

Intuitivo e simbólico: uma teoria da imaginação a partir do Laocoonte¹

CHARLOTTE MOREL
CNRS-ENS LYON

I

1. Problema

O *Laocoonte*, de Lessing, é dessas obras que a posteridade parece ter reduzido a uma fórmula única: “a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista” (Lessing, 2011, p. 266)². Certamente, tal destino é frequentemente inevitável para toda obra da qual a recepção marca definitivamente toda uma época – de tal recepção tomaremos, por exemplo, Goethe por testemunha, que nos introduzirá ao mesmo tempo no contexto global em relação ao qual a tese de Lessing coloca seu questionamento, permitindo-nos retomá-la e fazê-la nossa:

É preciso ser jovem para representar a si o efeito que o *Laocoonte* de Lessing exerceu sobre nós, transportando-nos do domínio de uma

¹ Tradução de Márcio Suzuki.

² As referências ao texto alemão são dadas a partir da edição Blümner: *Lessings Laokoon*, Berlin : Waidmannsche Buchhandlung, 1880.

contemplação medíocre para os livres espaços do pensamento. O famoso *ut pictura poesis*, durante tanto tempo mal compreendido, foi colocado de lado num só golpe; a diferença entre a arte plástica e a arte oratória se esclareceu; os cumes de um e de outro nos apareceram separados, por mais próximos que fossem em suas bases. A arte plástica deveria se manter nos limites do belo, ainda que a arte oratória [...] estivesse autorizada a ultrapassar essas fronteiras [...] toda a antiga crítica douta e magistral foi rejeitada como uma roupa velha. (Goethe, 1941, p. 205)

O contexto é, assim o “*Ut pictura poesis*”. No final do século XVIII, o adágio de Horácio reinava de forma soberana nas artes poéticas e na estética: mas sua contestação carrega, então, a exigência e a impaciência bem compreensíveis de restituir à poesia uma autonomia da qual esse preceito onipresente parece, ao contrário, privá-la em seu princípio. O problema que Lessing nos permite fazer nosso é, dessa forma, o da diferenciação das artes, diretamente ligado à reflexão relativa ao belo ou à arte em geral: como o belo se exprimirá univocamente a partir de sistemas de signos que o manifestam por meio de vias materiais necessariamente divergentes? Podem tais signos ser visíveis (artes plásticas), sonoros (música), ou podem ainda se apoiar sobre a significação arbitrária da língua conjugada a uma discursividade fundada no pensamento e, ao mesmo tempo, ao caráter sensível, sonoro e rítmico, de seu material significante? Tal é o questionamento geral, fácil de ser enunciado; mas a esse respeito é bom podermos igualmente dispor de exemplos suscetíveis de serem desenvolvidos com precisão suficiente para lhes dar um verdadeiro “corpo” e um escopo filosófico real. Isso nos é possibilitado pelo fato de Lessing, na realidade, estabelecer sua tese somente a partir do exemplo que a tradição anterior a ele elevava a paradigma: o grupo esculpido do Laocoonte da estatuária helenística.

Iniciaremos pela exposição desse “caso”, do qual aliás o autor mesmo faz um paradigma, antes de discutir a leitura “mínima” da sua obra, pela qual começamos – a fim de discutir sobretudo a pertinência duma tal leitura em relação às intenções reais (efetivamente muito mais finas e complexas) da argumentação do autor.

É certo que devemos reconhecer também circunstâncias atenuantes a essa

leitura mínima do *Laocoonte*: porque, embora necessariamente redutora, como mostraremos, ela não é distorcida: é o que podemos atestar pelo subtítulo, que parece ele mesmo resumir a obra à ideia explícita de que se trata na verdade de estabelecer: quais são “os limites da pintura e da poesia”? Podemos, assim, querer reter do *Laocoonte* apenas esse “breviário” polêmico destinado a pôr abaixo o dogma anterior do *ut pictura poesis*. Mas tratar-se-á aqui de mostrar que perderemos, no entanto, o essencial do que ele pode nos proporcionar.

2. O “Laocoonte”

Lembremos as principais linhas de análise às quais Lessing se dedica nessa obra, partindo de um problema que o faz, justamente, confrontar a versão poética e a versão plástica desse episódio “mitológico” em que o pastor troiano Laocoonte e seus filhos são sufocados por uma monstruosa serpente em represália às profecias “contrárias ao povo” às quais a ciência deste o força: No início, como é quase sempre o caso em Lessing, se trata de um problema mais concreto, ligado à singularidade do assunto plástico: por que numa dor e num desespero que devem, no entanto, ser insuportáveis, o *Laocoonte* da estatuária grega não grita? E isso contrariamente ao Laocoonte da poesia (virgiliana, evidentemente)?³

Podemos conferir, na obra de Lessing, o capítulo II: o problema se refere, além do mais, a outro “momento decisivo” da história da arte alemã e da história da arte recente – isto é, o julgamento de Winckelmann colocando a arte clássica grega como paradigma da “*edle Einfalt und stille Grösse*”, “nobre simplicidade e serena grandeza”. O problema do “grito” tinha sido então posto pelo próprio Winckelmann – esse adágio definindo a grandeza clássica da arte sendo então a própria solução; Lessing o cita explicitamente, indo ao essencial daquilo que toca seu problema:

‘Assim como as profundezas do mar’, diz ele, ‘sempre permanecem calmas, por mais que a superfície se enfureça, do mesmo modo a

³ Referência da obra: grupo esculpido descoberto em 1506 e ofertado ao Papa Julio II, torna-se o símbolo da Antiguidade e do ideal antigo. Ele pôde ser datado de aproximadamente 50 a.C. Virgílio, Eneida, II, v. 222 ; “*clamores horrendos ad sidera tollit*”

expressão nas figuras dos gregos mostra, em todas as paixões, uma alma grande e assentada'. Essa alma, apesar do sofrimento extremo, está exposta na face do Laocoonte [...] Ela não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta do seu Laocoonte [...] A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, com a mesma força, por toda a construção da figura.⁴ (Lessing, 2011, p. 85)

A seguir, a resposta é dada no capítulo IV: diferindo de Winckelmann, Lessing coloca em evidência uma explicação de outra natureza, visando o belo sensível e não moral, e ele funda nisso sua argumentação sobre a consideração dos meios semióticos próprios a cada uma das artes:

Quando o Laocoonte de Virgílio grita, quem pensa então que é necessária uma grande boca para gritar e que essa grande boca o torna feio? É suficiente que '*clamores horrendos ad sidera tollit*' constitua um traço sublime para o ouvido, por mais que ele seja o que quer que for para o rosto. (Lessing, 2011, p. 107)

Isso porque *não vemos* esse rosto! Podemos lembrar também do capítulo II: "Mas me desvio do meu caminho. Eu queria apenas estabelecer que nos antigos a beleza havia sido a suprema lei das artes plásticas." (*Ibid.*, p. 93). Aqui ele lembra o exemplo do quadro do pintor grego Timantes, *O sacrifício da Ífigênia* – que ainda podia ser visto no tempo de Augusto:

Ele confere a todos os presentes o grau de tristeza que lhes compete, mas o rosto do pai, que deveria ter mostrado o mais elevado grau ele encobriu (...). O que ele não podia pintar, ele deixava adivinhar. Em suma, esse encobrimento é um sacrifício que o artista ofereceu à beleza. Ele é um exemplo, não de como se conduz a expressão sobre os limites da arte, mas antes de como deve-se submetê-la à primeira lei da arte, a lei da beleza.

⁴ Referência em Winckelmann citado por Lessing: *Von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. 1756, p. 22.

Ora:

E isso aplicado ao Laocoonte, fica evidente o motivo que eu procuro. O mestre visava à suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. (...) [Mas], em pensamentos, abra-se a boca do Laocoonte e julguemos. Deixemos que grite e olhemos. Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante. (*Ibid.* p. 93-94)

Evidentemente, há nessa linha argumentativa muitos pontos a comentar, a começar pela oposição dos dois valores estéticos: beleza/expressão. E seria um erro acreditar que neste ponto Lessing se mostra pouco “moderno”.... porque ele reserva essa “lei” à arte antiga (será assim também em Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*).

Mas, como já mencionamos, a arte conquistou nos tempos modernos fronteiras incomparavelmente mais largas. A sua imitação, diz-se, estender-se-ia a toda natureza visível, da qual o belo é apenas uma pequena parte. Verdade e expressão seriam a sua primeira lei. (...) Em suma, graças à verdade e à expressão o mais feio na natureza é transformado num belo da arte. (*Ibid.*, p. 101)

Na verdade, para fazer um confronto com o Laocoonte e a questão precisa de seu “grito”, pensemos no “Grito” de Münch e, justamente, na arte *expressionista*, que refuta por si só o posicionamento enunciado pela “primeira lei da arte” plástica: a história da arte mostrou que a expressão podia perfeitamente substituir a “beleza” como valor estético plástico. Mas não está aqui o que me interessa verdadeiramente: o argumento mais significativo de Lessing sobre esse “grito” situa-se imediatamente depois:

Esse simples largo abrir a boca (...) na pintura é uma mancha e na escultura uma cavidade que gera os efeitos mais desagradáveis do mundo. (*Ibid.*, p. 94)

Ainda que não faltem à história da arte posterior exemplos que recusem o alcance definitivo do argumento, justamente também aqui, baseando-se na dimensão expressionista de tais “hiatos” voluntários na representação, o essencial é que Lessing procura justificar sua análise estética por motivos (...) [que] se depreendem [todos] da natureza da arte e dos seus necessários limites e exigências.

Neste caso, esses limites e exigências são os meios materiais que são próprios da arte, de cada ramo da arte, para suscitar seu efeito expressivo ou “plástico”. A finalidade do prazer estético não é externa a ele, como quando a arte parecia (em Winckelmann e com a ideia geral do sublime) subordinar-se a uma finalidade moral. Assim, para resumir a posição estética de Lessing e reivindicar nela enxergar a primeira “estética moderna”, se pode falar (como o faz por exemplo um comentador francês, Gérard Raulet, na sua apresentação geral do Iluminismo alemão) duma “estética da recepção e do material”: isto é, o material significante e concreto da arte deve ser levado intrinsecamente a sério na atividade artística; seu efeito significativo depende desse material, e a articulação do significante com o significado não deve, em nenhum caso, reduzir o primeiro ao segundo. A análise estética torna-se, então, por isso, uma análise *semiótica* da obra.

3. Uma estética semiótica: o problema da “relação conveniente”

Retornemos, sobre essa base, ao nosso problema inicial, que parece ser a redução das artes plásticas às artes “do espaço” e das artes poéticas às artes “do tempo”: isso corresponde exatamente ao que enunciamos como “leitura mínima” da obra. A partir disso que foi lembrado, podemos ver se desenhar a linha guia da argumentação de Lessing: é uma argumentação *semiótica* que vai se desdobrar.

Ainda aqui, embora não recorramos aos exemplos, que se desdobram com profusão de detalhes artísticos⁵ (e de detalhes na *análise* estética desses detalhes

⁵ Na verdade bem majoritariamente poéticos: o Filoctetes de Sófocles (cap. IV); a descrição virgiliana do escudo de Eneias (cap. VII); a descrição da batalha sob as muralhas de Troia, na *Iliada* (cap. XII); seguir-se-á imediatamente ao momento dedutivo, no capítulo XVII, o longuíssimo desenvolvimento a partir dos exemplos da arte homérica da descrição: descrição do carro de Juno

artísticos), é justamente a partir dos exemplos que Lessing procede. Mas ele consagra também um momento particular de sua obra pretextando deduzir de modo quase silogístico a conclusão que nos ocupa aqui: a asserção que vai, a partir de então, dizer respeito a uma estética normativa e que afirma que essas duas artes (ou grupos de arte dos quais “poesia” e “pintura” seriam o arquétipo) não podem, nem “devem” visar esteticamente os mesmos “objetos”. (Mas no que concerne ao valor dessa dedução Lessing tem o cuidado de adicionar: “Eu me orgulharia menos dessa sequência árida de raciocínios se não a achasse perfeitamente confirmada por Homero ou, para dizê-lo melhor, se “ela não me tivesse sido sugerida pelo próprio exemplo de Homero”). Segue, então, este raciocínio:

Mas eu quero tentar deduzir a questão a partir de seus primeiros fundamentos. Eu argumento assim:

[Silogismo 1]

[Premissa menor] Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo;

[Premissa maior] se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado;

Então [Conclusão] signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.

