



ESTÉTICA: ONTEM E HOJE

VI Simpósio de Filosofia da UEM

De 27 a 30 de Setembro de 2011
Auditório Ney Marques

Conferencistas

Miguel Vedda (UBA - Buenos Aires)

Rodrigo Duarte (UFMG)

Franklin Leopoldo e Silva (USP)

Luís Felipe B. Ribeiro (UFF)

Henry Martin Burnett Júnior (UNIFESP)

José Fernandes Weber (UEL)

Libanio Cardoso (UNIOESTE)

Alfredo Antonio Fernandes (UFSC)

Comissão organizadora

Cristiano Perius
Robespierre de Oliveira
Wagner Félix

Chamada de trabalhos

O tempo para cada comunicação será de 20 min, com 10 min para discussão. Os interessados deverão submeter um resumo de até 500 palavras, com o título, a identificação do problema e as linhas gerais do argumento que pretendem desenvolver, nome do proponente, titulação, instituição, endereço postal e eletrônico. Tema: Estética.

Data limite para envio de resumos: 29 de Julho de 2011.

E-mail: cristianoperius@hotmail.com

Por favor, pedir confirmação de recebimento de sua submissão. Só os resumos de trabalho aceitos poderão se inscrever no evento.

Inscrições e informações:

Departamento de Filosofia
Universidade Estadual de Maringá
Telefone: (44) 3011-8925
E-mail: sec-dfl@uem.br

www.dfl.uem.br/eventos
Valor da inscrição: R\$ 20,00



Anais do VI Simpósio de Filosofia da UEM

Estética: Ontem e Hoje

Universidade Estadual de Maringá

2012

ISSN 2237-1974

Anais do VI Simpósio de Filosofia da UEM

Estética: Ontem e Hoje

Anais do VI Simpósio de Filosofia da UEM.
FÉLIX, W.; OLIVEIRA, R.; PERIUS, C. (orgs.).
Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012.
173 p.
1. Anais de Congresso Científico. I Título.

Universidade Estadual de Maringá

Reitor: Prof. Dr. Julio Santiago Prates Filho

Vice-reitora: Profa. Dra. Neusa Altoé

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Diretor: Prof. Dr. Lúcio Tadeu Mota

Diretora Adjunta: Profa. Dra. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso

Departamento de Filosofia

Chefe: Prof. Dr. Vladimir Chaves dos Santos

Chefe Adjunto: Prof. Dr. Cristiano Perius

Comissão organizadora

Prof. Dr. Cristiano Perius

Prof. Dr. Robespierre de Oliveira

Prof. Dr. Wagner Félix

A obra "Caderno de Resumos do VI Simpósio de Filosofia da UEM", sob responsabilidade da Organização do evento, foi licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição - Uso Não Comercial - Obras Derivadas Proibidas 3.0 Brasil.

Apoio

Universidade Estadual de Maringá

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Governo do Paraná

Fundação Araucária

Caixa Econômica Federal

A BELEZA E A DEFINIÇÃO DA ARTE

Ensaio sobre o papel da beleza na ontologia da arte de Arthur Danto

Debora Pazetto Ferreira ¹

RESUMO: O texto tem como objetivo precisar o papel da beleza na ontologia da arte de Arthur Danto. Embora não pertença à definição da arte, apresentada pelo autor principalmente em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, a beleza é um tema central para a filosofia da arte, pois foi considerada uma característica essencial por um grande período da história do pensamento estético. Em *O Abuso da Beleza*, Danto defende uma concepção exclusivamente sensorial da beleza e explica que ela pode ser vinculada à arte, quando é manifesta, de modo interno ou externo ao significado de cada obra.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to precise the role of beauty in the ontology of Arthur Danto. Although it does not pertain to the definition of art, presented by the author mainly in *The Transfiguration of the Commonplace*, beauty is a central theme to the philosophy of art, on the grounds of have been considered an essential trait during a long period in the history of aesthetic thought. In *The Abuse of Beauty*, Danto defends an exclusively sensorial conception of beauty, and explains that it may be linked to art when manifested, internally or externally to the meaning of each work.

No último século foram apresentadas tantas configurações inovadoras do que pode ser referido pelo nome “obra de arte”, que esse conceito se tornou relativo e problemático. Até o século XIX, os materiais tradicionais, a representação mimética da realidade e a beleza funcionaram como indicadores que anunciavam algo como uma obra de arte. Mesmo quando essas características não eram assumidas como definições da arte, funcionavam como uma assinatura implícita do conceito na coisa. Ainda que a singularidade de cada estilo e de cada exemplar seja inegável, os padrões tradicionais de suporte e representação ou de matéria e forma operavam como sinais claros e familiares de que se estava diante de uma obra de arte. Nas

¹ Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

últimas décadas, todavia, os aspectos sensoriais que orientavam o reconhecimento de um objeto como uma obra de arte se tornaram cada vez mais sutis ou até mesmo nulos. E isso foi feito intencionalmente, devido à própria necessidade dos artistas de questionar-se pelos limites de sua atividade. Se há alguma questão que orienta sobretudo a arte contemporânea é: até onde se pode chegar com o conceito de obra de arte? Os artistas abandonaram a beleza, as molduras, os pedestais, os suportes clássicos, a representação, a matéria, os temas, as instituições tradicionais, o labor técnico, o predomínio dos sentidos, a individualidade autoral, a permanência dos objetos e, ainda assim, continuaram criando obras de arte. Fizeram arte nas ruas, arte abstrata, arte efêmera, fizeram arte sobre seus próprios corpos, na terra, nos desertos, arte virtual, digital, política, apolítica, usaram os animais, os rituais, a ciência, o acaso. Esvaziaram galerias, misturaram gêneros, empacotaram museus, foram às ruas e de volta aos cubos brancos, e, para o agrado ou desagrado de críticos e filósofos, continuaram criando coisas, ações ou eventos que ainda são referidos pelo nome “obra de arte”.

Esse alargamento das configurações das obras de arte conduz naturalmente à questão: o que há em comum entre essa diversidade de dados para que ainda possam ser agrupados sob o nome “arte”? Ou seja, é possível encontrar uma definição para a arte que se sustente ante a arte contemporânea? Arthur Danto enfrenta o desafio de desenvolver uma ontologia da arte que não exclua nada que seja considerado publicamente como obra de arte. Sua teoria possibilita uma definição que permite distinguir arte do que não é arte, além de ferramentas conceituais para pensar a arte contemporânea em sua singularidade. O aspecto distintivo da ontologia da arte de Danto é a ideia de que o que faz algo ser uma obra de arte é ser interpretado como tal, sendo essa interpretação, constitutiva de sua identidade artística, historicamente possibilitada pelas narrativas do “mundo da arte”. Este famoso conceito pode ser compreendido como o contexto histórico, social, teórico, cotidiano e institucional no qual certas coisas são tratadas como obras de arte: “ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir (*descri*) –

uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”². Algo é uma obra de arte por ser o correlato lógico de uma interpretação, inscrita em uma rede de significações históricas, que lhe atribui o estatuto de obra de arte, ou seja, trata-se de uma definição contextual e histórica, que não se funda em algo que é visto no objeto, mas no objeto *visto como arte*.

O objetivo desse texto é evidenciar que a beleza, bem como as demais qualidades estéticas, não pode fazer parte da definição de obra de arte apresentada por Danto, mas que nem por isso ela deixa de ser digna de ser pensada por uma filosofia contemporânea da arte. A beleza não pode fazer parte de uma definição da arte porque definições filosóficas têm pretensões atemporais, isto é, de valer para todas as épocas históricas, de cingir todas as obras de arte e apenas elas³. Portanto, a definição filosófica da arte deve ser constituída apenas de propriedades necessariamente presentes em todas as obras de arte de todos os tempos, e a beleza certamente não é uma delas. Mas só foi possível perceber isso com o alargamento e o pluralismo da arte contemporânea: o estatuto filosófico da beleza só pode ser compreendido quando a arte se liberta da imposição de fazer obras. Isso explica porque Danto negligenciou a estética e o conceito de beleza desde a década de 60 até o início do século XXI, assim como a vanguarda americana da década de 60 e o dadaísmo europeu da década de 20 omitiram a beleza de sua arte. Foi sobretudo um afastamento natural que permitiu a distinção entre arte e beleza, e entre filosofia da arte e estética, antes tão confundidas.

Se a arte contemporânea caracteriza-se por mostrar que tudo pode ser uma obra de arte, a beleza não pode fazer parte da definição de arte, pois nem tudo é belo. Essa tese pode parecer óbvia atualmente, e Danto não escreveria um livro apenas para reafirmá-la. O aspecto mais interessante de *O Abuso da Beleza* é mostrar porque a beleza teve um peso tão grande na tradição estética, e como ela pode continuar a ser pensada pela filosofia da arte sem esse peso. Do iluminismo até o

² DANTO, A. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006. p. 20.

³ *O Abuso da Beleza*, p. 19.

início do século XX não foi possível pensar a arte separadamente da beleza, pois “a conexão entre arte e beleza foi tomada como tendo o poder de uma necessidade a priori”⁴.

Moore é tratado por Danto, nesse livro, como um de seus principais interlocutores, devido a sua defesa explícita do valor moral e religioso da beleza. Essa estreita ligação entre a beleza sensorial e o bem se justifica pela sua compreensão da beleza em termos estéticos bastante gerais, que privilegiam a beleza natural (porque ela existe no mundo e não apenas como representação), e sua ocupação com uma psicologia humana mais primitiva: qualquer pessoa preferiria as belas paisagens, as estrelas e o pôr do sol a um ambiente escuro, fechado, repleto de excrementos e coisas repulsivas. Nesses termos tão gerais e básicos, Danto concorda com Moore, chegando à chocante afirmação de que “a beleza pode, com efeito, ser subjetiva, mas ela é universal, como insistiu Kant”. Todavia, essa menção de Kant não pode ser levada muito a sério, pois Danto aceita a universalidade da beleza apenas se entendida sensorialmente e genericamente.

