

# ARTIGOS

---

# ARTE, CRÍTICA E LIBERDADE – II

## ART, CRITICISM AND FREEDOM - II

---

Flávio R. Kothe

*Flávio R. Kothe: professor titular de estética na FAU/UnB e coordenador do NEHS, Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da mesma Universidade.*

### Resumo

Pressupostos teológicos marcaram a Estética e a Teoria do Conhecimento nos séculos XVII e XVIII e continuam marcando o modo de entender a arte e a realidade em teorias do século XIX e XX. O retorno às origens da Estética moderna propicia a exposição das estruturas fundantes, sem o que vai se continuar só fazendo variações em torno do mesmo.

*Palavras-chaves: Estética; Teologia; Desconstrução; Descartes; Wolff; Baumgarten. Kant.*

### Abstract

*Theological presuppositions have marked Aesthetics and Epistemology during XVII and XVIII centuries, and they continue to mark the way of understanding art and reality in theories on the XIX and XX centuries. The return to the origins of modern Aesthetics inducts the exposition of fundamental structures, without which we will just do variations on the same.*

*Keywords: Aesthetics; Theology; Deconstruction; Descartes; Wolff; Baumgarten; Kant.*

## FALSIDADE ESTÉTICA

**Se as supremas normas estéticas são determinadas por conveniências sociais, só existiria nelas a falsidade, não a verdade. Aquilo que se chamaria de belo dependeria das convenções. Cada época e cada escola de arte seria a negação das demais, todas elas se negariam mutuamente e não haveria uma verdade que as permeasse. Seria então mais correto fazer uma sociologia do gosto, uma história do gosto, não uma filosofia da arte. Do mesmo modo, seria preciso construir grandes museus de antropologia, em que todas as culturas do mundo estivessem, na medida do possível, representadas, a pretexto de que todas se equivalem.**

Há, porém, museus que são mais prestigiados, como o do Louvre, do Vaticano e o British Museum, mas eles não são marcados apenas por representarem a arte francesa, a católica e a britânica e sim por serem grandes depósitos de obras tomadas ou roubadas na Itália, no Egito, na Grécia, na Mesopotâmia, no Peru, na África, etc. Isso lhes dá repertório e público, mas não garante que tenham as melhores obras possíveis. As esculturas gregas eram pintadas, vestidas, tinham olhos e braços inteiros. Alguém formado no “gosto clássico” tende a não gostar delas em sua versão original.

Quais seriam essas “regras universais” que dominariam todo o âmbito estético? Kant tratou de defini-las na “Análise do belo”, da *Crítica do juízo*. Elas parecem universais e eternas, mas não são. Elas estão de acordo com a sua “tabela”, mas deixam fora o que lhes convém e são todas elas contraditórias, o que está em desacordo com a proposição “analítica”. Pela “tabela” se discute a finalidade do belo, mas não a origem dele, ou seja, como ele é financiado, como ele circula, qual é a relação dele com o poder. Quer-se dizer que ele existe de modo “desinteressado”, com isso não se quer examinar a quais interesses ele serve, sejam eles econômicos, políticos ou religiosos. Fácil fica fazer uma tabela de conceituações, que depois é repetida por professores kantianos de todos os cantos, sem que o imperialismo totalitário subjacente seja discutido.

Por que dois termos tão pesados? O totalitário é simplório, ele toma a sua parte como se fosse o todo, acha que as coisas são como ele imagina que sejam. Em contrapartida, a filosofia que tenha se libertado da teologia, busca o outro lado, a antítese, o argumento, para se tornar universal e necessária, distinguindo-se também de uma sociologia ou antropologia ou história. A filosofia é totalitária por vocação, ela quer imperar sobre todos os âmbitos

do conhecimento. Quando se examina mais de perto o que Gérard diz sobre o bom gosto europeu, em contrapartida ao mau gosto e a falta de moral dos “povos bárbaros e primitivos”; quando se examina o que Kant ousa dizer sobre outros povos que não os europeus, o tom é similar.

Kant procurou escapar ao controverso do que postulava mediante a figura do “gênio” como a voz da natureza que dita regras para si mesma. Ele chama de natureza, mas poderia ter chamado de Deus, pois este se encontra escondido dentro da “Razão” e de toda a estrutura de seu sistema. Se é possível identificar três milênios de pintura egípcia é porque durante todo esse tempo houve regras estéticas que foram seguidas porque foram impostas. Não havia liberdade, mas por elas não haveria outra arte que não a sua, e já muito se demonstrou que elas não eram o único caminho de chegar ao belo.

Na “perspectiva inversa”, o espaço da figura é proporcional ao poder que ela representa<sup>1</sup>. O ícone precisa estar no tamanho proposto pela crença ortodoxa russa. Isso é claramente um uso do estético para a propaganda religiosa e, por baixo disso, a legitimação da dominação social com que o clero esteja acertado. “Arte religiosa” é, então, uma contradição, pois o fator dominante aí não é o artístico e sim a veiculação das crenças dessa religião. Não se trata de um problema apenas de técnica, conforme abordou Floriênsky. Ele não viu o que era mais importante: a representação do poder. Errou também na terminologia, ao colocá-la como inversão da perspectiva renascentista italiana. O que ele chamou de inversa era anterior ao século XVI. Não podia, portanto, ser inversa ao que a havia invertido.

A gente tende a acreditar que “crença” é aquilo em que os outros acreditam, aqueles que pensam diferente de nós. Temos medo da barbárie de decretar que não é arte toda a arte religiosa, só porque é a que consagra a “nossa religião”. Esta não precisa ser uma religião que se pratique em rituais semanais. Ela pode ser um modo de ver, um gosto determinado, a aceitação de divindades. Não só “Deus” é “fake news”, mas também a teologia e a encenação religiosa.

