

## A PRESENÇA ROMÂNTICA NO MODERNISMO

*Sandra Maria Pereira do Sacramento*

Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus

Professora Titular da UESC

Doutorado em Letras pela UFRJ

sandramsacra@uesc.br

### 1. A poética como busca da totalidade

A obra de arte, fruto de um olhar crítico ao que a circunda, encarna a busca de totalidade, denunciadora de um mundo reificado. Este processo artístico data do romantismo, mas não pode ser transposto *tout court* para o modernismo, uma vez que, como disse Benjamin, a poética que marca o período romântico faz-se estruturada sobre o símbolo, enquanto a pós-romântica é condicionada pela presença da alegoria. Estes *tropos* refletem um ideal de unidade, reivindicado por uma época.

O símbolo estrutura-se, ainda, em uma dimensão analógica de continuidade, enquanto a alegoria já indicia toda a impossibilidade reclamada pela busca de inteireza. Essa mostra as *fraturas* de uma realidade que não foi capaz de gerar o bem-estar apregoado pelo *telos* revolucionário, sintetizado na tríade Igualdade – Liberdade – Fraternidade.

O poema *Águas e Mágoas do Rio São Francisco*, de Carlos Drummond de Andrade, apresenta os pressupostos estéticos do romantismo identificados no modernismo. A temática ecológica, presente neste poema, incorpora uma perspectiva artística crítico-melancólica, levando o poeta a especificar todos os atributos do Rio São Francisco – a princípio sinônimo de integração pela ótica decadente da impossibilidade, pela ausência de vida.

Kant, em *A Crítica do Juízo* (1993), parte de dois tipos de finalidades para a arte: a finalidade estética e a finalidade teleológica. O *juízo* ou *finalidade teleológica* diferencia-se do *estético*, porque aquele

age segundo as exigências da razão, voltado para um objetivo, enquanto no segundo, o objeto está relacionado a um fim subjetivo, de acordo com o sentimento de eficácia, experimentado pelo homem. Estas finalidades, ou juízos reflexionantes, ficam sob o signo do *como se*, isto é, do pensamento hipotético das possibilidades, como fator transcendental.

O homem é capaz de fazer um juízo para qualificar determinado objeto de Belo ou não, e o faz desinteressada e contemplativamente, sendo um prazer subjetivo, porém universal, capaz de ser comunicável. Assim, *o Belo* tem um fim em si mesmo, pairando acima dos nexos de causa-efeito, os fins objetivos naturais; e, por isso mesmo, nesta realidade, *em suspenso*, a liberdade se instala, visto aguardar a afirmação do Espírito, detentor dos *fins ideais da ordem ética*. (NUNES, 1991, p. 50).

Kant, como era idealista, advogava para a idéia, interiorizada em cada um de nós, da detenção da Beleza, uma vez que esta é universal, acontece com todos os seres humanos. E o prazer estético só ocorre devido ao jogo de imaginação. Este institui-se vindo do singular, para, a partir daí, tentar extrair uma regra universal.

Para Kant, o juízo estético ou de gosto está em conexão com o comunal, isto é, com a dimensão intersubjetiva (= política), uma vez que, em sociedade, é ativado o *sensus communis*, isto é, uma *concordância das sensações* do que seja Belo e harmonioso, e que depende do discurso para a sua comunicação, implicando a interação dos homens como *criaturas limitadas à Terra, vivendo em comunidades cada qual precisando da companhia do outro, mesmo para o pensamento* (ARENDRT, 1993, p. 37). Constitui-se, desse modo, a comunicabilidade um pressuposto da *mentalidade alargada*, porque o juízo estético não fica restrito ao indivíduo que o experimenta, por provocar a adesão do outro.

O juízo reflexionante estético lida com o *contingente*, com o *particular*; por isso, H. Arendt aproxima este juízo do político, porque ambos – de gosto e orgânico – devem ser entendidos em sentido forte, como o único meio de expressão adequado à pluralidade dos homens interessados na política, de uma perspectiva democrática.

Porque, em se tratando de juízos políticos, *não é o conhecimento ou a verdade que está em jogo, mas o debate que pretende ou solicita a adesão do outro* (Idem, 126). Então, o que é válido para mim é válido para todos os homens.