Tamanho valor moral atribuído à beleza e sua identificação com a arte até o século XX explica porque ela granjeou tanta importância na tradição estética. Diante disso, surgem, neste mesmo século, duas atitudes que caminham em direções diferentes. Por um lado, com o surgimento da pintura modernista, Roger Fry, discípulo de Moore, propõe um alargamento do conceito de beleza, para manter esse ideal presente na arte moderna; por outro lado, as vanguardas do pós-guerra, principalmente o Dada, passam a adotar uma posição política contrária à beleza, já que esta era um bem precioso para a sociedade que tinha se engajado em um conflito tão atroz. Danto escreve *O Abuso da Beleza* acima de tudo para propor uma delimitação do conceito de beleza e para mostrar como, passado o momento político das Vanguardas Intratáveis, a beleza pode ser pensada filosoficamente e ser vinculada à arte e à vida. Sua tese central é: na arte, *quando* há beleza, ela pode ser interna ou externa ao significado da obra. A beleza externa é um acontecimento acidental da

⁴ *Ibidem*, p. 30.

obra de arte. Ela pertence ao objeto material que a constitui, mas não à obra, uma vez que não se conecta ao seu significado. A *Brillo Box* e a *Fonte*, por exemplo, possuem beleza externa. O design das caixas *Brillo*, assinado por James Harvey, é realmente de grande beleza, assim como o formato uterino e a brancura brilhante do urinol, que levou alguns simpatizantes mais conservadores a associá-lo com as obras de Brancusi, ou interpretá-lo como a revelação de uma bela forma recalcada na vida ordinária. Entretanto, de acordo com Danto, a beleza não faz parte da *Brillo Box* de Warhol e da *Fonte* de Duchamp, pois o conteúdo semântico (*aboutness*) de ambas as obras não envolve o fato de elas serem belas. A beleza da *Brillo Box* pertence ao objeto de design e deve ser atribuída unicamente ao talento de Harvey. Mas o significado da *Brillo Box* e da arte pop em geral é fazer arte com os objetos mais banais da cultura de consumo – sua beleza, quando há, é externa ao significado da obra. A beleza do urinol tampouco deve ser atribuída a Duchamp, pois, embora possa pertencer ao objeto sanitário que constitui sua obra, não pertence à obra de arte.

Mas como é possível saber quais qualidades do objeto pertencem à obra? A filosofia da arte de Danto é dificilmente separável de sua crítica de arte: “o crítico deve resgatar qual o efeito que a arte tem sobre o espectador – qual o significado que o artista pretende alcançar – e então como este significado deve ser lido no objeto no qual ele está incorporado”⁵. Danto elabora sua crítica com base no universo de significados que circunda a obra, no modo em que ela afeta o público, e, no caso da *Fonte*, nas afirmações do próprio artista de que seus readymades não invocavam “esteticismo ou sentimento ou gosto”⁶. A crítica, através de “faculdades intelectuais”, apreende o pensamento da obra apresentado sensivelmente, interpreta seu significado e como este se relaciona com suas características sensíveis. Sendo a beleza uma característica sensível, a interpretação crítica dirá se ela é ou não é

⁵ DANTO, A. *A Crítica de Arte após o Fim da Arte*. Trad. Cláudio Miklos. In: DANTO, A. *Unnatural Wonders. Essays from de gap between art and life*. Farrar, Straus, Giroux: New York, 2005, pp 3-18.

⁶ 93

conectada ao significado da obra: se é interna ou externa. Por isso Danto conclui que compreende Duchamp como “o artista que, acima de tudo, procurou produzir uma arte sem estética, e substituir o sensorial pelo intelectual”⁷, de modo que a beleza do urinol não pertence ao significado da *Fonte* — é externa.

O significado de uma obra de arte é uma criação intelectual, e se ela possui beleza interna, é porque esta é implicada e explicada por esse significado. A arte é sempre concebida com a expectativa de projetar um ponto de vista ou atitude do público. Como seres humanos são emocionais e sensíveis, e não apenas racionais, muitas vezes a arte dirige-se às sensações para provocar algum sentimento, como amor, erotismo, pena, admiração, temor, ultraje ou repugnância. A beleza é um dos modos de se dirigir aos sentimentos humanos: “um modo no qual o sentimento é conectado com os pensamentos que animam obras de arte”⁸. Quando a beleza é interna, faz parte do significado da obra de arte provocar algum sentimento ou reação no público com essa beleza, seja amor, pena, tristeza ou erotismo. Danto cita alguns exemplos de beleza interna, como o *Memorial dos Veteranos do Vietnam*, de Maya Lin, as *Elegias para a República Espanhola*, de Motherwell, e as pinturas de Matisse do período de Nice. São obras cuja beleza tem um sentido muito íntimo, como consolar uma perda, transformar a angústia em sofrimento contemplativo, criar jardins de prazer e alívio. O autor propõe a palavra *inflectors*, que pode ser traduzida como “influenciadores” ou “moduladores”, para designar características pragmáticas da arte, que convêm para fazer o espectador sentir algo em relação à obra. Obras de arte belas, mesmo as contemporâneas, quando possuem o que Danto chama de beleza interna, modulam a atitude do público em relação a elas através de sua beleza. Por isso ela é interna: essa modulação faz parte do significado da obra. Faz parte do significado do *Memorial dos Veteranos do Vietnam* que a beleza de suas superfícies lisas e negras, repletas de nomes como um livro dos mortos, transforme a

⁷ 96

⁸ 102

revolta moral da guerra e a dor de suas perdas individuais em uma tristeza mais contemplativa e compartilhada por todos, logo, muito mais suportável.

Uma vez que a beleza interna é aquela criada a partir do significado da obra, a natureza sempre apresentará beleza externa, pois é acidental, não se remete a nenhum significado – a não ser que o mundo seja tomado como uma obra de arte divina, tendo Deus a intenção de expressar algo através da beleza natural. Este é um modo assumido por Danto, e novamente inspirado em Hegel, de abordar a tradicional diferença (ou indiferença) filosófica entre beleza natural e beleza artística. É interessante notar que, a despeito das diferenças apontadas pelo filósofo entre beleza interna e externa, e beleza artística e natural, a beleza é sempre a mesma: é sensível, estética ou, para usar uma expressão de Duchamp, *retiniana*. Trata-se da beleza discernida pelos sentidos, de modo simples e surpreendente, assim como a percepção das cores ou das formas, isto é, ela se apresenta a qualquer um como tal, sem a necessidade de uma educação estética. Mesmo a beleza interna é apenas sensível, pois é uma beleza implicada pelo significado da obra e não a “beleza” *do* significado. É comum, nas exposições de arte contemporânea, o público estimar a beleza de uma idéia, de um conceito, mesmo que a obra não apresente nenhuma qualidade estética que a torne bela. De acordo com Danto, este é um mau uso da palavra “beleza”, pois é um alargamento, incentivado por Fry, que a torna mero sinônimo de apreço e a faz perder o sentido. Seria mais coerente utilizar palavras específicas para elogiar a idéia de uma obra de arte, como “profundidade”, “excelência” ou “originalidade”: “parece-me que confunde irreparavelmente o conceito de beleza se dizemos que estas qualidades são outra espécie ou outra ordem de beleza”⁹. Ou seja, contra Fry, Danto defende a beleza como um conceito que se remete a uma qualidade estética simples, sensorialmente apreensível por todos. Todavia, há muitas outras qualidades na arte, tanto estéticas – diferentes moduladores – quanto da ordem do pensamento: “eu proponho restringir o conceito

⁹ 92

de beleza para sua identidade estética, que se refere aos sentidos, e reconhecer na arte alguma coisa que nas suas mais elevadas instâncias pertence ao pensamento”¹⁰.

Com essa delimitação do conceito de beleza como o que afeta os sentidos de modo “simples e surpreendente” torna-se mais claro porque Danto concorda com a tese kantiana de que a beleza é universal. A beleza “agrada sem conceito”, ela não é uma qualidade dos significados, cujo apreço varia enormemente entre as pessoas. Isso também explica porque Moore é um interlocutor tão fundamental: ele defende a beleza em termos estéticos tão gerais que a iguala na arte e na natureza e permite sua universalização no gosto. Não importa tanto a possibilidade de universalização do que é considerado belo, mas a *universalização da preferência humana pela beleza*. A beleza é um valor vital para Moore, ela é um valor na arte porque é um valor para a vida humana. Essa é precisamente a motivação basilar de *O Abuso da Beleza*. Danto o escreve para mostrar que embora a beleza não pertença à definição da arte, ela é uma necessidade para a vida humana. O autor finaliza o livro com uma reflexão sobre o sublime que parece desconectada do que a precede, mas o sentido da reflexão é precisamente o retorno do tema ao homem. Se a beleza é aquilo que arrebatava os sentidos, o sublime é o que os ultrapassa e coloca o homem no centro de sua própria percepção. Com o sublime, que os sentidos não conseguem apreender, o homem torna-se reflexivo, percebe a si mesmo. Exceder os padrões dos sentidos leva ao redescobrimto do homem: a consciência de si, da beleza, da vida e seus valores. O que Danto extrai da estética kantiana e da moral mooreana é que os homens preferem viver em um mundo belo a um mundo desagradável. Por isso ele conclui que “a beleza é uma opção para a arte e não uma condição necessária. Mas ela não é uma opção para a vida. É uma condição necessária para a vida tal como gostaríamos de vivê-la”¹¹. A beleza cura, sublima, recria a vida e traz esperanças.

Há muitos modos de ligar a estética à moral, como se pode notar em Moore, Kant, Proust, no círculo de Bloomsbury, e tantos outros autores. Danto, a

¹⁰ 92

¹¹ 160

seu modo, também perfaz esse caminho. Ele desconecta a beleza da arte, mas reconecta-a à vida – a beleza é um valor vital e, em uma época que sempre margeia a desvalorização do humano, algo que deve ser preservado com cuidado.

Referências Bibliográficas

- DANTO, A. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006.
- AITA, V. “Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub specie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo”. *Ars*, ano I, n. I, 2003.
- RAMME, N. “É possível definir arte?”. *Analytica*, Rio de Janeiro, vol 13 n° 1, 2009, p. 197-212.
- DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, A. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Illinois: The Paul Carus Lecture Series 21, 2003.
- DANTO, A. *A Crítica de Arte após o Fim da Arte*. Trad. Cláudio Miklos. In: DANTO, A. *Unnatural Wonders. Essays from de gap between art and life*. Farrar, Straus, Giroux: New York, 2005.
- AITA, V. *O fim da arte e após...* Introdução e entrevista concedida por [Arthur C. Danto](#) a [Virginia Aita](#) (fevereiro de 2006).

