Copyright © by Luiz Costa Lima, 1979

Capa: Isabel Carballo

CIP - Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

L755

A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção
Hans Robert Jauss... et al.; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. -
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Bibliografia

ISBN 85-219-0410-X

I. Literatura - Estética I. Jauss, Hans Robert
II. Lima, Luiz Costa
III. Título: Textos de estética da recepção IV. Série

79-0344

CDD-801.93

CDU - 82.01

EDITORA PAZ E TERRA S/A
Rua do Triunfo, 177
Santa Ifigênia, São Paulo, SP — CEP 01212-010
Tel.: (011) 3337-8399
Rua General Venâncio Flores, 305 — Sala 904
Rio de Janeiro, RJ — CEP 22441-090
Tel.: (021) 2512-8744
E-mail: vendas@pazeterra.com.br
Home Page: www.pazeterra.com.br

2002

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

II

O PRAZER ESTÉTICO E AS EXPERIÊNCIAS FUNDAMENTAIS DA *POIESIS, AISTHESIS E KATHARSIS*

HANS ROBERT JAUSS

Quem hoje ousasse empregar a palavra “prazer” no sentido da conhecida citação do *Faust*

*E o que é concedido a toda a humanidade
Desejo gozar dentro de meu eu*

como referência a sua conduta quanto à arte, expor-se-ia à censura de ignorância ou, ainda pior, de satisfazer as meras exigências do consumo e do *Kitsch*. O prazer estético é hoje, ou era até há pouco, em geral desprezado como um privilégio da invectivada “burguesia culta”. O significado primitivo de “prazer”, isto é, “ter o uso ou o proveito de uma coisa”, encontra-se hoje apenas no emprego obsoleto ou especializado (quem daqueles que se tratam como “camaradas” ainda sabe e ouve com agrado que camarada (*Genosse*) vem de prazer (*Geniessen*) e originalmente significa aquele que tem o gado no mesmo campo?) Mas também a importância histórico-cultural desempenhada pela palavra até o classicismo alemão hoje antes nos deveria surpreender.¹ O significado, latente apenas na palavra alemã, de “participação e apropriação” e o sentido específico de “alegrar-se com algo”, se unem, de forma peculiar, nesta época. Na poesia religiosa do século XVII, “prazer” podia

¹ Segundo H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5ª ed., (Org.) por W. Betz, verbete “Geniesse und Genosse”, Tübingen, 1966; o que vem a seguir, baseia-se em W. Binder, “Genuss in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts” (O prazer na poesia e na filosofia dos séculos XVII e XVIII), in *Archiv für Begriffsgeschichte* 17 (1973), p. 66-92.

significar “tomar parte em Deus”; no pietismo, ambos os significados, “prazer e participação”, se associavam no ato em que o crente certificava-se diretamente da presença de Deus; a poesia de Klopstock conduzia ao *prazer mental*; o conceito de Herder de prazer espiritual fundava o autoconhecimento em um *ter-se* original, que tinha como consequência, de forma também original, um *ter o mundo (existência é prazer)*; no *Faust* de Goethe, por fim, o conceito de prazer podia abarcar todos os graus da experiência até o mais alto desejo de conhecimento (do *prazer de vida da pessoa*, passando pelo *prazer da ação* e pelo *prazer com consciência*, até o *prazer da criação*, conforme o conhecido esquema do *Faust*).

O que nos ensina a história, história infelizmente ainda não escrita², do conceito de prazer acerca da experiência estética elementar? A elevação do significado do prazer estético, no período da arte clássica alemã, precedeu um processo, no qual conhecimento e prazer, isto é, a atitude teórica e a estética, mal podiam ser verbalmente diferenciados. A diferenciação do prazer estético realizou-se sob a necessidade de sua justificação, ante as instâncias da filosofia e da religião. Mas também a reflexão moderna sobre a conduta de prazer, que era capaz de liberar a produção e a recepção da arte, permaneceu por muito tempo subordinada à argumentação retórica e moralista. A retrospectiva seguinte pode oferecer apenas uma primeira orientação.

Um ponto-chave na poética aristotélica, que viria a desempenhar um papel significativo na história de sua recepção, aparece no Cap. IV, com a passagem sobre a razão do prazer, ante a representação de objetos feios (1448b). Aristóteles atribui este prazer à dupla origem do prazer da imitação: pode derivar da admiração de uma técnica perfeita da imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado. De acordo com esta explicação de caráter estético-recepcional, reúnem-se, no prazer estético, um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual.³ Mas a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e em um re-

² O artigo “Genuss”, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie* de J. Richter, Basel/Stuttgart 1974, limita-se ao desenvolvimento desde o século XVII e anuncia um artigo que deve tratar da tradição da diferença entre *uti e frui*.