[Silogismo 2]

que Hebe vai “construir peça a peça sob nossos olhos”, do traje de Agamenão, do cetro de Vulcano; e, enfim, para sustentar a mesma argumentação, o exemplo tão emblemático na economia de toda a obra quanto o do próprio Laocoonte: a descrição homérica do escudo de Aquiles e a descrição virgiliana do escudo de Eneias (cap. XVIII). Podemos constatar que Lessing tira seus exemplos clássicos apenas e tão-somente dos “estetas” e críticos de artes plásticas de sua época (Mengs, Spence, Caylus).

[Premissa maior] Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos.

Consequentemente [Premissa maior combinada com Conclusão 1 como Premissa menor] são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.

[Silogismo 3]

[Premissa maior] Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações.

Consequentemente [Premissa maior combinada com Conclusão 1 como premissa menor] ações constituem o objeto próprio da poesia.
(Lessing, 2011, p. 250)

O argumento é bastante conhecido, mas merece ao menos ser rapidamente reanalisado: são, antes de tudo, as premissas do “silogismo” de Lessing que devem ser reconsideradas.

O pilar do conjunto é essa afirmação de que a oposição estética dos gêneros é fundada sobre essa oposição semiótica (Premissa menor 1). Além disso, a premissa maior 1 avança também para o que poderíamos chamar um “axioma”, ou ainda, um “postulado” semiótico: eu a renomearei postulado da “relação conveniente” entre significado e referente (seguindo a tradução proposta por G. Raullet (Cf. 1995, p. 443). Aqui: “relação natural e simples entre significado (signo estético), e referente (“objeto estético”).

Assim, se, pelo postulado que constitui a premissa maior, poética e plástica não podem trocar seus objetos de representação privilegiados, isso se deve incontestavelmente à disjunção de sua estrutura semiótica (signos sucessivos ou coexistentes, relacionados às formas primárias do tempo e do espaço). Mas, ao mesmo tempo, é bem evidente hoje que a história da arte se encarregou de dinamitar a conclusão “laocooniana” (no que diz respeito à plástica, me contentarei em fazer referência à obra de Paul Klee, para o qual podemos dizer que foi muito importante “falar” do tempo e de jogar com seus efeitos). E aqui a culpa recai sobre um dos princípios tomados como premissa; no caso, essa famosa premissa maior que justamente não será tão “incontestável” quanto o afirmaria Lessing.

Certamente, o objetivo de Lessing e do seu tratado *Laocoonte* é alcançado no que se refere ao debate “*Ut pictura poesis*”... Entretanto, seria absolutamente necessário contestar essa tese caso ela se pretenda tão unilateral quanto aparentemente se enuncia aqui – o que ela seria, efetivamente, se se reduzisse a essa vocação polêmica.

II

Ora, justamente, ainda menos que qualquer outra, a obra de Lessing não se deixa reduzir a uma fórmula única: como é frequente nesse autor, toda a metodologia singular da obra consiste precisamente nas sinuosidades de um percurso crítico que passará pelos desvios de casos clássicos, de obras analisadas a fundo no contexto de um problema muito particular. E tal caso particular é tratado antes de passar a outro, de aparência igualmente particular – uma maneira muito estimulante de fazer avançar a reflexão geral, mas também de aparência bastante imprevisível à primeira vista. Pois é exatamente aí que nos enganaríamos: nós nos enganaríamos se acreditássemos que essa sequência de “miniaturas” não teria como finalidade e resultado efetivo criar um acesso muito particular e eficaz aos problemas gerais. Eis a alquimia “crítica” de que Lessing possui o segredo, qualquer que seja o objeto que ele toca (estética, metafísica, teologia).

Não se resignar a reduzir o *Laocoonte* a uma fórmula, é isso que irá justamente salvar o *Laocoonte*... das críticas de “bom-senso” que julgamos há pouco dever lhe formular.

Pois, em primeiro lugar, deve-se retornar aqui a uma omissão muito importante. Na verdade, no texto de Lessing não há somente um, mas constantemente dois critérios distintivos que são utilizados para estruturar esta oposição entre signos plásticos e poéticos: há certamente o critério do temporal e do espacial, mas também o critério do natural e do arbitrário – ou ainda, do intuitivo e do simbólico.⁶ Assim, desde o primeiro movimento de sua obra (em um “esboço”

⁶ Aqui é preciso estar atento à terminologia e ter ciência de que só os primeiros elementos dos dois pares são exatamente superponíveis: os signos “simbólicos”, sendo auxiliares artificiais do conhecimento, substitutos do conhecimento intuitivo, não são naturais. Os signos arbitrários designam signos em que o significante não é homogêneo a seu referente, ao passo que essa relação

dirigido a Mendelssohn, de 1763), Lessing afirma que: “A pintura emprega figuras e cores no espaço. A poesia, sons articulados no tempo. Os primeiros destes signos *são naturais*. Os segundos *são arbitrários*”.⁷

Ora, não se deve crer que as duas distinções se recobrem com exatidão: Mendelssohn deixará bastante claro justamente, para sublinhar uma ambiguidade constante no modo como Lessing focaliza o poético e o pictural, que “essa oposição [entre o sucessivo e o coexistente] *aparece mais precisamente no que diz respeito à música e à pintura*” [subentendendo-se: do que entre poético e pictórico] (Mendelssohn, 1979, p. 234). De fato, é exatamente a música, constituída de signos igualmente naturais, mas temporais, que será o verdadeiro oposto do sistema pictural em relação à diferença temporalidade/espacialidade.

Quando, no entanto, enfatizamos apenas essa última oposição na oposição semiótica do poético e do plástico, ocultando a distinção entre intuitivo e simbólico, colocamo-nos justamente numa posição falseada, a partir da qual é grande o risco de se enganar quanto às implicações do problema que nos ocupa. Esta é a advertência inicial de Mendelssohn a Lessing, mas poderia ser sobretudo um alerta aos leitores de Lessing.

de homogeneidade recobre, ao contrário, o signo natural. A noção de intuição, por seu turno, tem duas definições possíveis: no contexto leibniziano, ponto de partida para nossa discussão do termo “simbólico”, a apreensão intuitiva se caracteriza precisamente por oposição à apreensão simbólica, pela ausência de tal recurso aos signos intermediários, vendo-se aliás reduzida ao domínio das representações distintas. Sendo assim, ela já não pode incluir nenhum liame com os signos naturais, que permanecem, apesar de tudo, signos, os quais, além disso, encobrem percepções sensíveis, logo confusas.