Num regime dito democrático, que é entendido de modo apenas capitalista, com exclusão da democratização mais autêntica que se daria pelo socialismo, a opinião pública é controlada e manipulada pela mídia, que se volta para o perfil médio do seu consumidor. Nos estados comunistas que usaram ou usam o termo democracia (República Democrática Alemã, República Democrática da Coreia do Norte, etc.), a acirrada disputa política com os Estados Unidos e a OTAN impediu que fosse desenvolvida mais e melhor a liberdade (como a de ir e vir). Nas democracias

1  
Floriênski, Pável. A perspectiva inversa, São Paulo, Editora 34, 2012, tradução de N. Jallageas e A. Bytsenko.

capitalistas, a aparente liberdade é proporcional à impotência ou incapacidade dos grupos em atingirem a apropriação privada do grosso da produção social. Em vez de se lutar em função da maior igualdade social, ou seja, pela distribuição da riqueza, reduz-se tudo à luta pelos direitos das minorias: o secundário é tornado principal, esquecendo-se do que é mais básico.

abstratas, “espirituais”. Por outro lado, ela recoloca a questão da unidade entre o abstrato e o concreto, da alma com o corpo. Ela seria como que o estudo das “somatizações”, um culto à Virgem Medianeira, que tornou corpo o espírito e fez com que habitasse em Cristo junto aos homens. Nesse sentido, a Estética é um culto mariano, e não sabe. Nietzsche dizia que se a Estética fosse o estudo das reações emocionais do corpo, conforme proposto por Kant, ela seria um capítulo da Fisiologia.

## REGRAS DA ARTE

**Parte-se sempre de uma cosmologia – em que há um espírito que criou tudo a partir do nada – para transpô-la ao âmbito do humano, em que se tem essa duplicação de espírito e matéria na forma de alma e corpo, para daí ver a obra de arte dentro desse paradigma, ou seja, uma coisa material, que carrega dentro de si uma ideia filosófica, uma verdade religiosa, uma *alétheia*, um processo de revelação, em que há um desvelamento que novamente se vela. Mesmo quando parece haver inovação, como na psicanálise, esse substrato “espiritual” se expõe como um complexo de Édipo ou um arquétipo, que precisa ser detectado. Na análise marxista, a obra de arte se torna um reflexo das tensões entre forças e relações de produção que articulam e formatam sua estruturação, mas ela acaba sendo uma resultante ideal de condições materiais, um espírito presente em um corpo.**

Mesmo quando Gadamer insiste na hermenêutica das partes com o todo ou no disfarce do eu em um tu e vice-versa, nada tão diferente se está propondo na busca da revelação da obra. Quando Paul de Man diz que, ao olharmos para um lado, somos cegos em relação a outros lados, não estamos fazendo outra coisa senão tratar de prestar atenção ao que é mais relevante e decifrar o que se oculta<sup>2</sup>. Quando Derrida, Szondi e Allemann se dedicam a estudar o poema hermético, o que se procura em sua linguagem obscura são modos de decifrar o que nela fica escondido. Não é mais uma noção clara e distinta que se busca, mas algo plurívoco, em que o mais importante fica apenas sugerido, escondido sob diferentes camadas de significação. No entanto, está-se buscando algo que é basicamente igual ao que se faz na leitura alegórica, ou seja, uma dimensão subjacente ao manifesto: é como se este fosse o corpo, sob o qual se esconde um espírito recôndito, latente.

No século XVIII, a Estética deve seu surgimento à – mais que divisão – separação entre corpo e alma: ela é a “*scientia cognitiones sensitivae*”, a ciência das cognições sensitivas, ou seja, corpóreas, em contrapartida à Lógica, voltada para as cognições

A veneração pela Virgem Maria é, nas ordens religiosas católicas, uma obsessão por uma mulher perfeita (como nenhuma consegue ser), o infantilismo de não aceitar que a própria mãe tenha ido para a cama com o pai e, portanto, tenha cometido os pecados “da carne”, tendo sentido inclusive prazer nisso, leva-as a idealizar uma figura sem igual, perfeita. No México fizeram uma experiência num convento: os monges todos foram fazer psicanálise. Não sobrou nenhum lá dentro.

No *Simpósio (Banquete)* de Platão, Sócrates atribui à figura de Diotima a proposta de que não se deveria amar na pessoa a beleza dela, mas o princípio geral da beleza. Como nenhum ente feminino poderia ser o próprio ser da beleza e da amorosidade, esse “amor” é a negação de si mesmo, pois o amor é uma relação concreta, efetiva, entre dois seres humanos, não uma abstração total. No diálogo aparece, em seguida, Alcebiades meio bêbado, que diz que Sócrates é irônico, nunca diz o que ele realmente pensa, aliás diz o contrário do que pensa. Ele conta que, quando jovem, estivera apaixonado por Sócrates e o havia convidado a ceiar em sua casa, tendo ficado a sós com ele e o convidado a irem dormir juntos. Sócrates não o teria tocado, mas numa batalha, quando Alcebiades estava sem as armas e exposto aos inimigos, Sócrates o havia salvo com risco da própria vida. Sugere-se assim que a amizade é uma forma de amor. Platão refutou e desfez, portanto, o “amor platônico”.

Essa “experiência mística” é transposta para a vivência da obra de arte. Ela é vista como algo perfeito. Alexander Gerard mais de uma vez diz que obras de gênios não são necessariamente perfeitas, podem ter vários defeitos, como ele diz ver em Shakespeare. O talento executa o que o gênio fez, talvez até melhor que ele faria, mas não sabe ir além, fazer outra coisa. O gênio é, porém, a desgraça da obra. Ele sempre vê defeitos, insuficiências, melhorias potenciais. Ele pode estar cansado de uma obra, desistir de mexer nela, daí ele passa a fazer outra, de um ângulo diferente, com outro tema.

Descartada a ficção de um deus e da criação de tudo a partir do nada, restam os espaços siderais infinitos. Não conseguimos pensar isso, pois para

nós tudo está contido em algo. Assim é nosso cotidiano. Não conseguimos pensar algo que nunca mais acabe, que nunca tenha iniciado e não tenha fim nem finalidade. Se não podemos conceber nem mensurar a infinitude, apenas conseguimos imaginar sua qualidade, mas antes como ausência de medidas do que algo que caiba em nossa mente.

Se a sinédoque é uma parte que se toma como todo, nessa parte sempre pressupomos ter noção do todo: a vela por um barco a vela. Cada todo é aí parte de um todo maior, mas não podemos conceber um todo que abranja tudo. O recurso a um deus infinito, que possa olhar tudo de fora, é a negação de si mesmo, pois para olhar ele teria de ser finito, ter olhos. Os conceitos de todo e tudo são feitos a partir de partes de um corpo maior, eles não correspondem ao que significam. A crença alivia a angústia de termos consciência de nossa pequenez e irrelevância nos espaços siderais (não diante, pois seria supor que todos estivessem a mirá-lo).