No juízo político, vem à lume a condição humana de explicitação de uma *pluralidade*, isto é, um estar-no-mundo, não solipsista, mas em convivência com os outros, de modo sistêmico. Assim, a imaginação é chamada, porque habita o inusitado, o não previsível pelas idéias racionais. E a ética, a política e a poética estão no campo do possível, do contingente. Aquelas estão para as ciências da ação (*praxis*) e esta, para a fabricação (*poiesis*).

Desse modo, no limite da ação, seja em que nível for ético, político ou poético, há a possibilidade de transmutar a fatalidade em nova realidade, surgindo, desta dinâmica, ainda que *a priori* transcendental, a promessa de felicidade. Na verdade, esta amplitude da noção de sujeito lida com a noção de autonomia diante de princípios, fins e regras, rechaçando a heteronomia que priva o *ente* de qualquer autonomia ou liberdade.

O conceito de juízo reflexionante estético alcança uma amplitude durante o romantismo, porque está sustentado sob a relativização do pensar, do criticar, em relação ao papel do filósofo e aí extensivo a qualquer pensante – na História da Filosofia, envolvendo mesmo a própria *poiesis* artística. Para Arendt:

Kant insurge-se contra a tradicional distinção hierárquica que opõe a maioria filosofante à maioria ignorante, redefinindo-a nos termos da distinção entre o ator engajado na ação e o espectador crítico e imparcial que, se permanece alheio ao engajamento, nem por isso pretende-se portador de uma verdade contemplada [...] (Opus cit., p. 114).

Porque o ator é também espectador, visto ambos serem capazes de dispor da mente pensante. Ator e espectador são maneiras de estar no mundo. Assim o poeta, para o romantismo, constitui aquele ser superior que é capaz de apreender, em formas, nos limites da legalidade da imaginação, o Absoluto que detém toda a sabedoria.

## 2. O Poeta como gênio

A obra de arte constitui aquilo que Walter Benjamin (1993) chamou de princípio *monadológico*, isto é, a obra como *mônada*, porque vale por si mesma, como objeto estético, mas não pode ser prescindida da *reflexão social*, na qual se inscreve, sendo, portanto, parte de um *todo*.

O romantizar está condicionado a um conceito que o irmana a todo o *ethos* do período chamado romantismo. E, apesar de, a princípio, *lembrar* devaneio, alucinação, o termo prende-se a *Romantisieren*, que ganha uma amplitude de investigação. Assim, Novalis o tem como:

a habilidade característica do gênio que vincula os objetos exteriores às idéias ao manipular os objetos exteriores como se fossem idéias. (apud. SCHLEGEL, 1994, p. 12)

Assim, romantizar e *Bildung* complementam-se, em termos de ação uma vez que o último vem de *bilden* (= cultivar), como elemento de formação, tanto daquele que cultiva, quanto do objeto cultivado, lembrando-nos a estreiteza desenvolvida entre o jardineiro e seu jardim.

No cerne desta questão, encontramos um afã inerente ao próprio homem, em busca do *contínuo*, da *totalidade* harmoniosa, sem que a categoria de *sujeito* fique esquecida. E aspectos, aparentemente contrários, como vida e espírito, genérico e individual, natureza e cultura, tendem a se fundir num todo uníssono e orgânico, tornando-se este ideal romântico uma espécie de religião secularizada.

Quando esta possibilidade não é alcançada, surge a ironia, como índice do que Schiller chama de beleza lógica. Neste processo, o indivíduo abandona qualquer modelo interpretativo anterior, para, munido de seus próprios aparatos intelectuais, apreender aquilo que o cerca e ansiar o Absoluto. E aí, arte e filosofia imbricam-se, porque esta, como elemento especulativo, é vista em trajeto de mão dupla de sensibilização do espírito e espiritualização do sensível, ao tentar a viabilização do geral, universal, via particular. Particularizar o geral, eis a audácia romântica.

Os românticos utilizaram-se, sobremodo, do fragmento, do ensaio, como possibilidade, na finitude do provisório, do inacabado concreto. O fragmento vale-se da reflexão estética, que é um modo de interposição do sujeito cognoscente, entre o dado geral, firmado no conceito, e a noção de Belo, fruto do *livre-jogo*.