A LÓGICA DO CONCEITO “ARTE” SEGUNDO MORRIS WEITZ

Jean Rodrigues Siqueira¹

Resumo: Em um artigo publicado em 1956, intitulado O papel da teoria na estética, o filósofo Morris Weitz sustenta que definir o conceito “arte” a partir da determinação de propriedades individualmente necessárias e conjuntamente suficientes é algo logicamente impossível de ser realizado. No entanto, apesar de considerar impossível a formulação de uma definição clássica ou real de “arte”, Weitz é categórico ao ressaltar que nenhum prejuízo explanatório decorre dessa impossibilidade, uma vez que uma das principais tarefas exigidas de uma teoria estética – a saber, identificar coisas que são arte e distingui-las de coisas que não são – pode perfeitamente ser desempenhada. O presente artigo visa, pois, apresentar tanto a argumentação negativa quanto a argumentação positiva de Weitz para, em seguida, colocar em destaque algumas dificuldades teóricas presentes em ambas estratégias.

Palavras-chave: arte, definição real, essencialismo, semelhança de família.

Abstract: In an article published in 1956 entitled “The role of theory in aesthetics”, philosopher Morris Weitz argues that any attempt to present a definition of the concept “art” based on the determination of its necessary and jointly sufficient conditions is something logically impossible to be attained. However, despite considering impossible to formulate a classic or real definition of “art,” Weitz is very explicit in saying that no explanatory losses follows from this impossibility, since one of the main tasks required of an aesthetic theory - namely, to identify things that are art and distinguish them from things that are not - can still be perfectly performed. This article intends, therefore, to present both Weitz’s negative and positive argumentation, and then to highlight some theoretical difficulties present in both strategies.

Keywords: art, essentialism, family resemblance, real definition.

¹ Professor da Universidade Camilo Castelo Branco

Introdução

Em um já clássico artigo intitulado *O papel da teoria na estética*, publicado em 1956, o filósofo estadunidense Morris Weitz sustenta que qualquer tentativa de encontrar uma definição real para o conceito “arte” esbarra em uma impossibilidade de caráter lógico-conceitual e que, conseqüentemente, o projeto definicional característico da teoria estética clássica deve ser sumariamente abandonado. Nesse sentido, a argumentação de seu artigo é fundamentalmente negativa. No entanto, ao propor a eliminação (ou superação) dessa agenda definicional, Weitz aponta como tarefa fundamental da estética a descrição das condições sob as quais o conceito “arte” é empregado, o que conduz sua argumentação a uma dimensão mais positiva. Assim, após rejeitar a possibilidade de definição real do conceito “arte”, o filósofo lança mão de um modelo de análise baseado na idéia de semelhança de família para explicar a lógica subjacente ao uso e aplicação desse conceito – em particular, explicar como é possível distinguir o que é arte do que não é arte sem o recurso a uma definição. Tanto em sua dimensão negativa quanto em sua dimensão positiva, a argumentação de Weitz ancora-se diretamente em teses apresentadas alguns anos antes nas *Investigações filosóficas* de Wittgenstein. No que segue, a argumentação de Weitz será explicitada, revelando em maior detalhe suas pressuposições wittgensteineanas. Veremos, então, que, seja em seu aspecto negativo, seja em seu aspecto positivo, o raciocínio de Weitz enfrenta sérias dificuldades, o que enfraquece substancialmente sua perspectiva anti-definicional. Apesar dessas dificuldades, na parte final deste artigo, um caminho mais promissor, aventado nas entrelinhas do próprio texto de Weitz, será indicado e, ainda que essa estratégia não possa reabilitar plenamente o ceticismo proposto Weitz, ela certamente pode mostrar a prolífica força de suas inspirações wittgensteineanas.

A crítica de Weitz ao projeto definicional na teoria estética

Antes de passarmos à apresentação da argumentação negativa de Weitz, convém esclarecer o que é que o filósofo entende por “definição real”, uma vez que a principal tese negativa de seu trabalho é justamente a de que esse tipo de definição é logicamente impossível de ser obtido para o conceito “arte”.

Uma definição real é um tipo clássico de definição intensional que consiste na determinação de um conjunto de condições necessárias que sejam conjuntamente suficientes para a correta aplicação de um conceito a suas respectivas instanciações. Ao explicitar as condições necessárias e suficientes de aplicação de um conceito, uma definição real revela as propriedades que constituem a natureza ou a essência dos objetos por ele referidos – daí esse tipo de definição estar intimamente associado a concepções essencialistas da linguagem. Historicamente, a origem dessa concepção essencialista das definições pode ser rastreada ao chamado método da divisão recorrentemente empregado por Sócrates nos diálogos de Platão e, de um modo mais preciso, à ideia de definição por gênero e diferença específica, devida aos trabalhos de Aristóteles. De acordo com esse modelo de definição real, as condições necessárias de aplicação de um conceito dizem respeito a certas propriedades que todo objeto que caia sob o referido conceito tem que possuir para ser considerado uma instanciação do conceito (o que caracterizaria o seu *genus*); uma condição suficiente, por sua vez, remete a uma propriedade que basta um certo objeto possuir para que ele caia sob o conceito em questão (o que caracterizaria sua *differentia*). Por exemplo, para que um certo ser humano x possa ter o conceito “pai biológico” aplicado a ele é necessário que x seja um homem, mas ser um homem não é condição suficiente para a aplicação do conceito “pai biológico” (afinal, há homens que não são pais); ter filhos é outra condição necessária para que x seja considerado um “pai biológico”, mas também não é condição suficiente dos objetos que caem sob esse conceito (afinal, há mulheres que têm filhos biológicos). Mas essas duas

propriedades, ser um homem e ter filhos, tomadas conjuntamente, tornam-se condição suficiente para a aplicação do conceito “pai biológico”: basta que x seja um homem e tenha filhos para que x seja um pai biológico e, assim, o conceito em questão seja adequadamente aplicado. É dessa maneira que obtemos uma definição real do conceito “pai biológico”, uma definição que revela a essência dos objetos que caem sob o referido conceito – de *todos* os objetos e *apenas* deles.

Entre os contemporâneos de Weitz, esse projeto essencialista de apresentar uma definição real do conceito “arte” pode ser claramente identificado em um artigo do filósofo De Witt Parker que traz o sugestivo título de “A natureza da arte” (1939):

A suposição que subjaz a toda a filosofia da arte é a da existência de alguma natureza comum presente em todas as artes (...) Admite-se que cada obra de arte possui um sabor único, um *je ne sais quoi* que a torna incomparável com qualquer outro trabalho; no entanto, há alguma característica ou conjunto de características que, ao se aplicarem a cada obra de arte, aplicam-se a todas as obras de arte, e a nada mais – um denominador comum, por assim dizer, que constitui a definição de arte (...) (p. 684)

É justamente contra esse tipo de essencialismo filosófico que a obra do segundo Wittgenstein se articula. Segundo o texto das *Investigações filosóficas*, a mais importante e conhecida obra dessa fase de seu pensamento, a tarefa da filosofia consiste basicamente na elucidação da relação que há entre o emprego efetivo da linguagem e as condições sob as quais ela é adequadamente utilizada, e não na busca de essências ocultas por trás de seu uso pelos falantes das linguagens naturais. E é exatamente sob influência desse modelo de investigação filosófica que Weitz vai sugerir que o conceito “arte” e sua lógica sejam pensados e explorados:

Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar qual é natureza de um certo x filosófico (...) devemos antes perguntar “Qual é o uso ou função de x ?”, “Qual é a função que x desempenha na linguagem?” (...) Desse modo, nosso primeiro problema na estética é o da elucidação do emprego efetivo do conceito arte, de modo a fornecer uma descrição lógica da função do conceito, incluindo uma descrição das condições sob as quais o usamos corretamente (...) (p. 30)

Guiado por essa perspectiva, Weitz ressalta que a atenção aos usos efetivos do conceito “arte”, especialmente na composição da expressão “obra de arte”, mostra

que elas podem ocorrer tanto como termos meramente descritivos quanto como termos avaliativos. Em seu uso descritivo, essas expressões têm unicamente uma função taxonômica, de classificação de objetos. É assim, por exemplo, que empregamos as expressões “arte” ou “obra de arte” para dizer que um objeto é considerado arte independentemente de o apreciarmos ou não, independentemente de ser boa arte ou não. Já quando dizemos a respeito de uma obra que apreciamos que ela é uma “obra de arte”, ou que ela é que é “arte”, a ocorrência desses termos envolve um juízo de valor. A diferença que a análise de Weitz destaca entre o uso descritivo e o uso avaliativo do conceito “arte” é fundamental para sua argumentação, já que ele entende que todas as tentativas de apresentar uma definição real desse conceito confundem esses dois usos, sempre privilegiando seu uso avaliativo. Mas, em seu uso avaliativo, as condições de aplicação do conceito “arte” não podem ser adequadamente descritas, uma vez que tal uso remete apenas a certas preferências estéticas, o que acaba por excluir outras propriedades relevantes para a identificação de objetos artísticos.

Não existe nada de errado com o uso avaliativo; (...) Mas o que não pode ser mantido é que teorias do uso avaliativo de “arte” sejam definições reais e verdadeiras das propriedades necessárias e suficientes da arte. Em vez disso, elas são, pura e simplesmente, definições honoríficas nas quais o conceito “arte” foi redefinido a partir de um critério escolhido. (p. 35)

Por outro lado, quando observado em seu sentido meramente descritivo, o conceito “arte” revela-se extremamente flexível, mutável e, conseqüentemente, abrangente. Novos gêneros artísticos e obras de arte absolutamente inovadoras surgem de tempos em tempos, conforme atesta a própria história da arte. Assim, mais uma vez a atenção ao uso do conceito “arte”, agora especificamente em seu sentido descritivo – o único sentido que pode apontar adequadamente suas condições de aplicação – conduz à compreensão de uma importante característica de sua lógica: “arte” é um conceito aberto, isto é, um conceito cujas “condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis” (p. 31). Em virtude dessa característica empiricamente

apreensível do conceito “arte” decorre, entende Weitz, a impossibilidade de qualquer definição que feche o conceito e estabeleça condições necessárias e suficientes para sua aplicação. Daí sua tese de que “A teoria estética, toda ela, está errada em princípio ao pensar que uma teoria correta é possível, uma vez que adultera radicalmente a lógica do conceito de arte” (pp. 27-8). E o principal argumento de Weitz para fundamentar essa tese consiste exatamente em chamar atenção para o fato de que o conceito “arte” exige abertura, exige a possibilidade de se ajustar ao surgimento de situações não previstas, a situações que independem de qualquer tipo de regra ou restrição, sob pena de um fechamento desse conceito excluir “as próprias condições de criatividade na arte” (p. 32):

Novas condições (novos casos) surgiram e certamente continuarão a surgir; aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que exigirão uma decisão (...) de se o conceito deve ou não ser alargado. (...) O que estou argumentando, então, é que o próprio caráter expansivo e empreendedor da arte, sua sempre constante mudança e novas criações, tornam logicamente impossível garantir qualquer conjunto de propriedades definidoras. (id.)