## METAFÍSICA DO BELO

**As metafísicas especiais se baseiam na geral, a ontologia, voltada para o estudo do ser enquanto ser. O problema é que as línguas filosóficas confundem aí ser com estar, sem distinguir essência e existência, tempo e espaço, ou seja, menosprezando o segundo termo. Acaba-se supondo que tudo o que há seria ser, sendo este aquilo que se diz que seja. Ora, quase tudo não depende do homem para ser o que é. As coisas não “são” porque se diz que sejam e, para a maior “parte” das que há, o homem sequer sabe que existem e não tem um nome próprio para elas. Se tivesse, não faria maior diferença (exceto para ele, esse bicho tão pequeno).**

Na filosofia, o “ser” é um deus onipresente e onipotente, ou pior, ele é a tradução da teologia para o linguajar filosófico, sem se despir da crença, pois ela garante hegemonia aos profissionais da filosofia (ao menos eles imaginam tê-la). A obra de arte não pode ser o ente que encarna o ser, ela não é o infinito no finito, o encontro de ambos, como já se postulou (Schelling). Ela não pode ser projeção da religião nem sua substituta, ainda que se queira dizer que ela é que torna a vida tolerável (ou seja, uma religião que permite sobreviver, como quiseram Nietzsche, Wagner, Ludwig II, Stephan Georg, parnasianos, surrealistas, colônias de artistas e tantos profissionais da arte.

Platão, no *Hípias Maior*, acha absurdo que se fale em “belo perfume” ou “bela comida”, porque

não caberia isso em grego (mas em “brasileiros” é admissível). Ao achar que há dois sentidos espirituais (audição e visão) e três corporais, ele propõe uma matriz ideológica que é seguida até hoje. Os “institutos de arte” só trabalham com esses dois sentidos. Ora, os “espirituais” são aí tão corporais quanto os três outros seriam “espirituais”. O fundamento disso é outro, porque aí se tem uma divisão em “corpo” e “alma” que é falsa: é a divisão entre “trabalho livre” e “trabalho escravo”.

Poder-se-ia propor que este não existe mais, mas seria confundir aparência com essência: é mais barato pagar o salário mínimo ou contratar por empreitada do que comprar e manter um escravo. Essa divisão ingressa em profissões como na medicina e na construção. O arquiteto quer ganhar mais que o mestre de obras, e este mais que o pedreiro, que quer ganhar mais que o seu ajudante: quanto mais “intelectualizado” o trabalho, mais quer ganhar. Na saúde o médico quer ganhar, e ganha, mais que a enfermeira, e esta mais que o ajudante de enfermagem. Claro, é mais fácil de aprender um trabalho simples do que fazer algo mais sofisticado, só que o bem sofisticado e complexo não costuma ser pago na sociedade de consumo. Um texto como este, por exemplo, não vale nada no mercado, seu autor não recebe um tostão furado por ele e deve ficar feliz se não tiver de pagar do bolso para conseguir meia dúzia de leitores.

A utopia de uma sociedade igualitária, se possível sem governo, anárquica, pode servir de hipótese para que se suponha uma divisão de trabalho em que o braçal não seja tão mal remunerado em comparação com o que considerado intelectual. No braçal há intelecto como no labor intelectual há muito esforço físico. Assim como na velha divisão entre corpo e alma, não há uma ontologia absoluta, há apenas um peso maior para um aspecto ou outro, se é que essa divisão não atrapalha mais do que ajuda.

## DE DEUS E LIBERDADE

**Em 1809, Schelling argumentou que um ente todo poderoso e onisciente tornaria impossível a liberdade no homem, pois qualquer coisa que ele fizesse ou pensasse só seria possível com a aquiescência divina<sup>3</sup>. Ou se tem liberdade ou se tem um Deus assim. A insistência no século XVIII na ideia de liberdade como essência do homem, *conditio sine qua non* para ele ser humano, conteria embutida, como contrapartida recôndita, o que depois se chamou de a morte**

**de Deus, ou seja, que a religião passa a ter cada vez menos relevância nas grandes decisões pessoais em países cada vez mais civilizados. O crente acha que a verdade é aquilo em que ele crê, ainda que a única verdade seja que ele crê. Aliás, ele nem crê que crê: está convencido de que tudo é como ele imagina em sua crença que seja.**

Entre ele salvar a alma, que ele crê ter, e exercer a sua própria liberdade crítica, prefere a salvação dita eterna, embora nunca tenha voltado da morte para garantir que haveria outra vida depois. Ele se ama tanto e se acha tão precioso que supõe merecer a eternidade. Não admite ser um ente finito. Desperdiça assim muito da única vida que tem. E estraga a vida de muitos outros. Quanto menos suas crenças resistem a argumentos, mais autoritário ele se torna e menos é capaz de escutar.

Um deus único e todo poderoso se torna a projeção de uma mente prepotente e autoritária, que por sua vez se sente legitimada e auratizada por aquilo que ela ajudou a criar e não sabe. Ortodoxia religiosa se contrapõe à liberdade, exceto se tiver o cinismo ou a piedade de achar que os outros não estarão salvos (como ele supõe estar). Se há um deus onisciente e todo poderoso, não há liberdade humana. Qualquer coisa que o homem faça é porque “deus” assim o permitiu e quis. Quem segue os dez mandamentos não o faz primeiro por convicção moral e sim por obediência a um senhor.

Na arquitetura do sistema kantiano, tem-se, como no mito da caverna da *República* de Platão, a estrutura social reproduzida como forma de funcionamento da mente. Os sentidos são os servos que trabalham para fornecer dados, os materiais brutos colocados à disposição do entendimento. Os conceitos já estão no nível da alma, vão alocando os dados e lhes dando sentido, como se fossem um senhor feudal. Se o entendimento é um “Espírito Santo”, a vontade se localiza na razão como um “Deus Pai”, um monarca.

Onde fica a liberdade criativa aí? Nesse sistema rígido, sem imaginação e sem sentimentos, o belo precisa agradar sem conceito, porque se acha que o corpo não pensa: embora se aparente ter apreendido o momento de surpresa que há na vivência estética, será que não há já uma compreensão do que se passa no espanto em que se fica? Como é que um servo pode de repente passar de peão a rainha, como num jogo de xadrez? Das muitas percepções inconscientes, as poucas que são conscientizadas ocorrem por um estado de exceção, por chamarem a atenção num julgamento que ocorreu no sujeito sem ele saber.