Walter Benjamin, em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, reproduzindo o famoso fragmento 116 das lições da *Athenaum* de Schlegel, expõe acerca da poesia, como *medium-de-reflexão: melhor flutuar pelas asas da reflexão poética no intermédio, entre o exposto e o expositor, livre de todo interesse e potenciar sempre novamente esta reflexão e multiplicá-la como série infindável de espelhos* (1993, p. 72).

Estriba-se o poeta romântico nos *juízos* reflexionantes estéticos, tendo como princípio o dado sentido pelo sujeito. E as regras aplicadas à arte, segundo Kant, são fornecidas pelo gênio, que possui talento (= dom natural), anterior à obra realizada, na esfera da *natureza verdadeira*. O artista *gênio*, ao *representar* uma determinada realidade, altera papéis até então auto-delimitantes, diante da vida, isto é, de espectador e ator.

Hannah Arendt aproxima o gênio ao ator político, pela sua tomada de posição, pelo seu juízo crítico, ainda que aquele paire na *possibilidade* de concretização, em seu ato investigativo. Neste sentido, o artista é espectador porque as decisões mais concretas não dependem de si; ao mesmo tempo, é ator, ao expor sua subjetividade na *polis*, sobressaindo a autonomia do *ego*, além e acima das leis que faz.

Para os românticos,

correspondendo a ela, portanto, o Ideal enquanto o *a priori* do conteúdo agregado. A Idéia é a expressão da infinidade da arte e de sua unidade. [...]. Como *Idéia* entende-se neste contexto o *a priori* de um método, [...]. De um tal *a priori* parte a filosofia da arte de Goethe (BENJAMIN, 1993, p. 72).

Desse modo, Goethe aproxima-se do Ideal *musal* de arte dos gregos, com a soma dos conteúdos puros, quando estes atribuíam às musas a fonte de inspiração, em consonância com a ação de Apolo, possuidor dos puros conteúdos, limitados e harmônicos.

Estes *puros conteúdos* seriam arquétipos invisíveis, presos a conceitos naturais de origem e harmonia, somente intuíveis, não alcançados pela obra de arte, mas, apenas, assemelhados, sendo as musas as únicas depositárias. Esses *conteúdos puros* não podem ser confundidos com a natureza mesma, pois a obra de arte, por ser *desinteressada*, tem domínio nos seus próprios conteúdos. Apesar de a natureza *verdadeira* não aparecer na obra, paradoxalmente só é intuível, imageticamente, aí. Neste sentido, o objeto artístico dá ao conteúdo, isto é, à representação do real, uma forma só comparável a ela mesma.

A Crítica dialética de cultura, valendo-se destes pressupostos, retoma o ideário romântico de busca de analogia, de totalidade, quando questiona a civilização industrial. Ela:

reinterpreta a tradição messiânica à luz do romantismo, e confere a este uma tensão revolucionária, culminando em uma modalidade, nova, de *filosofia da história*: um novo olhar sobre a ligação entre o passado, o presente e o futuro (LOWY, 1989, p. 170).

Esta visão dialética de *Aufklärung* (= superação) não deixa de considerar todo o ganho da filosofia das Luzes, à qual se acrescenta a sensibilidade romântica, superando-se, assim, qualquer forma de exclusão entre religião e ateísmo, de um lado, e espiritualismo e materialismo, de outro.

### 3. O modernismo como perspectiva romântica

Desde o romantismo que a literatura insurge-se contra a sociedade industrial, passando a ser um índice nostálgico da religião. Segundo Merquior, *a religiosidade romântica é irreligião*, sendo, por isso, *uma busca adâmica, uma peregrinação espiritual* (MERQUIOR, 1980, p. 45).

Dizer que o modernismo é tributário do romantismo requer alguns esclarecimentos, sob pena de empobrecer os dois estilos. Ambos são denunciadores da incompletude do homem, pois a Modernidade atomizou-o em várias esferas, levando o ser à perda de sentido; daí surge uma poética que busca o *fogos analógico*, estribada na razão crítica. Mas, como disse Walter Benjamin, o romantismo faz uso da simbolização, enquanto os estilos pós-românticos, utilizando a alegoria, interiorizam o sentido da corrupção da vida.