A consideração do uso das expressões “arte” e “obra de arte” conduz, portanto, a uma diferenciação entre um emprego descritivo e um uso avaliativo das mesmas, e é à elucidação desse uso descritivo que os esforços de Weitz se dirigem. Em seu uso descritivo, por sua vez, o conceito “arte” revela-se um conceito aberto, incapaz de ser definido sem que isso implique uma limitação de algo que pressupõe a ausência de limites. Mas, sendo assim, isto é, não sendo possível definir o conceito “arte”, que tipo critério deve ser adotado quando surge a necessidade de decidir se um objeto é ou não é uma obra de arte (em sentido descritivo)? Como saber quando um novo objeto exige o reajuste ou o alargamento do conceito “arte” ou “obra de arte”? Como distinguir arte e não-arte?

Ao lidar com esse tipo de questão, mais uma vez Weitz recorre ao pensamento do segundo Wittgenstein, em particular à sua noção de semelhança de família. Segundo Wittgenstein, como a linguagem não possui uma essência, o que explica o fato de um termo se aplicar aos mais variados casos específicos é a presença

de cadeias de semelhanças entre os vários objetos a que se espera que um certo conceito se aplique. Como ilustração dessa idéia, o filósofo austríaco propõe uma reflexão a respeito do conceito “jogo”:

Considere, por exemplo, os processos que chamamos de “jogos”. Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos, etc. O que é comum a todos eles? Não diga: “Algo deve ser comum a eles, senão não se chamariam “jogos”, - mas veja se algo é comum a eles todos – pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até uma série deles. (...) Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão “semelhanças de família”; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc., etc., - E digo: os “jogos” formam uma família. (§§66-67)

Assim, aquilo que os essencialistas acreditam ser um conjunto de propriedades necessárias existentes em todos os objetos que caem sob um conceito nada mais é do que uma rede de semelhanças constituída de características que se sobrepõem e se entrecruzam de maneiras variadas, em maior ou menor grau. Pif-paf é um jogo de cartas, assim como paciência; mas um é jogado por uma única pessoa e o outro não. Futebol é um jogo, assim como pif-paf e paciência, mas não é um jogo de cartas. Futebol se joga com uma bola, assim como o pólo-aquático; mas este se joga dentro de uma piscina, enquanto o outro não. Há algo comum a todos eles, a todos os jogos que possamos nos lembrar ou imaginar? Segundo Wittgenstein, por mais que observemos, não encontraremos nenhuma propriedade comum existente em todos eles, mas sempre a ocorrência de certas semelhanças e a ausência de outras.

Isso que, segundo Wittgenstein, ocorre com o conceito de “jogo”, ocorre também, afirma Weitz, com o conceito “arte”: se olharmos para todos os gêneros e objetos artísticos, jamais encontraremos uma natureza comum, uma única propriedade presente em todos eles, mas apenas semelhanças de família, cadeias de similaridades. Portanto, a classificação de um novo objeto como “arte” exige apenas que ele apresente certas semelhanças com casos de objetos já considerados como

arte. Uma nova atividade pode ser considerada um jogo se ela apresentar semelhanças com aquelas atividades que já consideramos como jogos. Assim:

[A] semelhança básica entre esses conceitos [“arte” e “jogo”] é sua textura aberta. Ao elucidá-los, alguns casos (paradigmáticos) podem ser dados, casos acerca dos quais não pode haver dúvidas ao serem descritos como “arte” ou “jogo”; mas nenhum conjunto exaustivo de casos pode ser apresentado. (p. 31)

Portanto, ao recorrer à noção wittgensteineana de semelhanças de família, Weitz parece deixar registrado que nenhum mistério com relação à identificação e reconhecimento de objetos como obras de arte surge em decorrência de sua refutação do projeto definicional da teoria estética clássica. A definição real do conceito “arte” é impossível de ser obtida, mas o reconhecimento de quais objetos são obras de arte (em sentido descritivo) é perfeitamente realizável. A lógica do conceito “arte”, assim a análise de Weitz pretende destacar, apresenta uma estrutura aberta cuja aplicação adequada se orienta pela presença de semelhanças de família entre os objetos por ele referidos.

Objecções à argumentação negativa de Weitz

Como vimos, o principal argumento de Weitz em favor da impossibilidade de se definir “arte” repousa principalmente sobre a constatação de que a atividade artística é absolutamente mutável e imprevisível. Por conta dessa mutabilidade, sustenta Weitz, não é possível apontar condições necessárias e suficientes de sua aplicação sem que isso restrinja a originalidade da própria criação artística. No entanto, a idéia de que o uso efetivo das expressões “arte” e “obra de arte” exige uma abertura conceitual que impossibilita qualquer tipo de definição tem sido, já há algumas décadas, presa de vários tipos de objeções.

Uma objeção bastante comum consiste em ressaltar que a argumentação negativa de Weitz parte de uma constatação meramente indutiva que, sem nenhuma razão plausível posterior, transforma-se em um discurso a respeito da

impossibilidade lógica de definição real do conceito “arte”. Segundo essa objeção, o que Weitz faz é destacar que as tentativas anteriores de se definir “arte” falharam e que, portanto, todas as tentativas futuras também falharão. De fato, os primeiros parágrafos do artigo de Weitz deixam a impressão de que uma linha de pensamento semelhante a essa será desenvolvida:

Será que a teoria estética, no sentido de uma definição verdadeira ou de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes da arte, é possível? Se nada mais é, a própria história da estética deveria nos dar uma enorme pausa aqui. Pois, apesar de suas muitas teorias, nós não estamos hoje mais perto desse objetivo do que estávamos na época de Platão. Cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou várias vezes estabelecer seu ideal, apenas para depois ser sucedida por uma teoria nova ou revista, cujas raízes, pelo menos em parte, estavam na rejeição das teorias precedentes. Mesmo hoje, quase todos aqueles que se interessam por questões estéticas continuam profundamente ligados à esperança de que aparecerá uma teoria correta da arte. (...) Neste ensaio, pretendo defender a rejeição desse problema. Pretendo mostrar que a teoria – no sentido clássico requerido – nunca surgirá na estética. (p. 27)

No entanto, embora seja verdade que Weitz utiliza o fracasso da teoria estética clássica como motivo para sua reflexão, é equivocado assumir que sua argumentação negativa dependa dessa razão. Conforme vimos, sua principal tese negativa repousa exclusivamente sobre a compreensão de que o conceito “arte” apresenta uma estrutura aberta, podendo ter seus limites estendidos ou reajustados para abarcar novos casos que venham a se apresentar. Mas, nesse ponto, outra observação a respeito da dimensão indutiva do pensamento de Weitz pode ser apontada, sendo que esta realmente parece colocar sua argumentação negativa em dificuldades bem mais espinhosas. Ora, quando o filósofo insiste que nunca aparecerá um conjunto de propriedades necessárias e suficientes das obras de arte em virtude do caráter expansivo e experimentador da própria atividade artística, o que ele está fazendo é pressupor que, como a arte até hoje se expandiu de maneiras imensamente diversificadas, isso continuará acontecendo indefinidamente. Retomando citações já apresentadas aqui anteriormente podemos explicitar melhor essas pressuposições indutivistas de Weitz: “Novas condições (novos casos) *surgiram e continuarão certamente a surgir*” (p. 32, *itálicos meus*); ou ainda: “as suas *sempre presentes mudanças* e

novas criações, *torna[m] logicamente impossível* garantir qualquer conjunto de propriedades definidoras.” (id., itálicos meus). Desse modo, visto dessa perspectiva, não há como negar que um ponto fundamental de sua argumentação pretende estabelecer uma impossibilidade lógica a partir de uma generalização.

Maurice Mandelbaum (1965) aponta outra dificuldade envolvendo a argumentação negativa de Weitz. Segundo esse autor, o fato da arte ser uma atividade criativa, inovadora e revolucionária, de modo algum elimina a possibilidade de uma definição real do conceito “arte”². Para ele, toda a argumentação de Weitz falha justamente por não dispor de nenhum raciocínio que realmente prove que o aparecimento de novos objetos que caiam sob um conceito previamente definido necessariamente exige uma mudança na definição desse conceito. Mandelbaum cita como exemplo da ausência dessa relação novidade/criatividade e impossibilidade de definição o desenvolvimento histórico da pintura representacional. Segundo ele, esse gênero de pintura poderia perfeitamente receber uma definição real sem que isso limitasse o gênero às pinturas mitológicas ou de caráter religioso (praticamente os únicos tipos de pintura representacional praticados até o meados do século XV), senão que também incluísse seus vários desenvolvimentos posteriores como a pintura de interiores, paisagens, natureza-morta, eventos históricos, etc. E esse mesmo tipo de raciocínio, insiste Mandelbaum, poderia igualmente ser aplicado à própria definição de arte:

(...) se o conceito “obra de arte” fosse cuidadosamente definido antes da invenção das câmeras, há alguma razão para supor que essa definição se mostraria um obstáculo para que a fotografia ou o filme se constituíssem como novas forma de artes? Certamente seria possível pensar definições que poderiam fazer isso acontecer. Todavia, o objetivo do Professor Weitz não era o de demonstrar que essa ou aquela definição seria uma definição pobre, senão que pretendia estabelecer a tese geral de que havia uma incompatibilidade necessária, a qual ele se referiu como uma impossibilidade lógica, entre permitir a novidade e a criatividade nas artes e afirmar propriedades definicionais da arte. (p. 226)

² MARGOLIS (1958) e BROWN (1969) também fazem essa objeção à teoria de Weitz. Com relação ao primeiro, cf. pp. 93-94; com relação ao segundo, cf. pp. 410-411.

Creio, porém, que mais danosa ainda à argumentação de Weitz é a objeção que pode ser levantada em virtude de sua admissão implícita de que a arte possui uma essência ou natureza – ou seja, exatamente aquilo que seu artigo enfaticamente pretende negar. Esse problema fica evidente quando atentamos para o fato de que sua frequente caracterização da arte como uma atividade inevitavelmente sujeita a mudanças depende de uma certa concepção a respeito da natureza da arte. Portanto, quando Weitz insiste no “próprio caráter expansivo e empreendedor da arte” (id.), aí já está pressuposta uma concepção a respeito da natureza da arte, a saber, que a arte é, essencialmente, uma atividade criativa e expansiva. Desse modo, ao caracterizar o conceito “arte” como um conceito aberto justamente em virtude de sua necessidade de se referir a uma atividade sempre mutável e criativa, Weitz está inconscientemente admitindo a presença de uma propriedade necessária a tudo aquilo que pode ser referido por esse conceito.