O arquiteto costuma ver-se como o intelecto da obra, enquanto os diaristas e contratados por empreitada são o corpo. Do mesmo modo, o médico

em relação às enfermeiras e aos enfermeiros. A dimensão dita espiritual se vê como superior e, portanto, acha natural ser mais remunerada. Daí se tem o médico que não toca mais no paciente e o arquiteto que não sabe misturar cimento com areia.

O juízo sintético ocorre nas relações que o sujeito estabelece entre objetos que sejam semelhantes, próximos, causais ou oposicionais, mas também ocorre no próprio sujeito, de maneira que ele possa conjugar a sua vivência presente com experiências pretéritas de si mesmo e até antecipações que ele faz do que pretende. Além disso, ocorrem sínteses na própria percepção e avaliação inconsciente. O inconsciente não é apenas “psíquico”: a maior parte dele é fisiológico.

Morcegos e botos usam radar fisiológico: ele está fora dos cinco sentidos, e é até mais “espiritual” que a visão. Seria possível uma percepção artística por meio dele? O senso estético não é exclusivo dos homens. A natureza o utiliza para garantir a reprodução. Flores que devem atrair insetos e aves são mais atraentes do que flores que fazem a polinização por aspersão. Será que o homem teria algo como um “radar”, uma “percepção extra-sensorial” que lhe permite intuir a grandeza das obras?

Será que existe uma captação prévia do belo, do feio, do repulsivo – algo anterior ao ato de ver ou ouvir? Ato supõe atividade volitiva, mas aqui se trata de algo que não tem uma vontade consciente a determinar. No latim há uma voz de verbo que é ativa e passiva ao mesmo tempo, e que falta à língua portuguesa para designar o que aí se passa.

Quando Kant conceitua o belo como aquilo que sem conceito agrada – e depois estende essa conceituação ao “sublime” –, estava admitindo a possibilidade de um conhecimento não conceitual e, inclusive, supra conceitual. No esquema da “arquitetura”, como chegar, porém, ao juízo do belo, equivalente a teto, e às ideias da razão (onde a vivência do sublime ecoa), sem passar pela sala ou pelos quartos conceituais? Se o impacto do belo ou do sublime é “pré-conceitual”, fora do horizonte da consciência, poderia haver uma “premonição”, um “apalpar no escuro”, um “degustar” anterior à conscientização?

Sem a vivência do belo, qualquer juízo estético fica vazio, carente de fundamento, sem sentido. Para tê-la, é preciso ter sensibilidade e formação, uma propensão natural a perceber o que é belo. Só querer explicar o que caracteriza a beleza de uma obra não consegue fazer a sua apreensão. É como querer explicar um quadro a um cego ou uma música a um surdo.

Uma pessoa a cada dez mil tem o chamado ouvido

3  
SCHELLING, Friedrich. *A essência da liberdade humana*. Trad. Mârcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Ed. 2ª. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1995..

absoluto, a capacidade de identificar sons com precisão. Para afinar bem um instrumento é preciso ter esse dom, mas este não basta para tocar bem ou inventar músicas. Uma pessoa com a mente enquadrada em regras, preceitos e conceitos tende a ter mais dificuldade de captar ou executar bem uma obra de arte. Há coisas que não estão escritas na partitura: é preciso entender a música como uma linguagem que está dizendo algo. A maioria não consegue conversar e brincar à vontade com um instrumento musical. Mesmo entre os que estudam música, a maioria apenas consegue executar as notas: sem elas, ficam perdidos.

O gênio é criativo; o talento é reprodutivo. Este pode ser até melhor artesão que aquele, mas não tem a capacidade inventiva daquele. O gênio pode não fazer obras perfeitas: no escritor, pequenas falhas gramaticais, lapsos, repetições; no arquiteto, obras que não funcionam bem em todas as suas finalidades; no pintor, obras que começam com uma proporção e acabam em outra. Quanto mais talento o gênio tiver para um instrumento, melhor ele vai ser capaz de compor para ele. Chopin, que tocava muito bem, dizia que seu amigo Liszt tocava Chopin melhor que ele. Liszt foi um gênio inventivo, mas dedicou muito do seu labor à transcrição de óperas de Wagner para o piano.

Kant concebe a mente humana como uma maquinaria, em que ele transpõe teologia cristã para a psicologia, como se todos os humanos tivessem de ser assim. Onde fica, no entanto, a liberdade nessa mecânica? Seria ingênuo supor que só porque não sabemos como ocorrem as associações que levam a juízos sintéticos já se teria aí liberdade. Elas ocorrem segundo regras de semelhança, vizinhança, causalidade, finalidade, contraposição, ausência.

Os conceitos teóricos servem aos professores para andar pelas obras como se fossem andaimes, mas eles em geral não conseguem imaginar como ela seria se diferente do que ela é. O gênio é um perigo para a obra. Ele tende a mexer nela, mais ainda quando é o autor. Ele nunca termina a obra, apenas cansa dela ou vai fazer outra, com outro ponto de partida. O receptor é um coautor inconsciente da obra, pois o que ele vai ver nela nunca é exatamente o que o autor quis colocar ou viu. Ela o vê enquanto ele a sente. Ela responde às indagações, atende aos seus apelos, desatende, dialoga com seus anseios: embora pareça, não é uma relação analítica, mas uma intuição sintética, em que a obra de novo se obra pela ação de outro autor, menor que o primeiro.

## DAS CONTRADIÇÕES

**Kant tem várias contradições internas. Uma delas é que a partir da segunda edição da *KrV* (*Kritik der reinen Vernunft*, *Crítica da razão pura*) ele colocou o juízo sintético como equivalente ao analítico, o que já era uma revolução quanto à escolástica, mas na primeira edição ele disse que o juízo analítico resulta de juízos sintéticos, deriva deles que constituem o verdadeiro processo de conhecimento. Aí, para ele, o juízo analítico apenas explicita o já sabido: nesse sentido, nada acrescenta. O exemplo que ele dá de juízo sintético – ou seja,  $5 + 7 = 12$  – não é sintético e sim uma lógica analítica do número, como Hegel já observou. Todas as figuras de linguagem são, no entanto, juízos sintéticos. Sem eles não se entende a arte.**

O próprio sujeito do conhecimento vai se formando em contato com pessoas e coisas do mundo, portanto num processo descontínuo de ligações do eu com o não-eu, mas em que o importante é a relação entre ambos. O próprio “eu” não é analítico, e sim sintético. Ele junta o seu momento presente com lembranças de si no passado e antecipações do que espera no futuro, de maneira que a força da imaginação o sintetiza. Isso significa que ele não é uma unidade numérica, auto idêntica. Ele se modifica ao longo do tempo: se não há uma unidade absoluta, ele não é eterno, está no tempo.