Neste sentido, o *bildung*, como cultivo, como auto-entendimento, será utilizado como uma forma de alcançar o outro, assumindo os artistas, assim, a missão de *guias* da sociedade, a qual pretendem

reformular, uma vez que detêm *o conhecimento dos segredos da Natureza* (NUNES, 1991, p. 52), ao mesmo tempo em que a obra encontra-se livre de regras externas no seu processo artístico em si, por transitar pelas representações da imaginação, distantes do conhecimento objetivo do *Entendimento*.

Carlos Drummond de Andrade, em *Águas e Mágoas do Rio São Francisco*, poema constante de *Discurso de Primavera ~ Algumas Sombras* (1978), tematiza a desintegração da vida causada pela noção de progresso instaurada pela Modernidade, sempre objetivada em uma perspectiva histórica de *continuum*, de linearidade, esquecendo o que ficou relegado como insignificante pelo meio do caminho.

O gênio romântico, assim, em pleno modernismo, aponta, criticamente, para os erros cometidos pelo modelo de desenvolvimento adotado pelas nações, que, para superarem o *atraso*, cometem toda a sorte de atrocidades contra o homem e a Natureza. O poema inicia-se com dois versos narrativos, utilizando locuções verbais, cujos verbos principais encontram-se no gerúndio – forma nominal indicadora de movimento.

Está secando o velho Chico.  
Está mirrando, está morrendo.

Os seguintes, à maneira de literatura encomiástica, enaltecem, ainda em narração, o rio pelo que já foi:

Já não quer saber de lanchas-ônibus  
nem de chatas e seus empurradores.  
Cansou-se de gaiolas  
e literatura encomiástica  
e mostra o leito pobre  
as pedras, as areias desoladas  
onde nenhum caboclo-d'água,  
nenhum minhocão ou cachorrinho-d'água, cativados a nacos de fumo forte,  
restam para semente,  
de contos fabulosos e assustados

Nesta estrofe, são enumerados elementos que não mais existem, no Rio São Francisco: lanchas-ônibus, chatas, empurradores, gaiolas, literatura encomiástica, caboclo-d'água, minhocão,... – e o que restou: o leito pobre, as pedras, as areias desoladas.

Esta desolação deve-se ao fato de o ecossistema constituir a interação entre o ambiente humano (história) e o ambiente físico (*habitat*). Neste processo, o desenvolvimento sustentável foi uma meta não pensada pelo progresso do Capitalismo industrial, que, para ter preponderância, colocou qualquer forma de vida em descompasso.

Nas três estrofes seguintes, o poeta trava um diálogo com o rio, começando, em cada uma destas, com vocativos que indicam estreiteza entre esse (v. 11 estrofe 4) e o Chico (v. 11 estrofe 5).

Na terceira estrofe, o poeta não quer acreditar que o rio esteja secando e lhe faz várias perguntas:

Ei, velho Chico  
deixas teus barqueiros e barranqueiros na pior?  
Recusas pegar frete em Pirapora  
e ir levando pro Norte as alegrias?  
Negas teus surubins, teus mitos e dourados,  
teus postais alucinantes de crepúsculo  
à gula dos turistas?  
Ou é apenas seca de junho-julho para descanso e  
volta mais barrenta na explosão de chuva gorda?

O poeta quer se convencer de que o rio recusa-se a *pegar frete em Pirapora* por estar em descanso de *seca de junho-julho*, e, logo, voltará *na explosão de chuva gorda*; mas, ao mesmo tempo, este curso d' água nega, sinestesticamente: surubins, mitos, dourados, postais alucinantes de crepúsculo,... *à gula turistas*

Já te estranham, meu Chico. Desta vez,  
encolheste demais. O cemitério  
de barcos encalhados se desdobra  
na lama que deixaste. O fio d'água (ou  
lágrimas?) escorre  
entre carcaças novas: é brinquedo  
de curumins, os únicos navios  
que aceitas transportar com desenfado

Mulheres quebram pedra  
no pátio ressequido  
que foi teu leito e esboça teu fantasma.