Mas, de modo mais abrangente, intuição designa todo modo de apreensão imediata e atual da coisa: a coisa é apreendida nela mesma, por oposição ao elemento que a representaria – signos, por certo (a representação encobre aqui a noção de *Stellvertretung*), mas também ideias e conceitos (representação aqui no sentido de *Vorstellung*). É sob esse aspecto que podemos falar de intuição sensível. Falaremos, além disso, de signos naturais quanto os significantes utilizados são homogêneos à intuição sensível. Mas o problema então é o de saber qual seria o estatuto dos elementos da percepção estética: enquanto percepção sensível, ela é necessariamente intuitiva, mas, enquanto estrutura significante que implica uma remissão a um referente, ela sai também necessariamente desse quadro intuitivo.

⁷ Esse “*Laokoon-Entwurf*” é preciosíssimo para a avaliação da importância inicial das temáticas que encontramos na formulação da obra que viria a ser publicada, assim como para a avaliação da estruturação de seus desenvolvimentos.

Pois, na verdade, a questão do intuitivo e do simbólico, tanto quanto a do natural e do arbitrário, retorna no texto acabado do Laocoonte como um fio condutor que convém não perder de vista, nem lhe subestimar as implicações. O que pretendo mostrar é que ele intervém especialmente no ponto nodal da constituição da noção mais constantemente efetiva da obra: o conceito de imaginação. Pois, na medida em que a imaginação transcende, por sua vez, a oposição do espacial e do temporal, implicando assim tanto a constituição de imagens visíveis (*Bilder*) quanto à processualidade produtora de sua significação, ela pode da mesma forma *recolocar-se no ponto de indivisão entre poético e plástico, antes mesmo da distinção ulterior entre eles.*

I. Simbólico

Alguns elementos da relação semiótica entre signos e conhecimento

“Simbólico” designa classicamente aquilo que se refere ao conhecimento ou, ainda, a toda atividade do espírito mediada pelo emprego de signos abstratos das coisas, com a finalidade de aliviar, por essa abstração mesma, a ocupação do espírito em relação àquilo que seria uma apreensão direta (Cf. Leibniz, 2011). Daí decorrem diversas implicações:

- No quadro leibniziano de sua elaboração, a função simbólica reenvia, assim, à análise das noções e, como tal, à *caracterização* das coisas: para compreender uma coisa no espírito, procuraremos retirar de sua noção completa, confusamente apreendida⁸, as “marcas distintivas” ou “traços característicos” que determinam sua ideia, ainda aí recorrendo à abstração. Mas para distinguir no interior de um único objeto não podemos mais apontar: é preciso nomear. A função simbólica é, assim, indissociável de uma função linguística, na qual a *designação* se faz daqui em diante por intermédio de signos

⁸ (*Ibid.*, p. 15): “Um conhecimento [...] é confuso, quando não posso enumerar uma a uma as marcas suficientes para distinguir a coisa dentre outras, ainda que essa coisa apresente, com efeito, tais marcas e os elementos requeridos nos quais sua noção possa ser decomposta.”

heterogêneos a seus referentes. É essa heterogeneidade que temos em vista quando falamos dos signos arbitrários opostos aos signos naturais para designar a representação simbólica: o signo arbitrário é aquele no qual a configuração não se funda na natureza da coisa que ele designa.⁹

– Além disso, a dimensão de representação (*Stellvertretung*) do significado pelo significante faz com que a dificuldade desse modo de conhecimento consista agora, inversamente, em reatualizar sua ligação no espírito daquele que os utiliza e colocar realmente, dessa forma, a *significação* dos símbolos utilizados: esta ocorre somente se a presença virtual da coisa no espírito por intermédio dos signos simbólicos pode, a cada momento, ver-se *atualizada* na presença em ato da coisa ao espírito.

– Esse modelo de conhecimento supõe, então, um modelo dinâmico do espírito no qual, em sua capacidade de apreender e compreender o real, intervém a ideia de capacidade e de velocidade ou de temporalidade. A “capacidade” do espírito, sua aptidão para considerar simultaneamente um grande número de notas características das coisas, é limitada – por outro lado, a velocidade com a qual ele é capaz de colocá-las em relação é inversamente proporcional a esse número. Nesse contexto, um “conhecimento simbólico”, no sentido leibiniziano, permite reacelerar a apreensão e o tratamento dos objetos complexos, visando (tendo-a sempre, porém, como seu limite inatingível, de modo que o simbólico é ao mesmo tempo *discursivo*) a instantaneidade da intuição, a qual que se verificaria ser, por ora, impossível.

As noções de intuitivo e de simbólico têm, portanto, de início, ligação com a problemática da temporalidade: elas designam dois modos de temporalidade diferentes dos atos do espírito, decorrentes de suas condições de apreensão do real.

⁹ Logo, antecipando o que ocorre na arte: aí se encontra já provisoriamente a objeção sólida e de princípio ao “postulado semiótico da relação conveniente”. Cf. Mendelssohn, 1979)

O signo estético e sua situação semiótica

Passemos agora da lógica à estética, do “conhecimento superior” ao “conhecimento inferior”, para retomar a terminologia com a qual Baumgarten fundou a estética, e que estrutura, nessa época, a apreensão do racional e do sensível num campo lógico comum. Todos esses elementos relativos ao conhecimento simbólico e ao conhecimento intuitivo podem encontrar novamente seu ponto de aplicação no domínio estético e, particularmente, nas problemáticas centrais do *Laocoonte*.