Se ele fosse uma unidade a priori, eterna, sua ação no corpo seria predeterminada por sua estruturação, de maneira que ele estaria condenado ao inferno ou à salvação celeste por uma determinação divina. Se ele se modifica, essa alma também se decompõe, recompõe e no fim morre. O eu empírico é complexo e mutante, não se confunde com o eu numérico, que é uma abstração de si. Mesmo que esse eu numérico fosse entendido como um mínimo denominador comum, este mínimo depende dos fatores da equação. Ele próprio se modifica. Não é o mesmo para  $6 - 9 - 12$  ou para  $4 - 6 - 12$ .

Nada dessa argumentação lógica adianta para quem quer a sua alma imortal guardada nele, pronta para disparar à eternidade assim que ele bater as botas. Ele se ama tanto, ele se acha tão precioso que deve ser preservado para sempre. Ele não consegue superar seu narcisismo. Este existe mesmo quando ele sente compaixão por Cristo na cruz e se identifica com ele. Ele quer no Cristo um passaporte para a eternidade. É bom que tenha morrido, para garantir a salvação do cristão. A comoção que ele sente num culto religioso tem algo da contemplação estética, mas ele não consegue ver neste uma encenação teatral, sempre repetida. Está em jogo a sua eternidade, não o destino dos personagens.

Quando Heidegger faz, em sua obra dita magna, a “analítica da existência”, ele não consegue perceber que a existência não é analítica, mas sintetizadora o tempo todo e por toda a parte. Seus conceitos básicos – *Sorge, Dasein, Mitsein, in der Welt sein*: preocupação, estar aí, estar com, estar no mundo – são todos conceitos que implicam atividades sintetizadoras o tempo todo: se tenho preocupação, eu me preocupo com algo por algum motivo; se estou aí, não estou só nem só por mim; se estou com outros, isso significa aproximações e distanciamentos descontínuos; se estou no mundo, eu sou o que sou por estar e conviver com o que e com quem eu não sou. Claro que se camufla isso quando se traduzir [se traduz] estar por ser: da ocupação de um espaço para uma essência em si e por si. A “maior obra filosófica do século XX” está errada: a existência não é analítica, ela é sintetizadora. Mesmo o conceito “*sein zum Tode*”, mal traduzido como ser para a morte, não significa que existimos simplesmente para morrer, mas que, estando aí, podemos ser atingidos pela morte a qualquer momento. A maioria dessas noções já se encontram em Fichte.

Se o sujeito é síntese contraditória, uma conjunção que tem em si sua disjunção, não só ele vai produzir obras diferentes ao longo da vida, por causa das mudanças que sofre, mas ele vai captar de modo diferente obras que, embora nominalmente as mesmas, hão de constituir objetos estéticos diversificados, já porque as grandes obras não são unívocas, elas mesmas elaboram em si múltiplas contradições. Não se capta uma boa obra por uma simples “análise”: não só o contexto se insere no texto e faz parte de sua leitura, mas a própria obra se opera em várias camadas, com nuances diversas. A obra que se constitui da relação entre suporte material de artefato e objeto estético não é sempre a mesma. Fazer “análise da arte” é impor uma versão dela como a única válida. Isso não significa que se possa dizer qualquer coisa da obra: ela tem as marcas dos códigos de leitura e de sua codificação no artefato.

Fichte, na sua *Wissenschaftslehre* (que não é uma doutrina, embora seja assim traduzida), disse que o eu constitui o não-eu, assim como o não-eu constitui o eu, cada um estando presente no outro: o juízo antitético define o polo do juízo tético, mas só se pronuncia quando prenuncia a possibilidade de uma síntese que os supere. Na *Fenomenologia do espírito*, Hegel, na dialética de senhor e servo, insistiu que um polo depende do outro, penetra no outro, se torna o seu outro. Quando, digamos, um homem e uma mulher se amam, cada um assume traços do outro, interioriza a presença de seu *alter* e se altera. Então não temos mais apenas A e B, mas Ab com Ba. Se tiverem um filho, ele não será apenas AbBa e sim AbBaX, com um adicional e subtrações que podem torná-lo bastante diferente dos pais.

## O BELO COMO EXPRESSÃO SENSÍVEL DO CORRETO

**O primado da alma sobre o corpo, pressuposto ainda no século XVIII, levou ao primado da Lógica, voltada para o pensamento abstrato, sobre a Estética, vista apenas como uma “Lógica inferior”, voltada para as percepções corporais. A concepção de “verdade”** aí é que ela seria algo eterno, imutável, como seria o saber divino. Até hoje é o modelo de ciência. Repetindo Aquino e Agostinho, santos, Descartes diz que  $2 + 3$  sempre seria = 5 e que o triângulo seria sempre e apenas uma figura geométrica com três ângulos. Não se pensa aí que o saber é algo provisório, de uma espécie de animal que não existe há muito tempo.

Baumgarten, no # 442 da *Estética*, assume a concepção de que a *veritas* seria o imutável na Lógica abstrata, enquanto a verdade estética seria conectada às virtudes (fortaleza, dignidade, coragem, sabedoria). São virtudes romanas, masculinas (de vir, viris – o homem varão) e que poderiam ser outras em outra cultura: sua “alma” mudaria, portanto. Para ele, as “verdades esteticológicas” só são estéticas se reconhecidas sensorialmente, captadas por análogos da razão, sem que a lei da beleza seja ferida. Subjacente está divisão do homem em corpo mutável e alma eterna. Exatamente este é o ponto que Kant, na 1ª edição da KrV, havia tocado mais de uma vez: o eu numérico como abstração pode ser igual, mas o eu empírico sempre é diferenciado, mutante com o tempo. A própria unidade sintética do eu reúne vivências de si mesmo em diferentes épocas e situações.

