação filosófica do texto supostamente "estético" de Kant, pretendendo verificar, para além das fronteiras disciplinares, quais os efeitos das questões que habitam a primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, em especial quanto aos problemas tradicionalmente metafísicos, tais como a constituição da subjetividade ou a relação entre sujeito e objeto.

Em oposição àquele efeito ampliador, o "método" aplicado nesse ensaio é o do estreitamento, pois ele confronta as teses kantianas sobre o belo com as teorias clássicas (Platão e Aristóteles) sobre a *mimesis*, ou seja, com a teoria grega da arte.

Abstract

In this paper I argue for an interpretative broadening of Kant's supposedly "aesthetic" text. In my view, Kant's *Critique of Judgment*, Part I, gives support to a kantian response to traditional metaphysical problems as well, such as the question of subjectivity and the question of subject-object relations. I obtain this result by means of a comparative analysis of Kant's theory of beauty ("Analytic of the beautiful" – qualitative and quantitative moments) and both Plato's and Aristotle's concepts of *mimesis*.

Normas para colaboradores

- 1 A revista STUDIA KANTIANA aceita os seguintes tipos de colaboração:
- 1.1 Artigos (até 12.000 palavras, incluindo referências bibliográficas e notas).
- 1.2 Resenhas críticas de apenas um livro ou de vários livros que tratem do mesmo tema (até 4.500 palavras, incluindo referências bibliográficas e notas. As resenhas críticas devem apresentar no início do texto a referência completa das obras analisadas).
- 1.3 Recensões e notas bibliográficas (até 1.600 palavras. As recensões e notas bibliográficas não devem receber título nem conter notas ou referências bibliográficas fora do texto e devem apresentar no início do texto a referência completa das obras analisadas).
- 2 As colaborações, que devem ser inéditas, podem ser escritas em português, espanhol, inglês ou francês.
- 3 Os artigos devem vir acompanhados de um resumo do texto em português e em inglês, contendo entre 100 e 150 palavras, bem como pelo menos cinco palavras-chave. Os autores devem enviar também seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail). Esses dados aparecerão no final do texto publicado.
- 4 Os originais devem ser enviados em disquete, com duas cópias impressas. O processador de texto deverá ser Word, em conformidade com as seguintes especificações:
 - 4.1 Texto corrido, tecendo ENTER apenas uma vez para a mudança de parágrafo;
 - 4.2 Podem ser formatados textos em **bold**, *italic*, superscript, subscript. Porém, não deverá ser formatado nenhum parágrafo, tabulação ou hifenizado.
 - 4.3 Caso não seja possível digitar os números das notas em superscript, digitar um espaço e a letra "n" antes do número. Ex.: n1 (que significa nota de rodapé número 1).
- 5 As notas não devem conter simples referências bibliográficas. Estas devem aparecer no corpo do texto com o seguinte formato: (sobrenome do autor/espaço/ano de publicação: página).
- 6 A bibliografia deve ser apresentada na seguinte forma:
 - 6.1 Livros: sobrenome do autor em maiúsculas, nome em minúsculas, título do livro em itálico, eventual tradutor, lugar da edição, editor, ano de edição, páginas citadas.
 - 6.2 Coletâneas: sobrenome do organizador em maiúsculas, nome em minúsculas, seguido da especificação ("org."), título do livro em itálico, eventual tradutor, lugar da edição, editor, ano de edição, páginas citadas.
 - 6.3 Artigo em coletânea: sobrenome do autor em maiúsculas, nome em minúsculas, ano de edição, título do artigo entre aspas, eventual tradutor, nome do organizador em minúsculas, seguido da especificação ("org."), título da obra em itálico, lugar da edição, editor, números das páginas do artigo.
 - 6.4 Artigo em periódico: sobrenome do autor em maiúsculas, nome em minúsculas, ano de edição, título do artigo entre aspas, eventual tradutor, nome do periódico em itálico, número do volume, números das páginas do artigo.
 - 6.5 Tese acadêmica: sobrenome do autor em maiúsculas, nome em minúsculas, ano de edição, título da tese em tipo normal, especificação do tipo de tese, nome da universidade na qual foi defendida.
- 7 As colaborações serão examinadas por dois "referees" e submetidas ao corpo editorial.
- 8 Os autores serão notificados da recepção das colaborações. Os editores se comprometem a devolver o disquete, mas não as cópias impressas.
- 9 Os autores receberão gratuitamente um exemplar da revista e 25 separatas dos artigos, resenhas críticas e recensões bibliográficas publicados.
- 10 A apresentação das colaborações ao corpo editorial implica a cessão da prioridade de publicação à revista STUDIA KANTIANA, bem como a cessão dos direitos autorais dos textos publicados, que não poderão ser reproduzidos sem autorização expressa dos editores. Os colaboradores manterão o direito de reutilizar o material publicado em futuras coletâneas de sua obra sem o pagamento de taxas à revista STUDIA KANTIANA. A permissão para reedição ou tradução por terceiros do material publicado não será feita sem o consentimento do autor. Uma vez aceitos para publicação, não serão permitidas adições, supressões ou modificações nos artigos.
- 11 Os originais devem ser enviados diretamente ao editor da revista:
Ricardo R. Terra
Depto. de Filosofia da FFLCH da USP
Av. Prof. Luciano Gualberto 315
05508-900 São Paulo SP
- 12 Para maiores informações, consultar o editor:
tel (11) 38183761 fax (11) 2112431
ricardor@usp.br