A dificuldade central pode nos parecer evidente depois do que acabamos de dizer: quando Lessing afirma, segundo o famoso princípio da “relação conveniente”, a homogeneidade, no signo, entre o significante e o referente, ele parece ocultar voluntariamente a dimensão simbólica dos signos poéticos!¹⁰

Mas responderemos em sua defesa: evidentemente, ele é inteligente demais para não tê-lo visto; ademais, Mendelssohn também tivera o cuidado de chamá-lo atenção sobre isso! Como bom amigo e leitor, com efeito, este o aponta imediatamente na sua correspondência: à afirmação de que “também os signos imitativos sucessivos podem somente exprimir objetos que se sucedem, ou dos quais as partes se sucedem”, retorquiremos, de fato, como ele: “Não! Eles exprimem também coisas coexistentes, pois sua significação é *arbitrária (willkürlich)*” (Mendelssohn, 1979, p. 234)

Para resumir, o axioma de Lessing é falso, porque os signos sucessivos da poesia são, ao mesmo tempo, signos simbólicos e não naturais como na música (na qual, por isso, o axioma parece, pelo contrário, válido...). Por que nos interessamos, então, pela posição de Lessing? Precisamente porque, na realidade, do esboço até a obra publicada, Lessing leva em consideração a objeção e a integra ao capítulo XVII:

Mas, poder-se-ia retrucar, os signos da poesia não seguem simplesmente um ao outro, eles também são arbitrários; e, enquanto arbitrários, eles são certamente capazes de expressar corpos tais como

¹⁰ *Laocoonte*, XVI, 250: “Se é incontestável que os signos devem ter uma relação natural e simples com o objeto significado ...”.

existem no espaço. (...) É verdade: uma vez que os signos do discurso são arbitrários é plenamente possível que se faça seguir uma à outra por meio deles as partes de um corpo, na mesma medida em que estas encontram-se na natureza uma ao lado da outra. Ocorre que essa é uma qualidade do discurso e dos seus signos em geral (...). (Lessing, 2011, p. 258-259)

E, o que não vemos se nos limitarmos à leitura ‘mínima’ (que dessa vez, torna-se, de repente, efetivamente distorcida), a força da argumentação de Lessing está, então, em distinguir entre *dois usos dos signos linguísticos arbitrários, e não apenas entre esses dois tipos de signos, arbitrários e naturais*:

(...) mas não na medida em que eles melhor convêm à intenção da poesia. O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideais que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixamos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (*Ibid.*)

Para comentar aqui os dois “usos” da linguagem, uso ordinário e uso poético, podemos retornar até Baumgarten e a fundação da estética como ciência filosófica a partir da distinção de dois níveis de perfeição, “estético-lógico”: aqui o vocabulário empregado por Lessing é o de Baumgarten: a “vivacidade” em Baumgarten designa a “perfeição do conhecimento sensível”¹¹, assim como inversamente “distinção e precisão” é a perfeição do conhecimento racional. Ora, nós o havíamos lembrado, na linguagem os signos são simbólicos e, assim, sofrem, por sua própria

¹¹ Baumgarten, *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*, § 9: “Discurso sensível perfeito é poema”; § 13: “O poema, portanto, cujas representações são claras, é mais perfeito... ...” ; *Metaphysica* § 531 (depois da distinção especificamente baumgartiana dos dois modos da clareza, extensiva e intensiva: “A percepção mais clara de um ponto de vista extensivo é viva” (Tradução de J-Yves Pranchère, Paris : l’Herne, 1988, respectivamente, pp. 32, 34, 88.)

natureza, de um “defeito” de vivacidade por não apresentarem *intuitivamente* seu objeto ao espírito. O uso poético dos signos simbólicos tem, então, isso de particular, que corresponde em si mesmo ao esforço feito para passar do virtual ao *atual* da representação – a contrapelo, pois, da natureza própria do signo simbólico (que, como vimos, não é em si mesmo, no que concerne o conhecimento pelo menos, nada mais que um *raccourci*).

E, com efeito, essa utilização “antinatural” do signo simbólico no uso poético é aqui, na realidade, ainda mais radical do que aquela que já evocamos com a análise das propriedades dos signos simbólicos tendo em vista o *conhecimento*:

(1) não é mais suficiente aqui que o signo simbólico poético seja “claro”, quer dizer, que ele seja suficiente para reconhecer a coisa representada (a partir daqui queremos já dizer que ele não deve somente ter *simbolização*, mas também *significação*: o símbolo deve estar em relação com uma intuição anterior e rememorada);

(2) mas ainda aqui esse signo deve ser como *ofuscante* no sentido de que ele conseguiria “disfarçar sua própria natureza de signo”. O signo faz ilusão acerca de si mesmo: “nós cessamos de ter consciência do meio”. Noutros termos, a relação que a poesia procura instituir a partir do signo simbólico não deve efetuar-se somente entre significante e significado (símbolo e *conceito* representado), mas igualmente entre significante e *referente*... ao menos como se o objeto estivesse realmente e atualmente aí dado.

Esse dado é, além disso, bem particular: nele sabemos, de fato, que o objeto está ausente (a ilusão não é alucinação), porém seu efeito não é menos inegavelmente real: não apenas a significação, mas também a *impressão* é atual. O funcionamento do signo estético envolvido no processo da ilusão é, assim, como uma parte prenha de uma estrutura de desregramento semiótico voluntário e controlado: o signo deixa de ser vivido como signo e podemos dizer que ele se torna ele mesmo o referente da *experiência* estética. Essa é apenas uma das maneiras de comentar o tema da “ilusão” na arte e, mais particularmente, na arte clássica – pois a arte “moderna” se dedica mais, ao menos em parte, em cultivar o “distanciamento” – mas ela me parece justamente tanto mais pertinente quanto o posicionamento da análise semiótica tornaria possível explicar duas finalidades estéticas opostas (ilusão como distanciamento) com *as mesmas ferramentas*.

Logo, eu concluiria que há inegavelmente, na própria concepção da estética,

alguma coisa de muito mais moderna do que pode parecer numa primeira abordagem. Ou ainda, mais radical e globalmente, quando analisadas com precisão, as teorias ditas “clássicas” da imitação e da ilusão são todas mais “modernas” do que acreditamos se não pensamos que seu interesse se reduz *àquilo que é representado*, mas que ele se refere também ao próprio ato pelo qual alguma coisa é representada.

2. A Imaginação

Caso se queira levar a sério o tema da ilusão artística sem ultrapassá-la rápido demais, é preciso ainda elucidar o mecanismo do espírito pelo qual a “representação viva”, em poesia, pode de certa maneira conseguir corromper e amplificar quase magicamente o uso dos signos. (“Magia” sendo aqui definida como aquilo que se subtrai à causalidade natural. Ora, um objeto produzindo seu efeito sem presença real pode certamente ser pensado em analogia com essa definição.)