Todos estranham o rio, pois encolheu demais e virou *cemitério de barcos*, e seu leito virou *pátio ressequido*, em que escorre um *fio d'água*, (*ou lágrimas*)..., onde as *mulheres quebram pedra* e os *curumins* usam-no como brinquedo. Sendo brinquedo de *curumim*, aceita *transportar*, ficticiamente, os *barcos encalhados*. Ao atribuir às carcaças de barcos encalhados, no leito do Rio São Francisco, *brinquedo de curumim*, o poeta sugere-nos a valorização do modo-de-produção indígena.

A Europa, quando os portugueses aqui chegaram, encontrava-se no modo-de-produção feudal, isto é, o modo de produzir as bases materiais de existência, em franca expansão do Mercantilismo, enquanto os indígenas permaneciam na *comuna primitiva*, modo-de-produção em que não havia a possibilidade de armazenamento do excesso da lavoura ou caça. Todos trabalhavam visando ao bem-estar da tribo e a propriedade era coletiva.

As chamadas Revoluções Industriais, nos séculos XVIII e XIX, utilizando o modo-de-produção capitalista, é que deram prioridade à produção acelerada, como provedoras de acumulação de capitais, pelos grandes conglomerados empresariais.

E o poeta continua:

Não escutas, ó Chico, as rezas músicas  
dos fiéis que em procissão imploram chuvas?  
São amigos que te querem,  
companheiros que carecem de teu deslizar sem pressa  
(tão suave que corrias, embora tão ardiloso  
que muitas vezes tiravas a terra de um lado e a punhas mais  
adiante, de moleque).  
E a gente que vai murchando.  
em frente à lavoura morta  
e ao esqueleto do gado,  
por entre portos de lenha  
e comercinhos decrepitos;  
a dura gente sofrida  
que carregas (carregavas)

no teu lombo de água turva  
mas afinal água santa,  
meu rio, amigo roteiro  
de Pirapora a Juazeiro  
Responde, Chico, responde!

O rio é amigo, tanto do poeta, quanto daqueles que carecem do seu *deslizar sem pressa*. E estas pessoas vão *murchando*, como o próprio rio, uma vez que não consegue mais ser fornecedor de água para a lavoura e o gado. Ao longo de suas margens, só restam: *lavoura morta, esqueleto de gado, portos de lenha e comercinhos decrepitos*.

Somente a espécie humana causa modificações nos mecanismos auto-reguladores dos ecossistemas, por estar socialmente determinada, ao contrário dos animais, que agem sobre o espaço natural, homogênea e regularmente.

Na última estrofe de *Águas e Magoas do Rio São Francisco*, Drummond abandona o diálogo com este verdadeiro integrador nacional, pois ele não responde, e, então, o poeta volta a narrar.

Não vem resposta de Chico,  
e vai sumindo seu rastro  
como o rastro da viola  
E na secura da terra  
e no barro que ele deixa  
onde Martius viu seu reino  
na carranca dos remeiros  
(memória de  
outras carrancas  
há muito peças de *living*),  
nas tortas margens que o homem  
não soube retificar  
(não soube ou não quis? paciência),  
nos pilares sem serviço  
de pontes sobre o vazio

Na quarta estrofe, 4º e 5º versos, o poeta ainda vislumbra, no leito do rio, *lama, fio d'água (ou lágrimas)*, que escorria *entre carcaças novas...*, mas, na última, *vai sumindo, até seu rastro*, e, em vez de *lama*, só resta *barro que ele deixa, nas tortas margens, nos pilares sem serviço, nas pontes sobre o vazio...*

na negra ausência de verde  
no sacrifício das árvores  
cortadas, carbonizadas  
no azul, que virou fumaça  
nas araras capturadas  
que não mandam mais seus guinchos  
à paisagem de seca  
(onde o tapete de finas  
gramíneas, dos viajantes  
antigos?  
no chão deserto, na fome  
dos subnutridos nus,

O poeta estabelece a perda de integração entre homem-natureza, na medida em que este passa a viver de *memória [do barro] de outras carrancas* (68 estrofe, 9º verso), que há *muito [virara] peças de living*. Este processo desintegrador é atribuído a um mundo *reificado*, no qual o homem não se reconhece. Um mundo *sem serviço*, em que a *ausência de verde* só perspectiva um *chão deserto, na fome dos subnutridos nus*.