Baumgarten, no # 445, fala da “*falsitas aesthetica*” como uma “*desconvenientia*”, uma discrepância das cogitações com as coisas cogitadas. Ele não chega a considerar, como Kant, uma discrepância inerente a todo processo do conhecimento, em que o que a imagem que se tem na mente nunca é a coisa nem pode ser idêntica a ela. No # 464, para ele é uma falsidade estética o que está em choque com o lícito (*licitum*), o pio (*pium*), o honesto (*honestum*) e o decoro (*decorum*). Ora, o que é piedoso depende da religião; o lícito, depende das leis; o honesto depende dos critérios que o grupo social considera; e o que é decoroso numa época ou meio é indecoroso em outro. Nesse sentido a “verdade estética” depende de fatores contextuais, do poder vigente num meio e momento. Então ela nunca seria, apenas pareceria ser. Se isso ocorre no âmbito estético, por que não poderia ocorrer no âmbito lógico? Dependendo da definição dos vetores, a resultante muda.

Baumgarten sentiu o problema e procurou sair pela tangente: no # 478, ao se perguntar se,

sendo professor de Lógica e Ética, como poderia recomendar que se misturasse o verdadeiro com o falso em histórias mentirosas como algo nobre? No # 480, diz que razão e intelecto na ciência vão além do provável, podendo a verdade ser o contrário da aparência. Qual seria, porém, a diferença entre o verossímil e o verdadeiro? Se aquele procurar parecer ser, ele faz isso porque não é. Um monarca se apresenta com toda a pompa para que se veja nele a suposta grandeza do reino.

Ao falar em “verdades e falsidades esteticológicas”, ele estava falando naquilo que era correto ou incorreto conforme parâmetros vigentes num certo meio em determinado momento. Ele não ousou questionar esses parâmetros, que são de natureza ideológica, e não resultam em verdades absolutas. São interesses de grupos que se postulam autoritariamente como o único modo verdadeiro de fazer arte ou pensar, mas cuja verdade são os interesses e pressupostos do grupo. Isso faz da arte um instrumento de dominação, seja auratizando o que parece certo ao grupo, seja achincalhando o que grupos oposicionais possam postular.

A “verdade” entendida como “adequação” corresponde a esse estar dentro dos parâmetros estabelecidos como o lícito, o pio, o honesto, o decoroso. Ela foi entendida, portanto, antes como “correção conforme parâmetros” do que propriamente como verdade. Ela traiu sua própria concepção ao se dobrar ao ditado do ditador, aos parâmetros impostos por quem tem o comando. Ela era antes um sintoma de conformismo do que de busca de algo outro.

Quando se inventou a “Estética” como disciplina, tentou-se fazer dela um veículo de subjugação, mas ela abria as portas para aquelas imagens fugidias, sensações evanescentes, intuições de coisas que não se queriam deixar ver e que não se queria ver. Ela trazia luz para a dimensão mais sombria da mente e, com isso, também da sociedade. Era uma dupla luz: a que a mente portava e aquela que as coisas deixavam vislumbrar. Desse encontro de duas luzes – fora do espaço do que estava parametrizado – é que se passou a ter uma subversão no próprio conceito de verdade. A arte há séculos já estava fazendo isso. A crença oficial grega era que as musas eram filhas de Zeus, o poder, e existiam para glorificá-lo, mas a tragédia mais antiga que se tem, *Prometeu acorrentado*, é o elogio à grandeza do deus que ousou desafiar a ordem do irmão maior no sentido de destruir a humanidade.

Temos ainda de aprender a ler, nas obras que parecem cultivar a arte como “o correto” aquilo que nelas existe como ultrapassagem das fronteiras do paradigma vigente quando foram feitas. Elas elaboram em si forças antagônicas e

sugerem algo que as transcenda. Não vai entender o *Don Quijote* quem enxergar apenas a dicotomia entre um cavaleiro andante, magro e alto, tomado por fantasias das novelas de cavalaria e um servo camponês, gordo e baixo, a representar o senso comum: eles querem salvar a humanidade e, quanto mais tentam, mais ridículos se tornam, por mais que existam coisas a remediar. Eles se tornam uma amarga paródia do cristianismo.

A grande obra de arte começa onde acaba a correção conforme paradigmas limitados ao conveniente e conivente. O que se comporta de acordo com o “correto” obedece aos paradigmas de correção de determinado grupo social, portanto não exerce a liberdade criativa. Repete o que já foi afirmado nos paradigmas e, portanto, não tem nada novo a acrescentar. A rigor, é uma linguagem inútil, que não acrescenta verdades ao que já foi dito. Portanto, não é uma obra que diga algo novo, que se justifique como obra por dizer ou sugerir algo que não foi dito por autoridades. Quem apenas obedece aos Dez Mandamentos se submete à vontade de um senhor/Senhor; ele não tem “moral” no sentido de derivar sua autonomia da liberdade de pensar por si.

A história da arte não é, portanto, uma história da arte como expressão da verdade e sim uma história da convivência do estético com o poder estabelecido, uma exaltação do que este achava correto, adequado aos seus fins de dominação. Toda arte sacra não é arte, mas ornato, ornamentação da dominação vigente. Não diz nada sobre a opressão subjacente a essa dominação. Pode-se supor que se estaria aí pleiteando a supremacia do juízo ético sobre o estético, mas o problema é que o juízo estético feito de acordo com parâmetros de um grupo com poder pretende ser um juízo ético, mas é apenas expressão do poder que esse grupo tem. Ele pode impedir que seus pseudo-argumentos sejam contestados publicamente, ele pode ter grandes massas que o apoiem em suas opiniões, mas a verdade não se decide por maioria. Mesmo a justiça, ainda que se decida na prática por maioria, não corresponde à vontade e opinião da maioria.

Como outros autores de sua época, Baumgarten está totalmente dominado pela retórica e poética romana, mas não consegue perceber como Virgílio, Horácio, Cícero e outros eram ideólogos do poder cesáreo, não só porque eram sustentados pelo erário imperial, mas porque suas obras são veiculações ideológicas. Inglaterra, França, Prússia, Espanha, Portugal e outros países colonizadores queriam ser uma reprodução moderna do Império Romano, como a Igreja Católica havia sido por mais de mil anos. Como intelectuais orgânicos, não estavam interessados em questionar isso. Eram míopes. O estético servia para exaltar o poder. Para Hesíodo, o pai das musas era Zeus, o deus supremo,

a mãe era a memória e elas estavam aí para exaltar a glória do poder, assim quiseram esses ideólogos. Tornaram-se clássicos basicamente por sua falsidade, por mentiras básicas.