³ Cf. M. Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungslehre (Introdução à doutrina antiga do poético)*, Darmstadt 1973, p. 10-11 e M. Komerell, *Lessing und Aristoteles — Untersuchung über die Theorie der Tragödie (Lessing e Aristóteles — investigação sobre a teoria da tragédia)*, Frankfurt 1957, p. 256.

conhecimento perceptivo (*anamnesis*): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com a qual Aristóteles corrigia o “mecanismo do efeito direto”, sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte,⁴ é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. Dela se poderia dizer (o que a estética psicanalítica apenas confirmou) que “nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer”.⁵

A diferenciação agostiniana entre uso e prazer, *uti e frui*, é o segundo contributo poderoso para a formação e a auto-afirmação da experiência estética. Segundo Hans Blumenberg, Agostinho viu “o caráter básico do mundo em sua *utilitas* como o instrumento *ad salutem*, ao passo que a relação plena e plenificante com o ser só se pode esperar da *fruitio* orientada para Deus”.⁶ São por isso representativos os capítulos 33 a 35, no livro X das *Confessiones*. O catálogo dos exemplos para o “prazer dos olhos” (*concupiscentia oculorum*) distingue entre o uso dos sentidos para o prazer (*voluptas*) e para a curiosidade (*curiositas*): o primeiro refere-se ao belo, ao harmonioso, ao perfumado, ao gostoso, ao agradável de tocar, em suma, às sensações positivas dos cinco sentidos, o segundo é esclarecido também por seu oposto, como pela fascinação por um cadáver mutilado ou ainda apenas pela lagartixa que caça moscas. Para as duas direções da experiência estética, Agostinho traça uma nova linha divisória entre o bom, orientado apenas para Deus, e o mau uso do prazer dos sentidos, voltado para o mundo. Os prazeres da audição podem, pelos cânticos religiosos, elevar a alma a uma maior devoção espiritual; os prazeres da visão podem apontar para a beleza da criação divina. Mas esta *fruitio*, a única legítima, está sob o constante risco de cair no simples gozo sensual e de ceder à sedução es-

⁴ Fuhrmann (1973), p. 85: “Aristóteles, ao contrário, reconheceu que há estados de emoção que têm uma função na economia psíquica dos homens, que, por isso, não podem ser reprimidos, mas sim liberados de forma adequada; além disso, não deixa que se infira da poesia nenhum efeito direto, mas, por assim dizer, efeitos opostos: a poesia, assim proclama seu ensinamento, não contagia, mas sim inocula”.

⁵ Komerell (1957), p. 103.

⁶ Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde (O processo da curiosidade teórica)*, Frankfurt, 1973, p. 107.

tética da experiência sensual incitada pelas artes. Também a *curiositas*, que paradoxalmente pode-se deleitar ante fenômenos desagradáveis e até mesmo repugnantes, é vista e condenada por Agostinho como o avesso do deleite estético, pois “ela não goza de seus objetos como tais, mas goza de si mesma, pelo poder de conhecimento confirmado por eles”.⁷

Para a história da experiência estética, esta introdução do autodeleite não é menos significativa do que o emprego, *per negationem*, da diferenciação entre uso e prazer, quanto à experiência inter-humana. Em *De Doctrina christiana* (I 20), Agostinho coloca a “pergunta maiúscula” se o novo mandamento “amai-vos uns aos outros, como eu vos amei” (João 13, 34) há de ser compreendido como uma relação do *frui* ou do *uti* e se um homem deveria amar o outro por si mesmo. Sua resposta, por seu lado, reserva a *fruitio* do outro ao amor a Deus, pois “só pode ser amado por si mesmo o que, de antemão, garante ao homem a *vita beata*”.⁸ Esta reserva sempre provocou a *fruitio*, entre duas pessoas na relação de amizade ou de amor, como possibilidade terrena da *vita beata*; Abelardo e Heloisa (*nihil unquam, Deus scit, in te nisi te requisivi*), Montaigne e La Boétie (*parce que c'étoit luy, par ce que c'étoit moy*) e a relação dramática do par Don Rodrigue e Dona Prouhèze com Don Camille, como o mal-amado, no *Soulier de Satan* de Claudel, podem servir de exemplos.⁹ Mas isso de modo algum significa que o amor para com o outro deva ser visto como uma experiência estética por si; enquanto Agostinho rebaixa esta relação a um gozar-se a si mesmo no outro, a relação autônoma eu-tu evidencia, ao contrário, um reconhecimento do outro como pessoa física e moral. Elimina-se assim por completo a diferenciação entre prazer e uso. A crítica agostiniana do autodeleite da *curiositas*, por fim, também alcança o lado produtivo do deleite estético: a autoconfirmação que o homem pode ganhar por sua própria obra, deixa de lado a sua interioridade, que, na contemplação absorva de Deus, deve abrir a única entrada para a salvação.¹⁰

⁷ Blumenberg (1973), p. 106.

⁸ Segundo Blumenberg (1973), p. 106.

⁹ Cf. H. Friedrich: “Über den Briefwechsel Abélard-Héloïse” (“Sobre a correspondência de Abelardo com Heloisa”), in *Romanische Literaturen*, Frankfurt 1972, p. 67 e Helga Meyer: *Das französische Drama des 20. Jahrhunderts als Drama der Wiederholung* (O drama francês do século XX como drama da repetição), dissert. (datilogr.), Heidelberg 1952, cap. II B.

¹⁰ Segundo Blumenberg (1973), p. 108-9.