Entretanto, como vimos, com essa noção de “vivacidade” chegamos ao terceiro ponto evocado quanto às características do conhecimento simbólico: considerado em relação ao conhecimento intuitivo, este reenvia a uma temporalidade particular dos atos do espírito. Ora, aqui está a propriedade decisiva da representação viva: com efeito, é a sua *temporalidade* que se vê modificada para alcançar o efeito paradoxal da presença ilusória. Há aqui um interesse ainda mais convincente da análise de Lessing, que justamente pegará de surpresa todas as leituras mínimas. Estas, como vimos, apontam no autor uma insuficiência da tese de uma exclusão do temporal nas artes plásticas.

Porém, o próprio Lessing pergunta na sequência da passagem citada:

Como atingimos uma representação distinta de uma coisa no espaço? Primeiramente nós observamos as partes singulares dela, depois a ligação dessas partes e, finalmente, o todo. Nossos sentidos fazem essas diferentes operações com uma velocidade tão impressionante que elas parecem ser para nós apenas uma; e essa velocidade é indispensável e necessária se devemos receber um conceito do todo, que

não é mais do que o resultado dos conceitos das partes e das suas ligações. (Lessing, 2011, p. 259-260)

O autor, então, nada ignorou da abordagem dinâmica da obra plástica na representação – da qual a arte “moderna”, se a quiséssemos lhe opor, faria um de seus princípios mais fecundos. Nesse aspecto, também é afinal... uma ilusão opor “clássicos” e “contemporâneos”.

a. *Semiótica da ilusão:*

A apreensão sensível do objeto nos traz de volta a essa quase instantaneidade que caracterizava a intuição racional em Leibniz: é o motivo de falarmos também de intuição sensível – ainda que esta se distinga nesse momento da primeira por sua confusão.

Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente tão clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e frequentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro. (*Ibid.*)

A vivacidade de uma representação se liga ao sentimento de sua presença no espírito e este, por sua vez, se liga à própria temporalidade da representação: *presença* significará aqui quase instantaneidade da apreensão. Então, é unicamente sob o ponto de vista da vivacidade, indispensável à poética, uma vez que os signos simbólicos devem ao mesmo tempo tornar-se novamente *sensíveis*,¹² que Lessing pode completar sua análise semiótica para fundamentar sua conclusão: se a poesia

¹² É nisso que podemos compreender o caso da música: percepção intuitiva, pois que sensível, ela é ao mesmo tempo temporal, o que poderia parecer contradizer a determinação da intuição como apreensão instantânea que é constantemente essencial no nosso raciocínio; mas é preciso considerar que essa propriedade relativa à instantaneidade da apreensão seria então aferente à intuição na medida em que *ela deve ser religada ao simbólico*, e não em si: a propriedade essencial

não pode representar objetos materiais adequadamente à sua finalidade, não é simplesmente em razão do axioma de conveniência semiótica. A dedução do capítulo XVI é incompleta e deixa inteiramente na obscuridade o papel exercido coextensivamente pelo caráter simbólico dos signos em comparação com a pesquisa de uma atividade (quase-)intuitiva do espírito¹³. Aqui está na realidade a verdadeira conclusão de Lessing:

Novamente, portanto: eu não nego ao discurso em geral a faculdade de descrever um todo corpóreo a partir das suas partes; [...] antes eu o nego ao discurso enquanto meio da poesia, porque tais descrições [*Schilderungen*] de corpos por meio de palavras quebram o ilusório [*das Täuschende*] no qual a poesia consiste principalmente; e esse ilusório, digo, deve se quebrar nelas porque o elemento coexistente do corpo entra aí em colisão com o consecutivo do discurso.¹⁴

da intuição é, na verdade, a *atualidade*, não a instantaneidade. Ora, quando se quer tornar intuitivo um conhecimento simbólico, isto é, atual, que outro procedimento seria permitido senão torná-lo instantâneo, já que ele não pode, além disso, ser por natureza apreensão imediata de seu objeto? A atualidade é então transferida aqui da *doação* do objeto à *apreensão* do objeto.

¹³ Ver também XVII, p. 269, no contexto de um paralelo de procedimentos da pintura e da poesia, a fim de, por um artifício que Lessing se dedica a legitimar, “alargar o instante” ou a representação “fecunda”, que, em sua perspectiva, constitui o núcleo mesmo da *imagem* pictural ou poética, enquanto ponto de encaixe da *imaginação*: “assim como, no pintor, os dois instantes diferentes se tocam tão perto e tão imediatamente que podem sem dificuldade passar por um só e único instante, assim também, no poeta, os traços múltiplos que representam as diversas partes e as diversas propriedades extensas no espaço se sucedem rapidamente, numa duração tão restrita, que acreditamos entendê-los todos de uma só vez”. Acerca das consequências que podem ser tiradas a respeito do papel da imaginação, cf. p. 7 e segs.

¹⁴ (*Laocoonte*, XVII, p. 263). Vide, ademais, a outra reserva à conclusão da “dedução”, aliás em sequência direta a ela: “No entanto, os corpos existem não somente no espaço, *mas também no tempo*. Eles têm uma duração e podem, a cada instante, mudar de aspecto e de relações. Cada um [...] se torna assim, de alguma maneira, *o centro de uma ação*. Portanto, a pintura também pode imitar ações, *mas somente de uma maneira indireta, a partir de corpos*. Por outro lado, as ações não têm existência independente, mas dependem de fato de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou considerados como tais, a poesia também representa [*schildert*] corpos, mas indiretamente, a partir de ações.”

Poderíamos, então, reavaliar a partir dessa abordagem lógico-psicológica, centrada nas modalidades de atividade do espírito e de sua apreensão das ideias, conceitos estéticos principais como os de *efeito* e *ilusão*. A ilusão, vê-se, não poderia provir exclusivamente da semelhança entre significante e significado, sem o que não haveria, certamente, nenhuma forma da ilusão poética. A ilusão tem, antes de tudo, relação com o caráter *formal* e não material da representação, quer dizer, com a *atualidade* do referente para o espírito. A ilusão poética é a produção de uma emoção, como se estivéssemos em presença do objeto. Mas, a partir daí, se a estética de Lessing é devidamente reconhecida como uma *Wirkungsästhetik*, ou ainda, como “estética da recepção” (Raulet, 1995, p. 442), que faz do interesse e do efeito (*Wirkung*) suscitados pela obra sobre o destinatário um critério decisivo da arte e que desenvolve pela primeira vez uma verdadeira teoria a respeito deles, sua fundamentação deve, porém, estar antes relacionada àquilo que acabamos de expor: o efeito da obra artística sobre seu destinatário não é apenas um efeito patético e a produção de uma *emoção*; é, antes de tudo (pois ela o condiciona), um efeito lógico e a produção de uma *intuição*.