No dia de Corpus Christi, os católicos costumam espalhar serragem colorida em trilhas a partir do seu templo, formando desenhos de motivos sacros. Eles querem fazer algo bonito, mas que em geral não passa de kitsch. Na procissão solene, o padre que carrega o “corpo de Cristo” no ostensório passa por cima de toda essa beleza, seguido por todos os fiéis, destruindo tudo. Em nome da fé se pode passar por cima de qualquer coisa, até das coisas supostamente mais belas. É uma barbárie consagrada, que só não é pior porque não são arte maior as decorações espalhadas pelas ruas, pelo chão.

Baumgarten, nos ## 465-466, diz que: “No estético se deve fugir ao que contradiz a possibilidade moral dos objetos da bela cogitação”, ou seja, “1) não se deve aparentar não distinguir entre virtude e vício, de maneira que o espectador não consiga ficar satisfeito com todo o esforço do seu pensamento análogo à razão sobre qual é o teu partido quanto às virtudes e aos vícios; 2) não simules a virtude como um hipócrita, de tal maneira que a verdadeira intenção não fique transparente ao análogo da razão apesar do esperto disfarce.”

Onde fica aí a liberdade do artista? Até onde ele pode ir? Se ele apenas repetir o consenso, não terá nada a acrescentar. Se for além, corre o risco de não ter espaço para dizer o que mais importa.

Kant tratou de se safar disso se baseando em Gérard para postular que a arte é produto do gênio e este é o exercício da ideia de liberdade. Fazer isso numa “analítica do belo” permite escapar à contradição entre coerção e liberdade, entre necessidade e autonomia. Inventa que o gênio é o órgão pelo qual a natureza dita leis a si mesma. Pressupõe que o gênio seria livre, assim não examina os limites que lhe foram impostos e como tratou de ultrapassá-los. Ele próprio foi vítima de coerção, tanto pelas críticas dos petistas que sofreu a primeira edição da KrV quanto pela proibição que sofreu de escrever sobre temas religiosos.

Fácil é declarar que o gênio seria livre; difícil, que ele consiga ser. Enquanto havia patronato da arte pela Igreja e pela aristocracia, o artista não era livre. Hoje a arte sacra e de retratos idealizados de aristocratas tende a não valer tanto, pois quem a encomendava não está mais aí. Para quem está com o poder ou do lado do poder, não há problema em impor condições ao artista: é visto como uma chance de ele produzir. O problema existe para quem queira dizer algo que não esteja de acordo com os interesses ou as diretrizes do poder. A obra é um produto que é uma síntese entre o que o artista

quer dizer e aquilo que ele pode dizer. Também ocorre isso com o filósofo, como fica bastante claro em Descartes e Kant.

Se a “verdade estética” é definida conforme o que seja considerado lícito, pio, honesto e decoroso, ela deixa de ser verdadeira para quem não estiver dentro desses parâmetros, se ele viver e pensar de acordo com outros. Significa que deve haver revisão permanente do que é considerado “belo” como expressão de uma “verdade”. A própria verdade mudaria conforme o tempo, o lugar, o meio, a crença. Não haveria “clássicos absolutos”. Eles teriam de ser revistos conforme a modificação dos parâmetros. O surgimento de novas obras de qualidade e novas proposições teóricas altera o parâmetro de mensuração. Academias terem patronos para suas cadeiras, obrigando os empossados a fazerem o elogio do patrono, é um dos modos de manter um cânone, assim como seus autores caírem no vestibular e serem obrigatórios na escola. Gera-se uma ilusão de permanência, como se ela valesse por si como garantia de qualidade.

Daí que o consenso que Kant espera em relação ao belo, como aquilo que “*allgemein gefaellt*”, aquilo que em geral agrada (o que tem sido traduzido como universal, algo que não permite exceções nem minorias que avaliam diferente e supõe algo totalitário no que deve ser um exercício da liberdade) é mais problemático do que ele pretende, pois ele acha que, por ser o juízo estético uma fala desinteressada, ele deve alcançar consenso. Ora, um juízo desinteressado não é, só por isso, mais justo nem verdadeiro, assim como um juízo pode estar contaminado por interesses e, mesmo assim, ser verdadeiro e justo. Embora pessoas sensatas tendam a coincidir em seus juízos sobre obras belas, elas podem estar todas contaminadas por uma formação restrita, em que, por exemplo, elas não tenham feito o estudo mais aprofundado de grandes autores não nacionais. Assim, acabam tendo um horizonte restrito de avaliação e tudo o que se constituir para além dele não será percebido como valor.

## DO HERÓI DA LIBERDADE

É da natureza do gênio ele enxergar lacunas, defeitos e erros na produção do seu tempo: isso o leva a produzir algo diferente, contraposto. Como tal, ele foge ao parâmetro vigente. Tanto pode ser admirado por pessoas com a mente aberta como pode ser condenado ou ignorado pela maioria. A pior condenação não é ele ser criticado: assim ao menos sua obra é comentada. A pior é ele ignorado. Muito ruim também é a mídia badalar

novos autores como se fossem grandes, quando apenas são medianos com alguns cacoeiros que os identificam.

Ao declarar o gênio como corporificando o exercício da ideia de liberdade, Kant deu uma sustentação filosófica para a inovação na criação artística, mas evitou discutir a situação real do artista (ou do pensador), as repressões que ele sofre. Naquela época, a burguesia passava a comprar obras de arte e se gerava um mercado da produção artística, com galerias, ateliês de venda, marchands, editores, empresas de arquitetura, etc. Ele evitou também discutir a relação do artístico (que deveria poder não ser belo) com o pio, honesto, decoroso. Ele conhecia o problema, estudou Baumgarten: não o aprofundar é um sinal de que o problema era mais premente do que parecia. Ele tomou o partido da liberdade, mas sem denunciar a coerção. Afinal, ele era um monarquista, que admirava Frederico II como O Grande. Não era um republicano nem um democrata, embora fosse contra a tirania.