A presença da carranca no *living* materializa a dispersão. Assim, o *kitsch* surge como *restos* transpostos no tempo e espaço, como sintoma de um mundo inautêntico, por tomar, em sua versão atual, a forma corriqueira trocável e rentável da mercadoria, graças à reprodutibilidade em série. Resta ao poeta, nos versos finais, a desolação pela falta de horizontes mais propícios:

não colho qualquer resposta,  
nada fala, nada conta  
das tristuras e renúncias,  
dos desencantos, dos males,  
das ofensas, das rapinas,  
que no giro de três séculos fazem secar e morrer a  
flor de água de um rio.

O Rio São Francisco, verdadeiro integrador nacional, sempre significou possibilidade de vida para as populações ribeirinhas, mas, devido à devastação ambiental, tornou a sobrevivência desfavorável.

A destruição do meio ambiente deve-se, portanto, ao avanço tecnológico, que, em vez de promover o suprimento das necessidades coletivas, esteve comprometido com a expansão do capital, levando os países a receberem classificações meramente econômicas: *desenvolvidos*, *subdesenvolvidos* ou em *vias de desenvolvimento*. Tal expediente valoriza somente o crescimento quantitativo da produção, e não o contingente populacional beneficiado. Logo, o uso da tecnologia constantemente esteve atrelado a determinadas opções político-financeiras.

Carlos Drummond de Andrade, ao se ancorar na perspectiva estética do romantismo, aponta as lacunas impostas ao gênero humano pela chamada Modernidade, entendendo-se esta como a procura de bem-estar e liberdade, apregoados tanto pelo humanismo do Renascimento (século XVI), e aí se inclui o século das Luzes (século XVIII), com todo o seu aparato de busca de matematização da realidade, quanto pela Revolução Francesa de 1789, com seus desdobramentos.

### Considerações finais

Portanto, o poeta como gênio, ao vislumbrar a realidade criticamente, insere-se em uma dimensão utópica, à procura de uma ordem social mais humanizada, constituindo-se na possibilidade de reconciliação da alma com a essência e o sentido da vida, fato só possível, para Lukács, na Antigüidade Clássica, e, para Benjamin, na fase pré-capitalista, em que as relações interpessoais eram próximas, e havia a noção de totalidade, porque era estreita a aproximação entre produtor e produto.

Estas constantes não guardam uma inteireza que, a princípio, poderia parecer; no entanto, sedimentam dados que nos autorizam identificar, ao longo da Modernidade, um processo contínuo de dilaceramento da alma humana, diante de um mundo reificado, no qual não existe qualquer possibilidade de integração e harmonia, uma vez que até as relações interpessoais viram *mercadoria*.

O juízo de gosto ou estético kantiano, de acordo com o posicionamento de H. Arendt, em *Lições Sobre a Filosofia Política de Kant*, abre uma possibilidade ao juízo político, sendo enquadrados, na esfera de mudanças, ao *status quo*, visto transitarem pela *doxa* do contingente, ao contrário do juízo do entendimento ou do imperativo categórico, calcado o primeiro, no necessário racional, e o segundo, no sentido do dever. Assim, a *poiésis* e a política encontram-se no movimento da descontinuidade, deixando abertura ao inusitado utópico.

Neste processo, a temática nostálgica, constante em *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*, mais precisamente em *Águas e Magoas do Rio São Francisco* evidencia a crítica do poeta, como ser

social, ao modelo adotado de desenvolvimento em países periféricos como o Brasil. Em uma época em que se fala tanto em ecologia, o poeta modernista, no final da década de 70 já denunciava toda sorte de atrocidades cometidas contra o homem e o meio ribeirinho do famoso Rio São Francisco, fazendo com que a própria cultura – elemento expressivo que guarda as soluções de sobrevivência de uma determinada comunidade – passasse a valer como indicador da falta de perspectiva.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ARENDT, Hannah. *Lições Sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

\_\_\_\_\_. *A Vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992, vol I.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: EDUSp, Iluminuras, 1993.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de Juger*. Paris: Vrin, 1993.

LOWY, Michael. *Redenção e Utopia. O Judaísmo Libertário na Europa Central: um Estudo de Afinidade Coletiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. & SAYRE, Robert. *Révolution et Mélancolie: le Romantisme à Contre courant de la Modernité*. Paris: Payot, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Recebido em 23 de julho de 2007

Aprovado em 22 de agosto de 2008