Um terceiro ponto de partida para o problema da gênese da experiência estética encontra-se no conhecido elogio que o sofista Górgias compôs em justificação de Helena. Com a descoberta do lado sensível da língua e de sua teoria do poder da fala — “ela é capaz de afugentar o temor e de banir o sofrimento, de provocar alegria e de suscitar a compaixão” — Górgias se reportou ao prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia e se valia, antes ainda de Aristóteles, das categorias de terror (*phobos*) e paixão (*eleos*), assim como da analogia médica da catarse.¹¹ Ao passo que Aristóteles pensava, sobretudo, no estado de ânimo do espectador de uma tragédia e na conseqüente libertação de sua psique, Górgias estava interessado na “preparação” (*paraskeuazein*) do ouvinte de um discurso e na transposição de seu esforço apaixonado para uma nova convicção,¹² que, irresistivelmente, “forma a sua alma como ela deseja”. A tradição aí iniciada da retórica realça a função comunicativa do efeito catártico: o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia é a tentativa de deixar-se persuadir pela transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética (na terminologia posterior, *excitare et remittere, movere et conciliare*). A persuasividade peculiar que um discurso só pode alcançar pelo *pathos* e pelo *ethos*, através do prazer catártico, é explicada por Górgias por meio de exemplos que logo, mostram a ambivalência da sedução estética: a arte do discurso de tal modo pode “fazer aparecer o inacreditável e o desconhecido ante os olhos do crente” que nele chega a implantar uma outra crença; ela pode influir a muitos nos processos judiciais, “mesmo se ela não corresponde à verdade”; pode influenciar a alma como um veneno ao corpo e enfeitiçar o ouvinte tanto para um bom objetivo, quanto conduzi-lo para o mau.

Em sua luta secular contra a filosofia e a teologia, a retórica foi sempre acusada por esta ambivalência de seus meios estéticos. Ainda no recente debate entre a hermenêutica e a crítica da ideologia reencontra-se a dupla face da persuasão e da indução, sob os títulos atuais de consenso e manipulação. Para o nosso questionamento, é importante que a história da recepção da doutrina antiga sobre o prazer catártico tenha quase tão-só se preocupado com o seu lado psicagógico, negligenciando seu lado comunicativo, que, por isso, deve ser indagado na tradição retórica. Nela, afirmou-se desde o renascimento — co-

¹¹ Fuhrmann (1973), p. 92-4.

¹² Segundo K. Dockhorn: “Rezension von H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*”, in *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 218 (1966), p. 181.

mo mostrou Klaus Dockhorn, em seu corolário indispensável à hermenêutica de Gadamer — com base na doutrina da função do afeto (*Affekt*) para a credibilidade, o direito próprio da lógica do *sensus communis* (*logica probabilium*), contra a lógica demonstrativa (*logica veritatis*).¹³ Mas também Lutero serviu-se do princípio retórico do *movere et conciliare*, ao descrever o que se passa no “ouvinte da palavra” e quando este se defronta com a questão mais difícil, o *rhetoricari* do Espírito Santo: “A crença realiza-se no afeto, precisa consumir-se no afeto, pois a razão é incapaz de presentificar o passado e o futuro”.¹⁴ Sobretudo a doutrina dos afetos da retórica ofereceu as bases da nova estética e “dentro do iluminismo, ela não apenas acompanhou teoricamente, mas evocou a cultura do sentimento”.¹⁵ Ainda a estética romântica da experiência (*Erlebnisästhetik*), que se contrapôs à cultura da razão do *bel esprit* e à suposta artificialidade de toda a cultura retórica, tinha de desmentir que seu programa de uma nova autenticidade e imediatidade se enraizasse na velha exigência retórica de que o próprio orador, para comover seu público, devesse estar passionalmente excitado.¹⁶ A subjetividade que goza de si mesma, como novo ideal do prazer estético, abandonou o *sensus communis* como expressão de uma simpatia comunicativa, enquanto, ao mesmo tempo, o culto do gênio desterrou, uma vez por todas, a “estética do efeito” da retórica.¹⁷

Data de então a decadência de toda experiência prazerosa da arte. O prazer estético, restringido em sua produção cognitiva e comunicativa, mostra-se, de agora em diante, nos modelos trifásicos da história da filosofia como a contra-instância sentimental ou utópica da alienação, ou, na teoria estética contemporânea, como a quintessência de uma conduta que, já em face da arte clássica, é tomada como alheia à arte (*banausisch*), passando a condenada face a todas as formas artísticas da modernidade. Um ponto de partida de todas as determinações histórico-filosóficas da contraposição moderna entre prazer e alienação, mesmo da contraposição materialista, se encontra explicitamente na VI carta do ensaio de Schiller, *Ober die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Sobre a educação estética da humanidade*) (1793/4). Antecipan-

¹³ 13. Dockhorn (1966), p. 184-205.

¹⁴ Ibidem, p. 178.

¹⁵ Ibidem, p. 173 e já em *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Idealismus* (*A retórica como fonte do idealismo pré-romântico*), 1954.

¹⁶ Dockhorn (1966), p. 176.

¹⁷ Dockhorn (1966), p. 186.

do-se historicamente à visão concreta do fenômeno, ali está a alienação da sociedade industrial, com as conseqüências da divisão social do trabalho. Ela é compreendida de um modo em relação ao qual as passagens correspondentes da *Deutsche Ideologie* (*Ideologia alemã*) (1845/6) podem ser lidas como uma concretização histórica: “O Estado e a igreja, as leis e os costumes agora se dissociam; o prazer foi separado do trabalho, os meios dos fins, o esforço da recompensa”.¹⁸ Para Schiller, a separação entre prazer e trabalho é sinônima da perda de uma totalidade que o mundo grego visto sentimentalmente, tinha representado. A tarefa de restabelecer a totalidade perdida dá ao estético, isto é, ao “prazer da autêntica beleza”, um papel na verdade eminente, pois só a atitude estética traz consigo uma postura do espírito “que afasta todos os limites da totalidade da natureza humana” (carta XXII). No entanto, este “puro efeito estético” não é encontrável na realidade, na qual “gozamos as alegrias dos sentidos apenas como indivíduos” e as “alegrias do conhecimento apenas como espécie”, enquanto a beleza, a única que podemos “gozar ao mesmo tempo como indivíduo e como espécie”, pertence ao reino da aparência estética. Por isso a realização do “Estado estético”, condição prévia de realização do “ideal da igualdade” (carta XXVII), permanece utópica.