Se o pio é acreditar nos deuses romanos ou nos cristãos, nos deuses afros ou nos indígenas, tudo vai fazer diferença na elaboração artística e na vivência estética. Se uma virtude é a “fortaleza”, ou seja, a coragem de não arredar pé numa situação difícil de batalha, o que significa tratar de matar tantos inimigos quanto possível, isso não é o mesmo que o cristianismo ter na ovelha o seu símbolo, ou seja, a docilidade, a submissão, a não agressividade, o espírito de rebanho, a obediência. Isso vale tanto para obras que exaltem uma virtude ou outra antitética, quanto vale para o modo como são recebidas as obras produzidas nesse espectro. O que numa época representava uma divindade, em outra vai ser apenas uma bela mulher ou um forte guerreiro. A obra passa do âmbito religioso para o estético porque mudou o parâmetro do religioso.

O que se está tendo aí é um julgamento conforme parâmetros. Isso não tem a ver com a verdade e sim com a correção. Confunde-se uma com a outra. E elas não são idênticas. A verdade é mais complexa que a correção. Tem-se aí implícita uma concepção do belo como “expressão sensível do correto”, mesmo que se apresente como sendo expressão da verdade ou da ideia ou da *alétheia* (exatamente por não ser, precisa se apresentar como se fosse).

Esse é o padrão que mais prepondera na circulação e no fomento da arte. Ela continua sendo antes uma submissão a padrões de correção do que de busca da verdade. Esta costuma ser desagradável, dolorosa, difícil de aceitar. É mais fácil ficar com o correto, que costuma ser captado com agrado, sem forçar o pensamento, apoiado pelos grupos. O “correto” não precisa ser apenas aquilo que o filisteu, o burguês, o carola, o autoritário, o dogmático e similares dizem ser. Ele pode se dar

no perfil de certa moda, de um grupo com uma bandeira sexual, de um tipo de vanguarda, de uma confraria de adeptos de um partido e assim por diante.

Fundamental vai ser aí distinguir entre o verdadeiro e o correto, para ver depois se a arte realmente precisa se pautar por essa diferença. Supõe-se que o verdadeiro esteja ligado ao que é livre, pois o correto repete vetores e impõe paradigmas sem ser capaz de questioná-los. Somente aquilo que resiste a uma verificação crítica e se mostre não se basear em meras crenças e posturas dogmáticas é que poderia estar aberto a uma razão crítica. O problema é que há quem se considere muito aberto, e até certo ponto pode ser, sem ser capaz, contudo, de questionar onde ele próprio emperra no dogmatismo de que ele não sabe que sofre.

Schelling e Heidegger trataram da questão da liberdade como essência não apenas humana e sim da verdade. Para que se tenha a máxima apreensão de um objeto, tanto é preciso que o sujeito tenha em si a abertura para que o objeto se mostre em suas peculiaridades, sem que se imponha a ele o que o sujeito quer ou gostaria que ele fosse, como o próprio objeto deve ter a liberdade de se mostrar em sua totalidade. Ele nunca se mostra plenamente assim como nunca o sujeito vai conseguir apreender a totalidade do objeto. Trata-se, portanto, de uma liberdade relativa, pois a absoluta estaria presa à hipótese de uma onisciência, tanto do que é quanto do que foi, será e poderia ser, que é impossível ao homem.

Há, porém, pessoas que captam melhor certas situações e coisas, sendo mais capazes do que outras. São os “gênios”. O captador do “correto” se forma na escola – e a escola pode ser uma empresa, uma banda, um parlamento –, mas o gênio é aquele que consegue ir além do que seja a captação do correto feita pelo talento mesmo bem formado. Ele também precisa dessa formação, se não ele não consegue produzir uma obra que exprima a sua capacidade superior. Essa superioridade tende a não ser aceita pelos que estão próximos, pois é vista como uma forma de diminuí-los.

Para os outros próximos, o gênio está errado, ele é um monstro. Esse é um tema central na história literária: *O médico e o monstro*, *Frankenstein* e tantos outros. Isso tem um paralelo recôndito o tema romântico do casamento por conveniência versus morrer de amores por alguém. Esse morrer pode se tornar literal: *Werther*, *Nana*, *La Bohème*, etc. A questão é o que se faz com a liberdade se ela tende a transgredir regras. Manter-se dentro das regras pode não garantir felicidade, mas quebrá-las também não.

O herói trágico tenta fazer tudo certo e, quanto mais faz, mais constrói a desgraça sua e de quem

lhe é caro. Ele corporifica a ideia de liberdade, mas ela se choca com a realidade, que se mostra mais forte. Ele tanto mais corporifica a idealidade da ideia quanto mais a realidade faz com que fracasse. Liberdade só tem sentido como contrapartida à coação, ao interdito, ao tabu, à prepotência, mas ela não pode só se afirmar como negação daquilo que ela nega, pois então ela não poderia ultrapassar seu horizonte, ficaria sob a coação do que a coage a agir e faria sempre o jogo do inimigo. Ela precisa arranjar um espaço outro, além, transcendente, que escape ao que é imposto.

A verdade se diferencia da mera correção porque ela percebe os limites dos vetores que ditam seus paradigmas. Só fazer algo diferente para dizer que quer “épater le bourgeois” não garante que se faça uma boa obra. Também não basta seguir o script de um manifesto de vanguarda. Não há receita para o belo. Há, porém, receita para o correto. É o que acontece na pintura religiosa, em que o manto da Virgem Maria tem de ser de certa cor e a modelo tem de ser uma italiana. Isso vale para qualquer arte religiosa.

## REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEN, Alexander G. *Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- DESCARTES, René. *Paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1983.
- Descartes, René. *La Géométrie*. Paris: A. Hermann, 1886.
- FICHTE, Johann. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1997.
- FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Trad. N. Jallageas e A. Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. 2. ed. v. 65 Gesamtausgabe. Frankfurt: a.M., Klostermann Verlag, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. 2. ed. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1995.
- KOTHE, Flávio R. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.
- MAN, Paul de. *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1971.
- PASCAL. *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.
- PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Maria Helena Pereira. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1993.
- SCHELLING, Friedrich. *A essência da liberdade humana*. Trad. Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1991.
- WOLFF, Christian. *Erste Philosophie oder Ontologie*. Hamburg: Meiner Verlag, 2005.
- WOLFF, Christian. *Psychologie ou Traité sur l'ame*, A Amsterdam & A Leipzig: Chez J. Schreuder & P. Mortier le Jeune, 1766.
- \_\_\_\_\_. *Briefe von den Jahren 1749-1753*. St. Petersburg: Kaiserlichen Academie der Wissenschaften, 1860.