Objecções à argumentação positiva de Weitz

Assim como o recurso à idéia de conceito aberto para abordar a lógica do conceito “arte” vem enfrentando diversas críticas ao longo das últimas décadas, também a utilização das idéias de semelhanças de família e semelhança a casos paradigmáticos para explicar a aplicação desse conceito tem sido amplamente questionada.

Arthur Danto (2005), por exemplo, apontou que a simples presença de semelhanças sensorialmente perceptíveis, independentemente de seu grau ou quantidade, não é um critério seguro para nos ajudar a decidir se um certo objeto é ou não uma obra de arte. E isso porque muitas vezes obras de arte e meros objetos reais – como os chama Danto – revelam-se pares perceptualmente indistinguíveis entre si. Entre seus exemplos prediletos estão os *ready-mades* de Marcel Duchamp: ora, obras como *A Fonte* são semelhantes em todos os aspectos a outras peças

sanitárias da mesma linha de produção que ela, mas apenas uma delas é uma obra de arte. Também a obra *Caixas Brillo* de Andy Warhol é praticamente indistinguível das caixas que serviam como compartimentos para o transporte de barras de sabão. Além desses exemplos retirados da história da arte contemporânea, Danto propõe uma série de experimentos de pensamento que mostram a possibilidade de criação de objetos comuns indistinguíveis de obras de arte tidas como paradigmáticas, mas que simplesmente não são obras de arte (como, por exemplo, a possibilidade de criação de uma tela visualmente idêntica à pintura *O cavaleiro* polonês, de Rembrandt, mas produzida ao acaso por um lançador de tintas mecânico). Vale notar, que esses experimentos de pensamento elaborados por Danto e suas observações sobre a arte contemporânea vão de encontro a um outro experimento de pensamento, já famoso na literatura sobre o assunto, que é apresentado em favor da rejeição do projeto definicional característico da teoria estética clássica. Trata-se do experimento proposto pelo filósofo William Kennick (1958), outro autor reconhecidamente influenciado pelo pensamento anti-essencialista de Wittgenstein³, envolvendo a situação de um armazém repleto de objetos variados e uma pessoa instruída a retirar de lá apenas as obras de arte. Segundo Kennick, essa pessoa “seria capaz de fazer isso com um sucesso bem razoável, apesar do fato de (...) não possuir uma definição satisfatória de arte. (...) ela conheceria uma obra de arte quando visse uma” (p. 322). Mas, a verdade é que diante de obras de arte contemporânea, dificilmente essa pessoa poderia se guiar com êxito em sua tarefa mediante um apelo à ideia de semelhança a casos paradigmáticos; para descobrir quais objetos do armazém seriam obras de arte e quais não, semelhanças simplesmente não bastariam, senão que seria necessário um conhecimento de algo que, para citar Danto (1964), “os olhos não podem encontrar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte.” (p. 580)

³ Além de Morris Weitz e William Kennick, Paul Ziff também deve ser mencionado como um dos principais proponentes do anti-essencialismo em estética. Cf. ZIFF (1963).

Outro problema relacionado ao modelo explicativo baseado na noção de semelhança a casos paradigmáticos é que a ideia de semelhança é muito vaga, já que, em certo sentido, qualquer coisa é semelhante a qualquer coisa. Uma estrela é semelhante a uma lesma, na medida em que ambas são objetos materiais; um vaga-lume é semelhante a uma lesma, já que ambos são animais, e o vaga-lume também é semelhante à estrela, pois ambos possuem luz própria. Desse modo, chamar a atenção para a existência de semelhanças entre objetos é algo estéril a menos que se indique especificamente quais semelhanças são relevantes. No entanto, ao se fazer isso, novamente o projeto definicional clássico de buscar condições necessárias e suficientes de aplicação para a aplicação de um conceito voltam a ocupar o lugar central da teoria estética.

Em George Dickie (1984) podemos encontrar outra objeção bastante incômoda para a argumentação positiva de Weitz: a quais obras de arte são semelhantes as primeiras obras de arte? Como elas puderam ser classificadas como obras de arte independentemente do recurso a casos paradigmáticos anteriores? Nas palavras de Dickie: “[a teoria de Weitz] requer um regresso ao infinito das obras de arte” (p. 32), isto é, ao assumir que o reconhecimento e identificação de uma nova obra de arte depende da constatação da presença de semelhanças em relação a outro objeto anteriormente admitido como obra de arte, a teoria também teria que assumir que este objeto anterior só pôde ser reconhecido como arte em virtude da constatação de suas semelhanças com outro caso de objeto artístico, o qual, por sua vez,... e, assim, *ad infinitum*. Teríamos então que, a fim de bloquear o regresso, assumir a existência de obras de arte primeiras, originárias. Mas que outra característica, além do fato de existirem semelhanças de família, poderia nos levar a reconhecê-las como obras de arte? Se Weitz respondesse que a identificação das primeiras obras de arte como tais só pôde ser realizada posteriormente, isto é, comparando essas obras primitivas com casos posteriores, ainda assim ficaríamos com o problema de determinar a quais obras de arte aqueles objetos reconhecidos

como os primeiros casos paradigmáticos (ainda que historicamente posteriores) puderam ser comparados para ter reconhecido seu estatuto de obras de arte.

Conclusão

Apesar da grande quantidade de críticas dirigidas à teoria estética anti-essencialista de Weitz – muitas delas sequer mencionadas aqui –, recentemente suas inspirações wittgensteineanas receberam um novo olhar, destacando um aspecto tangencialmente presente em seu texto e também em algumas críticas que ele recebeu, e, mais importante aqui, certamente presente no trabalho do segundo Wittgenstein. Trata-se da noção de agrupamento conceitual (*cluster concept*). A idéia de agrupamento conceitual foi objeto de importantes reflexões por parte de John Searle, principalmente no desenvolvimento de sua teoria acerca da referência dos nomes próprios. Mas foi Berys Gaut (2000) quem apresentou, pela primeira vez de modo explícito, a possibilidade de compreensão do conceito “arte” a partir do modelo de agrupamento conceitual. Segundo essa concepção, o conceito “arte” seria um conjunto disjuntivo de características que apresentariam condições suficientes de aplicação para o conceito “arte”. É verdade que esse projeto é bastante distinto da proposta de definição real perseguida pela teoria estética clássica; no entanto, ele parece promissor como pavimentação de uma nova via para a busca de uma definição adequada do conceito “arte” e, desse modo, como uma nova retomada da agenda definicional na teoria estética.

Referências bibliográficas

- BROWN, Lee. "Definitions and art theory". *The journal of art and art criticism*, 27, 4 (1969), pp. 409-415.
- CARROLL, Noël (ed.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin, 2000.
- DANTO, Arthur. "The artworld". *The journal of philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of art*. New York: Cornell, 1991.
- DICKIE, George. "Defining art". *American philosophical quarterly*, 6 (1969), pp. 253-256.
- _____. *The art circle: a theory of art*. New York: Haven 1984.
- GAUT, Berrys. "'Art' as a cluster concept" in CARROLL, Noël (ed.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin, 2000.
- KENNICK, William. "Does aesthetics rests on a mistake?" *Mind*, 67, 267, (1958), pp. 317-334.
- MANDELBAUM, Maurice. "Family resemblances and generalizations concerning the arts". *American philosophical quarterly*, 2 (1965), pp. 219-228.
- MARGOLIS, Joseph. "Mr. Weitz and the definition of art". *Philosophical studies*, 9, 6 (1958), pp. 88-95.
- PARKER, De Witt. "The nature of art". *Revue internationale de philosophie*, 1939.
- WEITZ, Morris. "The role of theory in aesthetics". *The journal of aesthetics and art criticism*, 15, 1, (1956), pp. 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ZIFF, Paul. "The task of defining a work of art". *The philosophical review*, 62, 1 (1963), pp. 58-78.

A POESIA E O LIRISMO DE PÍNDARO SOB A PERSPECTIVA DA ESTÉTICA HEGELIANA

Izis Dellatre Bonfim Tomass¹

RESUMO: No último volume de seus ensaios sobre Estética, Hegel fala da arte que considera ser superior às outras artes no que compete à representação do espírito para o espírito, “*A poesia ou arte do discurso constitui, portanto, o termo médio, que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música, para realizar a síntese deles. Assim reunidos, integram-se num domínio superior, que é o da interioridade espiritual.*” (HEGEL, 1964, p. 11). O autor considera a poesia também superior ao discurso prosaico, considerando-o dotado apenas de vida exterior, e “*O que é apenas dotado de vida exterior permanece como coisa morta para um sentimento mais profundo, quando não vê transparecer a alma desse exterior, o seu sentido profundo e a sua significação interior.*” (HEGEL, 1964, p. 43). Este pequeno ensaio investiga, sob a perspectiva de Hegel, o conteúdo de uma verdadeira poesia “*Assim toda a obra verdadeiramente poética é um organismo infinito, perfeito em si; rico pelo seu conteúdo e exteriorizando-o com o auxílio de expressões correspondentes [...], a fim de explicitar de uma maneira tão perfeita quanto possível, o conceito das coisas e de realizar um acordo entre as existências exteriores e a sua essência mais íntima.*” (HEGEL, 1964, p. 82). A poesia lírica, que, diferente da épica, concentra seu ponto culminante não na objetividade exterior de seu conteúdo, mas sim no próprio interior do poeta: “*O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objetos particulares.*” (HEGEL, 1964, p. 296), e por fim, investigo o poeta lírico em Hegel. Notoriamente, para falar deste poeta lírico, este artigo falará de Píndaro, com trechos de suas I e VII Odes Olímpicas e III Pítica, para representar a magnificência do poeta para usar de todo o seu lirismo com plenitude, mesmo na modalidade de poesia coral, onde mesmo sendo lírica, é rica de conteúdo épico: “*Apesar do caráter manifestamente geral, os seus aforismos sobre a vida e as suas sentenças morais são testemunho individual de mentalidade livre e de livre invenção; menos abundantes em metáforas, os clássicos exprimem-se diretamente e no sentido próprio, objetivando-se o sentimento subjetivo por si mesmo quer o mediante a generalização quer sob uma forma perceptível e concreta.*” (HEGEL, 1964, p. 358).