A conseqüência que o materialismo retira da filosofia idealista da história — não importa como se interprete a tão discutida posição do “império da liberdade” no *Capital*¹⁹ — mostra-se em a alienação ser superada, na utopia de Marx da sociedade comunista realizada, e a medida da felicidade plena dever-se encontrar exatamente, não na superação do trabalho ou do lazer, mas no prazer do trabalho como “primeira necessidade vital” e como meio para a auto-realização. A estética marxista posterior manteve tão decididamente que o caráter do prazer estético está relacionado com o futuro, quanto a estética psicanalítica tem insistido no inverso, isto é, que o prazer estético se relaciona com o passado, como retorno do recalçado. Cite-se como testemunho da primeira posição uma passagem das *Geschichtin von Herrn Keuner* (*Estórias do*

¹⁸ Colocação chave paralela: “porque com a divisão do trabalho deu-se a possibilidade, sim, a realidade, de que a atividade intelectual e a material, de que o prazer e o trabalho, a produção e o consumo passassem a caber a indivíduos diferentes”, encontra-se em MEW, vol. 3, p. 32.

¹⁹ Cf. W. Conze, artigo “Arbeit”, in *Geschichtliche Grundbegriffe — Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (*Conceitos históricos básicos — Léxico histórico da linguagem político-social na Alemanha*), (Org.) O. Brunner. W. Conze, R. Koselleck, Stuttgart 1972, I, p. 202.

senhor Keuner) de Brecht: “O senhor K. viu, certa vez, uma velha cadeira, belamente trabalhada, e a comprou. Dizia: ao refletir, às vezes espero ter muitas idéias como a vida deveria ser organizada, para que nela uma cadeira como esta nem sequer chamasse a atenção ou em que o prazer causado por ela não fosse nem vergonhoso nem excepcional”.²⁰ Enquanto aqui só a expectativa de uma situação ainda utópica, onde o trabalho não fosse alienado, é capaz de justificar o prazer da beleza, em face da mácula de sua origem na opressão velada, em Freud o prazer estético ganha seu significado mais profundo, sobretudo, do “desencadeamento do maior prazer, a partir de fontes psíquicas profundas”, ou seja, a partir do reconhecimento de experiências passadas: “Uma forte experiência atual desperta no poeta a lembrança de uma passada, experiência principalmente pertencente à infância, da qual agora deriva o desejo, cuja satisfação se realiza na poesia; a própria poesia revela tanto elementos do motivo recente, quanto elementos das velhas lembranças”.²¹

No seu uso atual, o prazer perdeu muito de seu sentido elevado. Outro-
ra, o prazer justificava, como um modo de domínio do mundo e de autoco-
nhecimento e, a seguir, como conceito da filosofia da história e da psicaná-
lise, as relações com a arte. Hoje, para muitos a experiência estética só é vista
como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão
estética. A crítica mais aguda a toda a experiência de prazer da arte encontra-
se, outra vez, em Adorno. Quem procura e encontra prazer ante as obras de
arte não passa de um idiota (*Banause*): “Expressões como ‘delicioso de ouvir’
falam por si”. Quem é incapaz de eliminar o prazer da relação com a arte, a
coloca junto aos produtos culinários ou pornográficos. Em suma, o prazer da
arte não passa de uma reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta
forma o pressuposto para a indústria cultural da atualidade, que, no circuito
fechado das necessidades dirigidas e do *ersatz* estético, serve aos interesses ca-
muflados do poder. Em poucas palavras: “O burguês deseja a arte opulenta e
a vida ascética; o inverso seria melhor” (p. 26-7).

A pintura e a poesia vanguardistas de pós-guerra contribuíram, sem dúvida,
para isso: contra a fartura do mundo do consumo, a arte de novo se fez as-
cética e tornou-se intragável ao burguês. Um exemplo disso são os fenômenos,

²⁰ *Gesammelte Werke (Obras reunidas)*, Frankfurt, 1967, vol. 12, p. 406.

²¹ “Der Dichter und das Phantasieren” (“O poeta e a fantasia”) (1908), *Studiensaugabe (SA)*, Frankfurt, v. 10, p. 177-8.

semelhantes por sua tendência, do sublime abstrato na pintura de Jackson Pol-
lock ou de Barnett Newmans,²² e do teatro ou do romance de Samuel Beckett
que, na mesma época, se tornaram modelares. A arte ascética e a estética da ne-
gatividade ganham, neste contexto, o *pathos* solitário de sua legitimação, a par-
tir do contraste com a arte de consumo dos modernos *mass media*. Adorno, o
mais decisivo pioneiro da estética da negatividade, viu entretanto o limite de to-
da experiência ascética da arte, ao notar: “Se, entretanto, o último traço de pra-
zer fosse extirpado, colocar-se-ia a embaraçosa pergunta: para que, em suma, as
obras de arte servem?” (p. 27). Nem a sua teoria estética, de onde as citações são
extraídas, nem tampouco as teorias vigentes na ciência da arte, da hermenêuti-
ca e da estética oferecem resposta a esta pergunta.