O poeta, que pode mostrar os elementos da beleza um após outro [...] sente que seria impossível a esses elementos, ordenados um após outro, ter o efeito [*Wirkung*] que possuem quando ordenados um após outro; que o olhar concentrado [*concentrirende*] que queremos lançar imediatamente após a sua enumeração não nos oferece nenhuma imagem harmoniosa. (Lessing, 2011, p. 282)

Lessing sabe conjugar, assim, de forma totalmente, original a herança da “teoria dos sentimentos mistos” de Mendelssohn e o empirismo inglês à tradição lógico-estética de Wolff e de Baumgarten.

b. *A imaginação:*

Ora, todos esses conceitos estão eles mesmos subordinados à noção realmente englobante e eficiente no sistema estético-lógico de Lessing:¹⁵ a imaginação.

A imaginação está intrinsecamente relacionada a esse problema da ligação do conhecimento simbólico com o conhecimento intuitivo. De fato, confrontada com as representações simbólicas e sucessivas da poesia, das quais vimos as consequências sobre a apreensão não-intuitiva do objeto nas últimas páginas, a imaginação pode, sob certas condições – que caberá justamente a Lessing determinar –, assumir a tarefa de efetuar esse movimento de retorno à quase instantaneidade necessária à atualidade da experiência estética: esses traços sucessivos que definem a representação poética, “nossa imaginação [*Einbildungskraft*] deve poder percorrê-los todos com a mesma rapidez [*gleich schnell überlaufen*] para se representar, por meio deles, de um só relance [*mit eins zusammensetzen*], o que, na natureza, vemos de um só relance”.¹⁶ (Lessing, 2011, p. 262)

Na atividade da imaginação, encontramos, assim, a noção de rapidez que ritmava a apreensão da temporalidade dos atos do espírito na consideração da relação entre simbólico e intuitivo.

Poderíamos, então, compreender essa propriedade essencial da imaginação

¹⁵ Se é que a palavra “sistema” cabe aqui: seria melhor dizer então sistema estético-lógico, que pode ser elaborado a partir do poder sugestivo das incisões produzidas pela sonda lessingiana.

¹⁶ . Cf. uma nota de Mendelssohn sobre o *Laokoon-Entwurf* de 1763: “A poesia, na verdade, pode bem pintar [*schildern*] corpos, mas não deve ultrapassar os seguintes limites. Quando queremos nos representar distintamente [*deutlich*] um conjunto situado no espaço, nós consideramos então: 1) as partes separadamente; 2) a ligação entre elas; 3) o conjunto. Nossos sentidos o perfazem com uma celeridade tão estupefaciente, que cremos efetuar todas essas operações no mesmo tempo. Por conseguinte, quando todas as partes respectivas de um objeto situado no espaço nos são indicadas por signos arbitrários, a terceira operação, o ato de manter juntas todas as partes, se nos torna bastante onerosa. Exigimos demasiado de nossa imaginação, quando deve reunir, num conjunto ocupando o espaço, elementos a tal ponto insolidários.” (op. cit., p. 235) Na sequência da passagem já citada do capítulo XX, é de novo à imaginação que se confere essa capacidade do “olhar concêntrico”, mas desta vez com a indicação de seus limites: “está acima do poder da imaginação humana representar para si que efeito produzem juntos tal boca, tal nariz e tais olhos, se não podemos nos lembrar de uma composição análoga dessas partes, quer na natureza, quer na arte.” (Lessing, 2011, p. 282.)

considerando-a fundamentalmente como uma potência de *atualização do virtual*. Aqui é preciso relembrar as considerações decisivas do capítulo III, consagradas ao “instante fecundo” nas artes plásticas:

Creio que o momento único no qual os limites materiais da arte conectam todas as suas imitações levar-nos-á a tais considerações.

Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento e o pintor, em particular, esse único momento também apenas a partir de um único ponto de vista; se ainda as suas obras são feitas não apenas para ser meramente olhadas, mas, antes, consideradas, longamente e repetidas vezes consideradas; então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre [*freies Spiel*] para a imaginação [*Einbildungskraft*]. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos crer estar vendo. Mas no decorrer inteiro de uma emoção nenhum momento possui menos essa vantagem que o grau mais elevado dela. Além dele não há nada, e mostrar ao olho o grau extremo significa atar as asas da fantasia [*Fantasie*]. (*Ibid.*, p. 164-165)

(Podemos observar: que isto é exatamente o caso do Laocoonte, e a explicação da escolha de não o fazer gritar!)

A atividade da imaginação se apresenta aqui, em primeiro lugar, como se desdobrando num “livre jogo” e, em segundo lugar, investindo um “horizonte” (no qual se abrem metaforicamente as “asas”). Essa atividade imaginativa está, além disso, relacionada às manifestações temporais implicadas pelo processo de *desenvolvimento* que sublinha, de maneira insistente, essa caracterização: para ser “contemplada longamente e com frequência” (temporalidade iterativa e intensiva), a imagem deve também ser, por dizê-lo assim, provida de um potencial de *virtualidades*, que a *imaginação* terá, então, precisamente a função de *desdobrar*. Na estrutura progressiva “quanto mais... mais” (“quanto mais nós vemos coisas [...], mais ela deve fazer nascer ideias”), encontramos a dimensão de uma

temporalidade, dessa vez essencialmente protensiva. A imaginação está, desse forma, intrinsecamente ligada à temporalidade como desdobramento de um horizonte de pensamento ou atualização de virtualidades contidas na imagem. É a essa protensão que devemos a participação ou o *envolvimento* do destinatário da obra artística, que constrói “o elo entre o criador e o receptor” (Raulet, 1995, p. 445). Ainda que a estrutura da obra deva fazer com que apareça absolutamente como um “todo” concluído e “ordenado”, ela dá, finalmente, apenas o material representativo (as imagens) de que a imaginação se apropria. Trata-se, em nossa última citação, de uma questão de representação plástica e, por que não dizer, de uma percepção atual. Mas essa percepção ainda não é nada (em todo caso, nada de estético e de *tocante*), se ela não se torna objeto de uma interiorização pela imaginação, tornando-se então propriamente representação (*Vorstellung*) – representação que, virtualizada novamente por essa integração no orbe da processualidade imaginativa, pode dar assim ocasião a um redobramento da imagem que pensávamos ingenuamente, no entanto, ter sido *fixada* para nós pelo escultor. No entanto esse redobramento se dá dessa vez num plano heterogêneo a seu campo inicial: porque é redobramento na subjetividade, essa nova atualização de potencialidades da imagem não se faz mais somente sobre o plano perceptivo, mas igualmente *afetivo*.