Palavras-chave: Píndaro; Estética; Hegel; Poesia

ABSTRACT: In the last chapter of the courses “Aesthetics”, Hegel writes about the art that he considers being superior on other arts when it comes to

¹ Graduanda em Filosofia pela UFPR

representation from spirit to spirit. *“The poetry or art of speech constitute, therefore, the medial term that unite two extremes of a new totality, formed by plastic art and music, to realize their synthesis. Together, they integrate themselves in a superior domain, the spiritual interiority.”* (HEGEL, 1964, p. 11). The author also considers poetry superior when it concerns to prosaic speech, considering it with just exterior life, and *“What just has exterior life remains as a dead thing for a deeper feeling, when happen of not being able to look through the soul of this exterior, it’s deepest feeling and interior signification.”* (HEGEL, 1964, p. 43). This modest article investigates, under Hegel’s view, the content of a truly poetry *“Every work of art truly poetic is an infinite organism, perfect in itself, rich for its content and exteriorizing it with the assistant of correspondent expressions [...] in order to explicit in the most perfectly way possible the concept of the things and realize an agreement between the exterior existences and it’s most intimate essence.”* (HEGEL, 1964, p. 82). The lyric poetry, differently of the epic poetry, concentrate its culmination not in the exterior objectivity of its content, but in poet’s own interior: *“The lyricism is restrict to the individual man, and consequently, to situations and particular objects.”* (HEGEL, 1964, p. 296), and finally, I investigate the lyric poet in Hegel. Notoriously, as an example for a lyric poet, this article considers Pindar, with passages of his I and VII Olympics Odes and III Pitian Ode, to represent the magnificence of the poet to use all of his lyricism with plenitude, even in the modality of choral poetry which, even been lyric, is rich of epic content: *“In spite of its content clearly general, his aphorisms about life and his moral sentences are individual testimonies of free mentality and free invention; less abundant in metaphors, the classics express themselves directly and in the proper sense, aiming to the subjective feeling for itself, as a generalization or as a perceptible and concrete form.”* (HEGEL, 1964, p. 358)

Keywords: Pindar; Aesthetics; Hegel; Poetry

1- A Poesia Lírica na Estética Hegeliana

A poesia lírica para Hegel, contrariamente à épica, integra o seu conteúdo, conjunto de objetos e relações exteriores, na subjetividade do poeta, ou ao menos este penetra esse conteúdo com a interioridade de sua consciência individual. O poeta se afasta da objetividade, sua alma recluso em si mesma, perscruta a consciência para daí exprimir a sua obra. Na poesia lírica não se procura mais dar satisfação à realidade das coisas, mas como a alma subjetiva é afetada por elas. Como contraponto, Hegel usa de referência a construção de uma poesia de estilo épico, onde há certa exigência para que a alma subjetiva do poeta desapareça ante os fatos relatados:

Se a poesia épica traz diante de nossa representação intuitiva o seu objeto – ou em sua universalidade substancial ou em espécie adequada à escultura ou pictórica -, como aparição viva, então desaparece, pelo menos na altura desta arte, o sujeito que representa e sente como atividade poética diante da objetividade daquilo que ele coloca para fora a partir de si. (HEGEL, 2004, p. 155)

Porém, para que o conteúdo da poesia lírica não se perca com a expressão accidental e as representações ordinárias, é necessário que as ideias e expressões da poesia, mesmo sendo pessoais, conservem um valor geral, que a poesia e os sentimentos transpassados nela tenham tal autenticidade que consigam despertar nos que a ouvem e/ou leem considerações e sentimentos latentes.

Se, por conseguinte, já podem desafogar o coração a dor e o prazer apreendidos, descritos e pronunciados com palavras, então a efusão poética pode certamente exercer o mesmo serviço, mas ela não se limita ao emprego deste remédio caseiro; sim, ela tem, ao contrário, um ofício mais elevado: a saber, não a tarefa de livrar o espírito *do* sentimento, mas de livrá-lo *no* mesmo. O domínio cego da paixão reside na sua unidade turva destituída de consciência com o ânimo inteiro, o qual não pode chegar desde si para a representação e a expressão de si mesmo. (HEGEL, 2004, p. 156)

Hegel defende que a poesia lírica irá libertar a alma do indivíduo da sua fusão direta com tal conteúdo opressivo, que se torna perceptível através da poesia, além de livrar o conteúdo de quaisquer influências de disposições momentâneas, libertando a consciência e dando-lhe lucidez.

Entretanto, esta objetivação não pode transgredir a representação subjetiva da alma e do sentimento, evita-se de representar a individualidade em sua atividade prática:

Pois a realidade mais próxima do interior é ainda a interioridade mesma, de modo que todo sair de si mesmo tem apenas o sentido da libertação da concentração imediata – tanto muda quanto destituída de representação –do coração, o qual se abre para a expressão de si mesmo e, portanto, aprende exterioriza o que antes era apenas sentido na Forma de intuições e representações autoconscientes. – Com isso, a esfera e a tarefa da poesia lírica são essencialmente determinadas na sua diferença em relação à poesia épica e dramática. (HEGEL, 2004, p. 156)

Sendo esta a missão da poesia lírica, ela não pode ser uma reprodução verbal de uma ação objetiva, onde o foco principal seria toda a representação detalhada do exterior, onde ele pode se refletir ou simbolizar. A poesia lírica

restringe-se ao particular, ao homem individual e de como a alma toma consciência de seus juízos subjetivos, sentimentos e sensações neste conteúdo.

A disposição a mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam, a tristeza e melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os objetos os mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão. [...] O conteúdo, os objetos, são o que é inteiramente contingente, e trata-se apenas ainda da concepção e da exposição subjetivas, cujo encanto pode residir na poesia lírica em parte no alento suave do ânimo, em parte na novidade dos modos impressionantes da intuição e no chiste de movimentos e desfechos surpreendentes. (HEGEL, 2004, p. 159)

O filósofo explica que, devido à poesia lírica ter o conteúdo constituído principalmente da subjetividade e ter origem no pensamento íntimo do poeta, o mesmo deve ser obrigatoriamente dotado de natureza poética, com profundidade de sensibilidade e pensamentos. Tais circunstâncias atribuem à obra lírica uma unidade proveniente da reflexão e do íntimo do espírito, após o poeta se expandir ao exterior, ele se recolhe em seu interior e parte para tal reflexão.

O fato de a poesia lírica diferenciar-se da épica não a impede de encontrarmos nela algo de tom épico, seja pelo conteúdo ou forma de apresentação. Todavia, o conteúdo fundamental permanece essencialmente lírico. Independente do que a poesia tratar, ela não terá como objetivo essencial a descrição de um acontecimento, mas sim a expressão do modo de sentir e conceber, do estado de alma, até porque a obra lírica vem de uma ação de natureza lírica para a qual foi escrita. Assim sendo, um dos objetivos do poeta lírico é realmente provocar nos que ouvem e/ou leem a poesia sentimento semelhante ao que o fez escrever tal obra.

O que o poeta, a saber, intenciona produzir no ouvinte é a mesma disposição do ânimo em que é colocado pelo evento narrado e que ele, por conseguinte, introduziu inteiramente na representação [*Darstellung*]². Ele expressa a sua melancolia, a sua tristeza, a sua serenidade, o seu fervor patriótico etc. em uma ocorrência análoga de um modo que não é o evento mesmo que constitui o ponto central, e sim a situação do ânimo que nele se reflete, donde

² Darstellung – exposição; representação. [Nota do tradutor]

ele então também ressalta e descreve com plenitude de sentimento preferencialmente apenas aqueles traços que são consonantes com seu movimento interior e, na medida em que eles o expressam do modo o mais vivo, são capazes no mais das vezes de despertar o mesmo sentimento [*Gefühl*]³ também no ouvinte. (HEGEL, 2004, p. 161)

2- A Poesia lírica coral na Grécia Antiga

No Período Arcaico da Grécia Antiga, acreditava-se que o dom para produzir poesia, ao invés de este ser algum atributo recebido das divindades como era recorrente acerca de outros dons, era *derivado do divino*:

The Muses, or Apollo, or some unnamed god, may be said to ‘breathe’ a ‘voice’ or pour ‘honeyed words’ into the poet; and both in Greek and in Latin, words for ‘wind, breath’ are closely associated with human ‘life’, ‘spirit’ and ‘inspiration’. (FELIX BUDELMANN*, 2009, p. 72)

No caso, o “*atributo divino*” seria o próprio espírito do poeta, *derivado do divino*. As Musas, conhecidas como filhas da Memória, são a quem os poetas recorrem como elemento divino. A raiz etimológica grega para a palavra Musa (*mousa*) é a mesma para Memória (*mnêmê*). Desta raiz também vieram termos como o Latim “*mens*”, o português “*mente*” e definições para estados alterados de consciência como profecia (*manteia*, *mantikê*) e loucura (*mania*). Abaixo, um fragmento de Píndaro que exemplifica uma possível *relação* do poeta com as “*Musas*” e desta derivação divina. (É importante ressaltar a diferença existente entre os poetas líricos antigos, suas diferentes e até contraditórias reflexões acerca de alguns assuntos em comum. Este artigo, obviamente, se foca em Píndaro.):

Prenuncie a verdade (manteueo), Musa, e eu serei o intérprete (prophateusô).

(Pind. Fr. 150 M)

³ Gefühl – sentimento. [N.T.]

Apesar desta relação divina que o poeta detém e das raízes etimológicas apresentadas acima, o poeta não é considerado, quando inspirado, em estado semelhante à loucura, mas de *sabedoria*.

Poetic wisdom was thought to entail an unusually secure grasp of ‘realities’ (*etuma, etétuma*) and ‘truth’ (*aletheia*: cf. Bacch. 3.96-8 M, Hes. *Theog.* 26-8), an uncanny accuracy in discerning and recalling events and details that ordinary people may not notice or remember or may never have known, and an exceptionally acute and well-tuned ‘insight’ (*noos, nous*), as well as the skill to communicate such ideas effectively to others. (FELIX BUDELMANN*, 2009, p. 73)

À execução destas obras, poesias líricas, acompanhadas de danças e canto deu-se o nome Canto Coral. Geralmente ocorriam em grandes celebrações, com coro alternado com vozes isoladas. As festas eram preparadas de acordo com o acontecimento que era citado na poesia lírica encomendada, e denotavam união e “*glorificação da exterior beleza do mundo e do homem em que se é revelado o esplendor divino*” (PÍNDARO, 1984, p. 70).