Para a ciência da arte, a experiência estética, digna de ser teorizada, co-
meça hoje além do comportamento contemplativo ou de prazer; como lado
subjetivo da experiência da arte, abandona-se este aspecto à psicologia que por
ela mal se interessa, ou então se lhe acusa de ser a falsa consciência da cultu-
ra de consumo do capitalismo tardio.²³ O problema do prazer estético, um
dos temas principais, antes da Primeira Grande Guerra, da estética psicológi-
ca e da ciência geral da arte, sobre a qual Moritz Geiger escreveu²⁴ a palavra
decisiva, do ponto de vista fenomenológico, interessa à ciência da arte con-
temporânea, representada pela filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gada-
mer, apenas sob o aspecto de uma crítica à abstração da consciência estética,
especialmente ao museu imaginário da subjetividade que goza de si mesma; à
sua decadência se opõe a experiência de uma compreensão atenta, destinada
a defender a “experiência da verdade, de que participamos pela obra de arte,
contra a teoria estética, que se deixa limitar pelo conceito de verdade da ciên-
cia”.²⁵ A verdade social da arte não necessita, tampouco como a ontológica,

²² Cf. M. Indahl, “Who’s afraid of red, yellow and blue III”, Stuttgart 1971 (Re-
clam, *Werkmonographien zur bildenden Kunst* (publicidade, monografias sobre a arte fi-
gurativa, n. 147).

²³ Para só indicarmos dois antípodas, cf. K. Badt, *Kunsttheoretische Versuch (Estudo teó-
rico sobre a arte)*, Köln 1968, p. 103 e O. K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik (O fim da estét-
ica)*, Frankfurt 1971, p. 83.

²⁴ M. Geiger, “Beiträge zur Phänomenologie des Esthetischen Genusses” (“Contri-
buições à fenomenologia do prazer estético”), in *Jb. für Philosophie und phänomenologische For-
schung*, v. 1, 2 (1913), p. 567-684.

²⁵ Gadamer (1960), p. XV.

da mediação do prazer estético. Enquanto a concepção marxista da literatura se restringiu, desde Plekhanov até Lukács, à teoria do reflexo e, daí, ao ideal da *mimesis* do realismo burguês, esperou ela que o receptor reconhecesse de imediato uma realidade objetiva; só a partir de Brecht pode-se falar de uma consideração do efeito da literatura, embora apenas com a intenção de educar o receptor no sentido de uma postura racional e crítica, contra a tendência deste em favor de uma empatia (*Einfühlung*) prazerosa e da identificação estética. Não quero, por fim, esconder que mesmo a estética da recepção, por mim defendida desde 1967, até hoje só tratou deste problema em relação à literatura de consumo ou em relação à mudança de horizonte da negatividade original para a familiaridade com os clássicos. No restante, porém, pressupôs a reflexão estética como base de toda a recepção, participando assim da ascese, surpreendentemente unânime, que a ciência da arte se impôs contra a experiência estética primeira.

Pouco depois de minha *Kleine Apologie des ästhetischen Erfahrung* (*Pequena apologia da experiência estética*) (1972) e dela independente, Roland Barthes, em *Le plaisir du texte* (1973), empenhou-se na reabilitação do prazer estético. Dirigindo-se contra a suspeita panideológica de que todo prazer estético não passa de um instrumento da classe dominante, escreveu: “O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, algo ao mesmo tempo revolucionário e associal e não pode ser assumido por nenhuma coletividade, por nenhuma mentalidade, por nenhum idioleto”.²⁶ Segundo Barthes, chegou o momento de delinear-se uma estética moderna, que examine a fundo o “prazer do consumidor” (p. 94). Com este fim, oferece a dicotomia entre *plaisir* e *jouissance*, entre o prazer afirmativo e o deleite estético negativo, o que de alguma forma pode ser visto como a contraproposta francesa à teoria estética de Adorno. Deixa-se a critério do leitor participar do “profundo hedonismo de toda cultura” ou de contraditá-lo: “ele frui da consistência de seu eu (é seu prazer) e busca a sua perda (é seu deleite). É um sujeito duas vezes dividido, duas vezes perverso” (p. 26). Este contraste ainda se apresenta noutras dicotomias como “dizível-indizível”, “sedução — violência”, “o familiar — o inusitado”, que cada vez mais levam a caracterizar a “atopia” do deleite (*jouissance*) em face da “ubiquidade” do prazer (*plaisir*), como a verdadeira condu-

²⁶ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, p. 39.

ta estética em face da inadequada. Assim também a tentativa de Barthes participa do círculo de negatividade e afirmação: o momento mistificado da *rupture* separa a literatura, não dialeticamente, em um duplo cânone, atribui as obras-primas do passado ao prazer auto-afirmativo, e, ao mesmo tempo, subtrai o que, ao contrário, pretende que forme o cânone subversivo da *jouissance* (neste lado, figura quase tão-só Georges Bataille).

Barthes ressalta unilateralmente o “caráter insular” da leitura solidária e o aspecto anárquico do prazer estético, nega o caráter de diálogo entre leitor e texto (p. 28) e, desta forma, exclui a macroestrutura da situação da leitura comunicativa. Assim o processo de leitura se reduz à percepção de microestruturas; ao leitor passa a caber apenas um papel passivo, tão-só de recepção e desaparece, como fonte de prazer, sua atividade imaginante, experimentadora e doadora de significação. Isso vai tão longe que a primazia ontológica do texto, de início abandonada, retorna, podendo o texto tornar-se até mesmo um “objet-fétiche” (p. 45): “O texto que escreves deve-te dar a prova *que me deseja*. Esta prova existe: é a escritura (*écriture*). A escritura é isso: a ciência dos deleites da linguagem, seu *kamasutra*” (p. 13-4).