Para retomar o exemplo do grupo do *Laocoonte*, não é só a percepção da cena atual, escolhida em função de sua “fecundidade”, que se prolonga na projeção do instante precedente no instante seguinte, mas também, assim fazendo, a imagem se prolonga no afeto. Somos *apreendidos* pela imagem precisamente porque nós próprios a apreendemos no instante que nos permite redobrar subjetivamente, pela imaginação, o seu alcance nossa própria afetividade. Dessa forma, é a uma amplificação patética que conduz o desdobramento imaginário da cena percebida no instante fecundo, e caracterizada paradoxalmente por sua retenção objetiva. Essa retenção, além disso, se torna então necessária na medida em que o afeto, por sua vez, é puramente interior, é assim uma virtualidade que a atualidade da imagem deve colocar em movimento na subjetividade, antes que esta a redobre sobre essa ‘outra cena’, onde se misturam afeto e fantasma.

A hipótese a desenvolver é a de que todo esse processo depende, na estrutura da imaginação, da própria dimensão pela qual ela se constitui como *temporali-*

zação da experiência. De fato, consideremos agora o caso paralelo, o do efeito estético da representação poética. Será preciso primeiro constatar que a arte, seja poética seja plástica, tem por toda parte um efeito comum: a participação afetiva do destinatário (nascimento da compaixão na poesia trágica – referência fundamental de Lessing –, nascimento do desejo despertado pela representação plástica)¹⁷. Mas, na verdade, esse efeito comum se instala por meio de dois procedimentos estritamente inversos: na representação poética, como tínhamos visto, isso acontece por meio de uma redução da compreensão simbólica à quase intuitividade da representação ilusória, o que implica também que a imaginação, por seu movimento e sua processualidade, comprime a sucessão das representações nesse ‘olhar concêntrico’, no qual ela os força, por assim dizer, a entrar a fim de obter, pela instantaneidade, o análogo de uma representação intuitiva. Mas, no caso da representação plástica, acabamos de descobrir o inverso desse movimento de concentração temporal: a imaginação daquele que contempla o belo corpo plástico deve *alargar o instante* fixado pela representação para que sua “fecundidade” se desdobre em desejo ou em compaixão (pois na verdade Laocoonte articula as duas atribuições: beleza e patético) – a subjetividade do destinatário deve, pela imaginação, se projetar além dos limites do instante.

A imaginação é, então, nos dois casos o motor de um processo centrado na temporalidade de nossas representações, e uma modulação artificial desta: aceleração da assimilação sucessiva dos símbolos até a quase instantaneidade da intuição ou, muito pelo contrário, desdobramento projetivo dos limites temporais da imagem. O paralelo exatamente inverso é precisamente aquilo que incita a situar a efetividade da intervenção da imaginação nessa potência moduladora da temporalidade dos atos do espírito: esta se estabelece como seu flagrante ponto comum.

¹⁷ Seria possível inferir tal afirmação do capítulo XXI do *Laoconte*, segundo o qual é precisamente por intermédio da evocação do desejo que os corpos suscitam que a poesia encontra um meio legítimo de pintar a beleza do corpo? Sim, quando observamos a intervenção da noção de simpatia nessa passagem crucial: “Pintem para nós, poetas, o comprazimento, a atração, o amor, o êxtase que a beleza provoca e terão pintado a própria beleza [...]” “*Peignez-nous, poètes, le plaisir, l’attraction, l’amour, le ravissement que crée la beauté, et vous aurez peint la beauté elle-même. [...]* Quem não crê ver a figura mais perfeita e mais bela, assim que simpatize com os sentimentos que somente tal figura pode despertar?” (trad. cit., p. 241-242).

Consequentemente, pode-se ver na imaginação um *esquema dinâmico* que tem um vínculo fundamental com a temporalização de nossas representações. A esse respeito, a língua alemã diz melhor do que a nossa que a imaginação possui duas dimensões: *Ein-bildungskraft*, ela é a faculdade de reunir simultaneamente em *uma* (quase)-intuição os traços simbólicos esparsos e desarticulados na nossa representação abstrata¹⁸; *Fantasia*, ela é também a potência de projetar desejo e afeto além mesmo das fronteiras temporais da imagem.

Referências bibliográficas

- GOETHE, J.W.: *Dichtung und Wahrheit*, livre VIII. Trad. p. du Colombier, Paris: Aubier, 1941.
- LEIBNIZ, Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées, in : Leibniz, Opuscules philosophiques choisis. Trad. Paul Schrecker, Paris: Vrin, 2001, 17-19.
- LESSING, G. E.: *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MELDELSON, M. : “Zu einem Laokoon-Entwurf Lessings”, in: *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe. Stuttgart-Bad Cannstadt : Friedrich Frommann Verlag, 1971, [JA] vol. 2, pp. 231-258.
- RAULET: “Lessing. L’esthétique de la réception et du matériau”, in : *Aufklärung. Les Lumières allemandes. Textes et commentaires*, Paris : Garnier-Flammarion, 1995.

¹⁸ Essa quase intuição tem, então, por nome: imagem. Seria preciso, pois, precisar o estatuto dessa noção mesma de imagem com relação a diferentes aspectos: fixidez, visibilidade, representatividade. Sendo a transposição representativa do espacial, a imagem se torna visível sob a condição de uma temporalização acrescida por sua própria esquematização (como mostrou Bergson, a imagem não é um decalque, mas antes um análogo de uma trama cheia de “buracos” nos quais a “focalização” não é atualmente realizada pelo espírito. Se queremos precisar nossa representação em imagem de uma coisa, ser-nos-á de novo preciso desenvolver as virtualidades da trama que temos, enquanto imagem, atualmente presente ao espírito. É a eventualidade desse desenvolvimento mesmo que implica uma temporalização acrescida da imagem na medida mesma em que seu caráter de visibilidade abandona a atualidade homogênea da percepção espacial.