Não é por acaso que a apologia de Barthes reduz o prazer estético ao regozijo em face da linguagem (*uma outra palavra ainda, ainda uma outra festa*, p. 17). Por força de não abrir, de forma decisiva, o universo lingüístico auto-suficiente para o mundo da práxis estética, o deleite máximo de Barthes permanece sendo o *eros* redescoberto do filólogo contemplativo e a sua bem resguardada reserva: o *paraíso das palavras* (p. 17).

Em que consiste, porém, a experiência estética original? Como, afinal de contas, o prazer estético se distingue do prazer dos sentidos? Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano? Partindo-se do uso atual da linguagem, infere-se que o *prazer* tanto se opõe ao *trabalho*, quanto se afasta do *conhecimento* e da *ação*. Sobre isso vale notar que, por um lado, prazer e trabalho formam, de fato, uma velha oposição, atribuída desde a antiguidade ao conceito de experiência estética. À medida que o prazer estético libera da obrigação prática do trabalho e das necessidades naturais ao cotidiano, funda uma função social, que sempre caracterizou a experiência estética. Por outro lado, a experiência estética não era, desde o princípio, oposta ao conhecimento e à ação. Ao contrário da vigência secular da doutrina horaciana sobre a dupla finalidade do poético (*delectare et prodesse*, deleitar e ser útil), que, junto com a tripartição retórica — *docere, delecta-*

re, movere — justificava toda a práxis estética desde a antigüidade até aos tempos modernos mais avançados e era, ademais, antes sentida como uma tolerância do que como uma restrição do representável, a separação entre *delectare* e *prodesse*, o princípio de *l'art pour l'art*, mostra-se, ao contrário, como um mero episódio na história da arte. A função cognitiva do prazer estético, que ainda se mostrava no *Faust* de Goethe contra a capacidade cognitiva abstrata e conceitual, só foi abandonada no século XIX, com a autonomização progressiva da arte. Também para a arte antiga, pré-autônoma, que de múltiplas formas mediava as normas de ação, aquela função cognitiva era inquestionável. Hoje, ao invés, levemente acusa-se muitas vezes a arte de corroborar os interesses dominantes, sendo mal compreendida ao ser tomada como mera transfiguração do *status quo* e, assim, severamente rejeitada.

À pergunta como o prazer estético se distingue dos prazeres simples, isto é, da entrega sensitiva e imediata do eu a um objeto, costuma a teoria estética contestar, quase unanimemente, referindo-se à doutrina de Kant sobre o prazer desinteressado, com definições relativas a distância estética. Enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é auto-suficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético. E o que mostra Ludwig Giesz, em seu aprofundamento crítico da fenomenologia do prazer estético de Moritz Geiger e que descreve precisamente assim: “O prazer aponta para o objeto de prazer, que é fruído no isolamento; o prazer estético de certa forma elimina este isolamento do prazer, porque agora se toma posição, se encontra prazer no objeto de prazer. Realiza-se assim aquele hiato no decurso do prazer que se descreve como distância estética ou como o momento da contemplação”.²⁷ Geiger pensava aí em um “distanciamento entre o eu e o objeto”, que, no entanto, não é suficiente para diferenciar o prazer estético da atitude teórica, pois que esta também implica um distanciamento. Em face disso, a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como co-participantes — como objeto imaginário. Conforme mostrou Jean-Paul Sartre, em sua análise fenomenológica do imaginário, na experiência estética o ato de distanciamento é, ao

²⁷ L. Giesz, *Phänomonologie des Kitsches*, 1960 (München, 1971), p. 30.

mesmo tempo, um ato formador da consciência representante.²⁸ A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para poder produzir, por meio de sua própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos de um texto verbal, pictórico ou musical, a *Gestalt* lingüística, pictórica ou musical do objeto estético irreal. A realidade, e assim também a natureza ou uma paisagem, nunca é bela por si mesma: “A beleza é um valor que nunca poderia se aplicar senão ao imaginário e que comporta a aniquilação (*néantisation*) do mundo, em sua estrutura essencial”.²⁹ Se, no entanto, a beleza é necessariamente imaginária e o objeto estético somente constituído pelo ato contemplativo do observador, daí entretanto não se infere que o imaginário seja belo por si, que o ato imaginante também necessariamente conduza consigo o prazer estético. A análise de Sartre esclarece a diferença fundamental entre percepção e imaginação, a sua relação contraditória quanto a um objeto dado ou quanto a um ausente, mas não questiona o que se deveria acrescentar para que a imaginação do ausente possa causar um prazer estético.

Giesz determinou este interesse superior, que ultrapassa tanto o mero preenchimento da “forma vazia” de uma imaginação, quanto a entrega a um objeto real de prazer, como um modo dialético do comportamento fruidor: “pois usufruo a própria suspensão a que sujeitei o prazer primário e seu objeto”.³⁰ Esta afirmação tem por conseqüência que a distância estética não pode ser compreendida apenas como uma relação unilateral e solidária, apenas contemplativa e desinteressada quanto ao objeto “distanciado”. Na reação de prazer ante o objeto estético, realiza-se, ao invés, uma reciprocidade entre sujeito e objeto, em que “ganhamos interesse em nossa ausência de interesse”.³¹ Este interesse estético se explica de forma mais simples pelo fato de que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio

²⁸ J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris 1940, p. 239 ss.

²⁹ Ibidem, p. 245.

³⁰ Giesz (1971), p. 33.

³¹ Ibidem, p. 32. Também Geiger (1913) já conseguira converter a fórmula de Kant do “prazer desinteressado” em “interesse desinteressado”, p. 660; mas, mesmo aí, ainda negava, conforme sua decisão prévia em favor do ideal classicista da pura contemplação, que o eu, no prazer estético, “participe de algum modo da constituição do objeto”, p. 662. Esta posição também o levava a afastar de sua descrição fenomenológica todo o prazer catártico, tido como mero “efeito” da experiência estética.

prazer, quanto seu próprio eu, que, nesta atividade, se sente liberado de sua existência cotidiana. Por conseguinte, o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do *prazer de si no prazer no outro* (*Selbstgenuss im Fremdgegenuss*). Escolhi a formulação “prazer de si no prazer no outro” para caracterizar a “suspensão” realçada por Giesz, como um movimento de vai-e-vem, no qual o eu com seu objeto irreal, o objeto estético, pode, ao mesmo tempo, gozar de seu correlato, o sujeito também convertido em irreal,³² isto é, liberado de sua realidade efetiva. Se esta oscilação se concentrar em um dos dois pólos, o prazer estético recairá ou num prazer quase místico do objeto³³ ou, segundo a forma descrita por Giesz, num prazer sentimental de si mesmo, “em que o puro fruidor (portanto não estético ou não lúdico) se goza a si como fruidor”.³⁴

A determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e apropriação. Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.

Deve-se distinguir entre as formas decadentes mencionadas e o modelo antropológico de distanciamento interno, com que Hans Blumenberg esclareceu a possibilidade do prazer estético ante negatividades objetivas, que, de antemão, não parecem “deleitáveis”, como o feio, o terrível, o cruel, o disfor-

³² Segundo Iser in *Der Akt des Lesens — Theorie ästhetischer Wirkung* (O ato da leitura — teoria do efeito estético), München, 1976, p. 226-7: “Estar na presença de uma representação significa sempre experimentar uma certa irrealização; pois representar sempre supõe estabelecer irrealidade (*Irrealitätsetzung*), na medida em que me ocupo com algo que me retira da faticidade (*Gegebenheit*) de minha realidade”.

³³ Segundo meu modo de ver, isso inclui o que, segundo Geiger (1913, p. 664), “junto com a dissolução do eu que toma posição no eu que frui, constitui o ‘auto-esquecimento’ no prazer estético”.

³⁴ Giesz (op. cit.), p. 33. Minha interpretação da “suspensão” como prazer de si no prazer no outro, no fundo, apenas dá um passo a mais não empreendido por Giesz por equiparar o prazer de si e a “prazeirosidade” (*Genüßlichkeit*).

me.³⁵ Aqui, o prazer estético pode-se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa. Isso pressupõe que o sujeito se libere para o exercício de suas afeições, através “da consciência intensificada de sua condição de não afetado”. Por meio deste distanciamento interno, é neutralizado não só o contato direto com o objeto representado, como também o contato direto do autoprazer sentimental. Nos termos de minha formulação: as próprias faculdades afetadas se “despersonalizam” [*(hier werden (...) die affizierten eigenen Vermögen selbst zum Fremden)*], podendo assim ser fruídas esteticamente pelo sujeito nuclearmente não afetado, graças à sua liberdade de tomar posição. É claro que o modelo de Blumenberg sobre o distanciamento quanto aos próprios afetos também descreve o mecanismo de defesa mais seguro contra a comoção trágica: o espectador deixa de se perturbar quando consegue gozar reflexivamente apenas a função de suas próprias faculdades afetadas.

Já Freud diversas vezes descrevera o prazer estético pelo relacionamento do prazer no outro com o prazer de si.³⁶ O paradigma com que Freud descreve a necessidade antropológica do herói, tanto nos devaneios cotidianos quanto na literatura, explica o prazer estético da identificação pela função de alívio e proteção da distância estética e, ao mesmo tempo, por um interesse mais profundo pela atividade da fantasia. O espectador no teatro ou o leitor de romances pode “gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalçadas, pois o seu prazer tem “por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal”.³⁷ Deste modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes. Contudo a teoria de Freud sobre o autoprazer es-

³⁵ *Poetik und Hermeneutik* III, p. 646-7.

³⁶ “Psychopatische Personen auf der Bühne” (“Pessoas psicopáticas em cena”), SA, v. X, Frankfurt 1969, p. 163-168; “Der Dichter und das Phantasieren”, SA, v. X, p. 171-179; “Exkurs über Phantasietätigkeit” (“Excurso sobre a atividade da fantasia”), in cap. XXIII das *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Conferências introdutórias sobre a psicanálise), SA, v. 1, p. 362-366.

³⁷ *Ibidem*, v. X, p. 163.

tético no prazer no outro não se esgota em uma *reprise* psicanalítica da catarse aristotélica. O efeito da poesia não se restringe ao despertar das próprias paixões do prazer estético da identificação com ações ou sofrimentos alheios e no alívio pela descarga relaxante. O que a doutrina tradicional do prazer catártico incluía, é atualizado por Freud e, ao mesmo tempo, superado pela nova descoberta, segundo a qual, ao puro ganho de prazer estético na economia psíquica, se acrescenta uma função mais ampla — a de um prazer primário ou de uma “bonificação de incentivo” (*Verlockungsprämie*) para “a liberação de um maior prazer advindo de fontes mais profundas”.³⁸ Trata-se da chocante experiência estética do retorno do recalcado: o reencontro das expectativas investidas nos jogos infantis e dos desejos ali experimentados, e, daí, o ditoso reconhecimento da experiência passada e do tempo perdido. É evidente que o prazer assim determinado — e a experiência da leitura de Proust o confirma³⁹ — é capaz de alcançar uma aura de incomparável intensidade, enquanto ele repõe a anamnese platônica em um mundo terreno. Isso desde que se entenda que este prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e pela superação (*Aufhebung*) desta distância em uma catarse que brota do prazer do trabalho e da lembrança.

Uma outra vantagem, ainda inexplorada, da estética freudiana consiste em que ela permite desenvolver as funções produtiva e receptiva da experiência estética, a partir de um conceito do prazer estético que as fundamenta e que, com facilidade, pode ser completado em direção ao intersubjetivo, carente na teoria de Freud: a função comunicativa da experiência estética.

Podemos agora introduzir, para as três categorias fundamentais da fruição estética, três conceitos da tradição estética, que sempre encontramos na retrospectiva sobre a história do prazer estético: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*.

Designamos por *poiesis*, compreendida no sentido aristotélico da “faculdade poética”, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, que Agostinho ainda reservava a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo. Como afirmação estética produ-

³⁸ Ibidem, v. X, p. 179.

³⁹ Sobre a concepção de Proust da *poésie de la mémoire* e sua inversão da anamnese platônica, cf. o meu “Proust auf der Suche seiner Konzeption des Romans” (“A procura de Proust de sua concepção do romance”), in *Romanische Forschungen* 66 (1955), p. 255-304, espec. p. 272 m.

tiva fundamental, a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de “sentir-se em casa, no mundo”, ao “retirar do mundo exterior a sua dura estranheza” e convertê-la em sua própria obra.⁴⁰ Nesta atividade, o homem alcança um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução.

A *aisthesis* designa o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado; na estética aristotélica, a palavra *aisthesis* não é empregada propriamente neste sentido, mas, já na abertura da estética como disciplina autônoma, com Baumgarten, ela se coloca com o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis. Enquanto experiência estética receptiva básica, a *aisthesis* corresponde assim a determinações diversas da arte: como “pura visibilidade” (Konrad Fiedler), que compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada, sem conceito ou, através do processo de estranhamento (Chklovski), como uma visão renovada; como “contemplação desinteressada da plenitude do objeto” (Moritz Geiger); como experiência da “densidade do ser” (J.-P. Sartre); em suma, como “pregnância perceptiva complexa” (Dieter Henrich). Legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível, em face da primazia do conhecimento conceitual.

Designa-se por *katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social — isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação —, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidia-

⁴⁰ *Ästhetik* (1955), p. 75: “O homem assim faz para que, como sujeito livre, também retire do mundo externo a sua dura estranheza e para que goze, na forma das coisas, apenas uma realidade alheia a si próprio” e p. 266 (O autor cita a edição organizada por F. Bassenge, Berlin 1955, N. T.); sobre o “poder poético”, cf. J. Mittelstrass: *Neuzeit und Aufklärung — Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie (Modernidade e iluminismo — estudos sobre a formação da ciência e da filosofia moderna)*, Berlin/New York 1970, especialmente § 10, 2.

no, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

Resumo esta exposição na tese seguinte: a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas.

As três categorias básicas da experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas sim como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de seqüência. Em face de sua própria obra, o criador pode assumir o papel de observador ou de leitor; sentirá então a mudança de sua atitude, ao passar da *poiesis* para a *aisthesis*, diante da contradição de não poder, ao mesmo tempo, produzir e receber, escrever e ler. Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à *poiesis*, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre *poiesis* e *katharsis* tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quanto remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o “poetar do poetar”, como se a liberação de sua psique fosse um efeito da *poiesis* — *cantando il duol si disacerba* (“com o canto, a dor se abrandá”), como diz o famoso verso de Petrarca,⁴¹ verso em que a ficção extinguiu o hiato entre a emoção e a distância própria à escrita.

A função comunicativa da experiência estética não é necessariamente mediada pela função catártica. Também pode decorrer da *aisthesis*, quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação. A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador

⁴¹ *Canzoniere*, n. 23, verso 4.

pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado. A experiência da *aisthesis* pode, por fim, se incluir no processo de *uma* formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir: “A importância do texto não advém da autoridade de seu autor, não importa como ela se legitime, mas sim da confrontação com a nossa biografia. O autor somos nós, pois cada um é o autor de sua biografia”.⁴²

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera *reflexão* nunca foi descrito de forma mais incisiva do que em um aforisma de Goethe, que, aproximando-se aí da teoria moderna da arte, já antecipava a inversão da *aisthesis* em *poiesis*: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”.⁴³

Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann
Revisão técnica de Heidrun Krieger

⁴² H. D. Zimmermann: *Von Nutzen der Literatur — Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation (Sobre a utilidade da literatura — observações preliminares para uma teoria da comunicação literária)*, Frankfurt 1977, p. 172.

⁴³ Carta a J. F. Rochlitz, de 13 de julho de 1819; WA IV, v. 31, p. 178.