Those performing the song, or chant, or dance, whether they were full-time specialists or (as seem to have been more common) part-timers selected to compose and/or to perform on behalf of the community for a particular occasion, possessed a special status as ‘singers’ (*aoidoi*) or ‘experts’ (*sophoi, epistamenoï*): we find the noun *Sophia* (‘wisdom, poetic skill’) and verb *sophizomai* (‘disseminate wisdom’) used with this sense frequently, e.g. in the programmatic announcements of Sol. 13.52 W, thgn. 19. (FELIX BUDELMANN*, 2009, p. 74)

Os poetas comumente eram considerados sábios, suas expressões e reflexões eram tomadas como prudentes, e eram procurados tanto para estes fins como para os de entretenimento. Novamente, é preciso atentar-se ao fato de muitos poetas terem falas *contraditórias e ambíguas*:

Audiences were aware that different poets might have different songs to offer about the same topics, and that sometimes a poet – or a performer selecting from a previously existing repertoire of well-known songs – might tell a story from a different, even contradictory, angle from one occasion to next. *So poetic ‘truth’ was far from a simple or unambiguous object of faith: certain mythological or genealogical ‘facts’ might be quite mutable [...].*(FELIX BUDELMANN, 2009, p. 74)⁴

⁴ O autor do texto que apresento excertos aqui é Mark Griffith. Felix Budelmann fez a compilação e organização de textos de diversos autores para o livro *The Cambridge Companion to Greek Lyric*.

3- Píndaro sob a Perspectiva de Hegel

Píndaro, poeta grego nascido em Tebas do século V a.C. é um dos poucos poetas aos quais Hegel tece elogios em seu último Ensaio de Estética. Suas poesias, sempre de caráter lírico, de gênero poesia coral. Apesar da lírica, são ricas em elementos épicos e objetivos, geralmente encomendadas para celebrar algum herói olímpico ou cantar alguma celebração à parte. É o caso, segundo Hegel, de *poemas de ocasião*:

De modo mais explícito ressalta-se então, *em segundo lugar*, já o elemento subjetivo da poesia lírica, se alguma ocorrência, como situação efetiva, se torna para o poeta mera ocasião de exteriorizar *a si* nisso ou a partir disso. Este é o caso nos assim chamados *poemas de ocasião*. (HEGEL, 2004, p. 162)

Neste caso, o poeta lírico não pode depender da circunstância ou ocasião para fazer o poema, mas sim utilizar-se da ocasião para revelar seus próprios pensamentos e sentimentos. Sua excelência se mostra na assimilação do tema oferecido com a produção lírica.

O poeta lírico presencia os fatos em si mesmo, e por maiores que sejam as relações entre o mundo sensível e o seu interior, a obra sempre refletirá como tema principal os livres movimentos de alma e as reflexões formadas pelo poeta a partir da situação exterior para a qual escreve.

Hegel sublinha que, o que dá a unidade à obra lírica não é o pretexto exterior, mas sim o movimento interior, o estado de alma particular e/ou as considerações gerais que nascem da inspiração poética que irão determinar o desenrolar da obra.

Quando, por exemplo, Píndaro era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando o fazia por impulso próprio, ele apoderava-se de tal maneira do seu objeto que a sua obra não era um poema *sobre* o vitorioso, mas uma efusão que ele cantara a partir de si mesmo. (HEGEL, 2004, p. 163)

Para o filósofo, Píndaro encontrava nas condições de vida dos vencedores os quais descrevia em seus poemas, uma base real para a estruturação de suas Odes,

mas podemos perceber nestas obras outras descrições e disposições de alma, embora estas sendo as do próprio Píndaro, o poeta serve-se desse pretexto exterior para a estruturação de suas obras.

[...] contudo, o poeta lírico não precisa tomar como ponto de partida acontecimentos exteriores – que ele narra com plenitude de sentimento – ou circunstâncias e ocasiões reais de outro tipo – que lhe servem de impulso para a efusão -, mas ele é por si mesmo um mundo subjetivo fechado, de modo que pode procurar *em si mesmo* o estímulo e o conteúdo e, por conseguinte, pode se ater ao seu próprio coração e espírito nas situações, estados, eventos e paixões interiores. (HEGEL, 2004, p. 165)

Na sequência, cito três excertos⁵ de algumas Odes de Píndaro: A III Ode Pítica (na maioria dos casos a um vencedor dos Jogos Píticos, realizados em Delfos, cujo nome anteriormente era Píton) e as I e VII Ode Olímpica (à vencedores dos Jogos Olímpicos).

Neste primeiro excerto pretendo focar, de maneira geral, as introduções que Píndaro faz em suas Odes. Normalmente estas se iniciam com honras ao vencedor e/ou à terra de onde este veio. Píndaro situa suas Odes a partir destes temas para discorrer sobre os deuses, suas histórias e reflexões, sempre os relacionando com seu tema de introdução.

VII Olímpica⁶ : Canta o triunfo de um atleta de Rodes, Diágoras grande lutador que obteve repetidas vitórias. Dois de seus filhos venceram mais tarde também no mesmo dia em presença de seu pai. Segundo Cícero (Tusc. I 111), nessa ocasião os dois filhos carregam o pai sobre seus ombros, enquanto os espectadores lhe jogavam flores e aclamavam dizendo: “Morre, Diágoras, pois ao céu podes subir!”. (PÍNDARO, 1995, p. 101)

VII Olímpica

Estrofe I:

*Como alguém que toma em sua rica mão uma taça
por dentro espumante em orvalho de vida*

⁵ *Introduções e Odes traduzidas do espanhol para o português pela autora deste artigo.

⁶ Introduções feitas pelo tradutor Alfonso Ortega.

*e a oferecê-lo
ao seu jovem genro, brindando
em nome de sua casa à outra,
taça toda de ouro, cúpula de seus bens,
em graça do banquete e para honrar ao genro, e entre os amigos
presentes o faz invejável pelo harmonioso leito.
(PÍNDARO, 1995, p. 102)*

*Antístrofe I:
assim também eu, envio límpido néctar, dom das Musas,
fruto doce da alma, aos homens que alcançam triunfos,
lhes sou favorável,
a todos aqueles que em Olímpia
e Pítia venceram. Feliz é aquele
a quem envolvem os rumores nobres!
Umaz vezes a um, outras a outro mira a vivificada Graça
com frequência ao acorde de lira, soando docemente e instrumentos
de múltiplas vozes, e das flautas.
(PÍNDARO, 1995, p. 102)*

*Épodo I:
E agora, acompanhado de ambas, desembarquei com Diágoras, cantando
hinos à filha de Afrodite e esposa de Hélio, a Rodes marinha,
para louvar ao lutador prodigioso, ao homem valente que, junto a Alfeu,
lhe foi cingida a coroa, como prêmio de sua luta
também junto à Castália, eu louvo a seu pai Damageto que à Dike contenta;
perto do promontório da Ásia de vasto espaço, na ilha
das três cidades, eles habitam com lança argiva.
(PÍNDARO, 1995, p. 102)*

A III Pítica, diferente da maior parte de sua Obra, Píndaro não celebra triunfo esportivo algum. Sentimentos de condolência abrem a Ode com o desejo de que vivesse nesse momento Quíron, o centauro, e pudesse enviar de novo um Asclépio/Esculápio a Hierão.

Asclépio, tradicionalmente conhecido por ser o deus da cura/medicina, fora criado por Quíron, que lhe ensinou as artes da cura.

Hierão, tirano, havia convidado Píndaro a ir até Siracusa, e estava com a saúde debilitada. A partir deste motivo e vontade, conta-se o destino de Asclépio. Píndaro acusa Asclépio de *hubris*, ou seja, descomedido.

É importante observar também aqui a opinião divergente de Píndaro acerca de Asclépio. Na Olímpica I, o poeta alerta aos homens sobre a seriedade das questões no tocante às questões dos deuses. Apresento abaixo a Estrofe I, Antístrofe I, Épodo, e os cinco primeiros versos da Estrofe II da Olímpica I:

Olímpica I:

Estrofe I

O melhor, de um lado, é a água e, de outro, o ouro — quando acendidos em fogo na noite — oferta sobre toda a riqueza que ao homem engrandece.

Mas se atléticas lidera celebrar

desejas, coração meu,

não busques mais quente que o sol

outro astro brilhando no dia pelo deserto éter,

nem louvar poderíamos competição melhor que a de Olímpia

Então o hino de vários renomes se trança

nas almas dos sábios, para que cantem

ao filho de Cronos os que chegam ao opulento

e venturoso lar de Hieron.

(PÍNDARO, 1995, p. 74)

Antístrofe

que o cetro mantedor de justiça governa em Sicília

rica em frutos, colhendo as melhores de todas as virtudes

e esplendidamente se adorna também

com a delícia da música e dos versos,

como aqueles onde crianças alegres juntos à sua amigável

mesa cantamos com frequência com nós homens.

Vamos! , a dórica lira de prego

ofusca em algo o encanto de Pisa e Fener

sua mente se abismou nos mais doces pensamentos

quando junto a Alfeo correu, seu corpo

entregado à corrida sem ajuda de esporas

e com a vitória se casou a seu modo,

(PÍNDARO, 1995, p. 74)

Épodo:
ao rei de Siracusa, que aprecia os cavalos.
 Brilha em sua honra o prestígio
na colônia de nobres homens de Pélope o lídio.
Dele se enamorou aquele que circunda a terra, o muito poderoso
Poseidon, desde o banho purificante
 lhe tirou Cloto,
de marfim adornado seu reluzente ombro
Sim, é verdade que há muitas maravilhas, mas às vezes também
o rumor dos mortais vai além do verídico relato:
enganam por inteiro as fábulas
tecidas de variadas mentiras.
(PÍNDARO, 1995, p. 74)

Estrofe II:
O encanto da poesia, que faz doce todas as coisas aos mortais,
dispensando honra, e fazendo com que o inacreditável
seja acreditável muitas vezes.
Porém os dias vindouros
são as testemunhas mais sábias.
(PÍNDARO, 1995, p. 75)

Na III Pítica, como já disse, Píndaro reforça sua opinião mostrando-se contrário à tradição em relação aos deuses. No excerto seguinte, Estrofe III, Antístrofe III e dois primeiros versos do Épodo III da III Pítica, pretendo sublinhar o momento em que Píndaro usa-se das honras e vidas dos deuses para deixar seus movimentos de alma e conclusões destas reflexões evidentes:

Pítica III:

Estrofe III:
Assim, pois, aos que chegaram, companheiros
de úlceras por si mesmo nascidas, ou por cinzenta lança em seus membros
feridos, ou por pedras jogadas de longe,
ou por calor de verão em seus corpos abatidos
 ou por inverno: a uns livrando de esta e a outros
daquela dolência lhes foi tirando; a estes sanava com tenros
encantamentos, a outros fazia tomar alivante poção,
 a uns em torno dos membros vendava

com essências, e a outros, lhes colocava em pé com operações.
(PÍNDARO, 1995, p. 157)

Antístrofe III:

*Porém mesmo a ciência se vê presa do lucro!
Também a ele – Asclépio – o ouro, para magnífico pagamento
mostrado em mãos, lhe moveu
a tirar da morte um varão
que já estava coagido por ela. E assim com suas mãos o filho de Cronos
disparou através dele,
lhe removeu de seu peito a respiração
subitamente, e o raio abrasante baixou sobre ele a morte.
Necessário é implorar dos deuses
o que cumpre ao mortal, ao humano sentir,
conhecendo o que está ante seu pé: de que destino somos.*

Épodo III:

*Não pretendas a vida imortal, alma minha,
e empenha-se na ação a ti condizente.*
(PÍNDARO, 1995, p. 157)

O conteúdo da verdadeira poesia lírica, para Hegel, deve refletir sentimentos, intuições, reflexões subjetivas por mais concreto que seja o tema sobre o qual versa. Trata-se de uma alma poética, diferente da expressão vulgar e accidental. Essa alma poética, ao meditar sobre os mais diferenciados temas, com mais precisão e excelência compõe a sua obra lírica, o poeta toma consciência da sua interioridade. Quando se exige uma cultura artística adquirida pelo poeta lírico, esta resulta no desenvolvimento e ampliação espontâneos de um dom natural.

Hegel chama a atenção para o fato de o poeta lírico ser um artista, e com isso, tendo sua vocação, tem também o seu dever. A partir do momento que há a solicitação exterior de circunstâncias e incitações, estas podem servir de impulso à criação lírica. Porém na ocorrência destes casos o poeta lírico logo acha uma maneira de se libertar do conteúdo e representar a si mesmo.

Assim, Píndaro – para não sair desse exemplo já diversas vezes mencionado – foi muitas vezes conclamado a homenagear este ou aquele competidor vitorioso, sim, ele mesmo

recebia vez por outra dinheiro para isso; e apesar disso ele se coloca, como cantor, no lugar de seu |440| herói e celebra na ligação autônoma de sua própria fantasia os feitos dos antepassados, recorda os antigos mitos ou expressa seu ponto de vista profundo sobre a vida, a riqueza, a dominação, sobre o que é grande e digno de honra, sobre a grandeza e o encanto das musas, mas sobretudo sobre a dignidade do cantor. Desta feita, ele honra em seus poemas não só o herói por meio da fama que lança sobre ele, mas ele, o poeta, se deixa ouvir *a si* mesmo. (HEGEL, 2004, p. 174)

No caso de Píndaro, a honra seria dos vencedores poderem ter um poema dedicado à eles e cantando por ele. A nobreza do poeta lírico consiste nessa grandeza elevada interior. O filósofo antes tendo comparado os gêneros de poesia lírica e épica, agora contrapõe Píndaro com Homero, dado que este último apaga-se como indivíduo, deixando seus heróis imortais. Já Píndaro é lembrado pela excelência e plenitude de sua alma de poeta lírico, enquanto os vencedores aos quais cantava ficaram esquecidos.

A Píndaro, (é o que pelo menos contam narrativas mais tardias, quando também não inteiramente aburguesadas) os atenienses erigiram uma estátua (Pausânias I, 8), porque ele tinha lhes enaltecido em seus cantos, e lhe enviaram além disso (Aischines, Epístola 4) o dobro da recompensa que os tebanos não queriam lhe dar por causa do louvor excessivo que ele dispensara para a cidade estrangeira: é dito inclusive que Apolo mesmo explicou pela boca de Pítia que Píndaro deveria obter a metade dos presentes que a Grécia inteira cumpria de trazer aos jogos píticos. (HEGEL, 2004, p. 175)

Notadamente esta característica que enobrecia a alma poética de Píndaro era apreciada em seu tempo. Atingiu, segundo Hegel, o auge da perfeição no gênero poesia coral, fazendo os seus sentimentos tomarem uma forma perceptível ao passo que soube ser comedido com os mesmos. Esta individualidade clássica é característica da poesia grega na época. Deste modo, a expansão lírica faz com que o poeta nem se eleve acima de si mesmo, nem se perca no exterior e no objetivo:

É mais lírico o ímpeto conforme ao ditirambo, enquanto elevação *subjetivamente* cultural, a qual, arrancada da violência de seu objeto, como que sacudida e atordoada no mais interior, não pode levar a um formar e configurar objetivos, mas permanece presa no júbilo da alma. O sujeito sai de si, eleva-se imediatamente para o absoluto e, preenchido pela sua essência e pelo seu poder, entoa jubilosamente um elogio à infinitude em que mergulha e aos fenômenos em cujo esplendor se anunciam as profundezas da divindade. (HEGEL, 2004, p. 183)

Esta forma de arte alcançou a magnitude de sua realização na poesia lírica grega. Os *hinos* dirigem-se à alma apresentando imagens dos deuses, exprimindo a inspiração interior através da riqueza de ideias e reflexões. A importância do poeta lírico também se deve às circunstâncias em que fazia os seus poemas. A glorificação dos deuses e celebrações dos jogos aconteciam em cerimônias onde os gregos, muitas vezes politicamente divididos, formavam uma unidade nacional

Seria esta individualidade clássica, a capacidade do poeta lírico abranger em sua interioridade este exterior e refleti-lo como sua própria criação, os elementos épicos transpassados pelo mundo subjetivo daquele quem os descreve liricamente, que fez de Píndaro, em toda a sua magnitude, ser lembrado mais destacadamente ao invés daqueles sobre os quais fala em suas obras, ser lembrado pelo modo que os fazia ao invés dos feitos dos heróis sobre os quais versava. Seu lirismo foi o que lhe concedeu a excelência e a atemporalidade de suas obras.

Referências Bibliográficas

HEGEL. *Estética: Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HEGEL. Tradutores: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. *Cursos de Estética IV*. São Paulo: Edusp, 2004.

FELIX BUDELMANN. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PÍNDARO. Tradutor: Alfonso Ortega. *Odas y Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1984.

ARTHUR DANTO E A ARTE PÓS-HISTÓRICA

Rachel Cecília de Oliveira Costa¹

RESUMO: O texto em questão questiona a análise progressiva da história explorada pelo filósofo Arthur Danto em seu livro “Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história”. Esse questionamento visa demonstrar que a estrutura teleológica das narrativas da história é não somente a parte frágil do argumento do livro em questão tanto quanto é dispensável para asseverar o Fim da arte, o qual é seu objetivo final.

Palavras chave: Fim da arte; história; narrativas.

ABSTRACT: This text asks the gradual examination of the history explored by the philosopher Arthur Danto in his book "After the end of art: contemporary art and the limits of history". This question aims to demonstrate that the structure of the teleological narrative of history is not only a fragile part of the argument of this but is also dispensable to assert the End of Art, which is their ultimate goal.

Keywords: End of art; history; narratives.

1. Introdução:

O filósofo Arthur Danto ficou bastante conhecido durante as últimas décadas devido à afirmação contida no título de um de seus livros e em vários artigos precedentes acerca do “Fim da Arte”. Essa afirmação é de suma importância, pois não compreendê-la compromete o entendimento de sua teoria toda. Quando Danto proclamou o “Fim da Arte” ele asseverou que a história da arte como ela é conhecida acabou e toda a arte produzida após o fim da história da arte foi denominada pelo filósofo como arte pós-histórica. Meu objetivo com este artigo é questionar a interpretação progressiva da história da arte feita pelo filósofo Arthur Danto e vislumbrar a possibilidade de se pensar a sua teoria da arte pós-histórica sem a

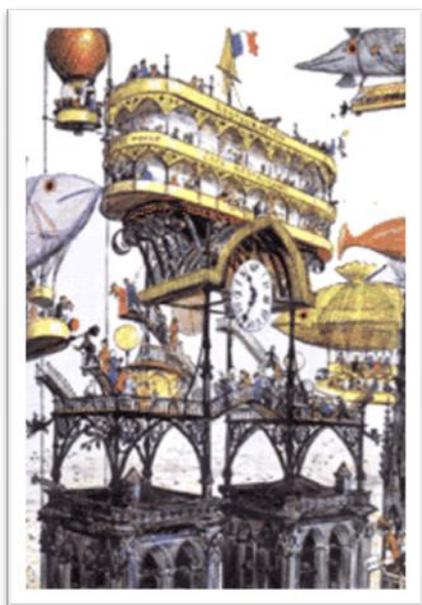
¹ Professora de Estética da Escola Guignard – UEMG e doutoranda da linha de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG.

estrutura das narrativas pressupostas no livro “*Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*”.

2. O futuro da arte ou a arte do futuro

Danto diz em um artigo que antecipa o livro supracitado denominado “O Fim da Arte”² que seu objetivo é especular sobre o futuro da arte, mas não sobre a arte do futuro. Isso porque não é seu objetivo vislumbrar como serão as obras de arte do futuro, até porque isso é impossível, já que “[n]ada pertence tanto a sua própria época quanto o olhar que uma era dirige para o futuro (...)” (DANTO, 2004, p.83). Para justificar tal afirmação ele se utiliza da série de imagens do artista francês Albert Robida denominada “Le Vingtième Siecle” que tem o intuito de retratar como seria o mundo em 1952.

² Publicado na coletânea “*The Philosophical Disenfranchisement of Art*” e traduzido para o português em versão para uso com fins acadêmicos pelo Professor Dr. Rodrigo Duarte.





Essas imagens, além de demonstrarem claramente que toda a tentativa de imaginação se ancora, em seus pressupostos mais simples, na situação presente, mostram também que seria impossível ao artista vislumbrar que em 1915 Duchamp faria *"After a broken arm"*. O que permite concluir que qualquer compreensão histórica deve se dar do presente em direção ao passado. Danto inicia sua análise sobre o futuro da arte com Hegel, deixando clara sua inspiração para a estruturação de uma história dialética. É nessa perspectiva que se encontra a idéia de um movimento histórico sistemático da arte rumo a sua auto-compreensão. Ele diz que Hegel nunca se preocupou com a arte do futuro, somente afirmou que a vocação da arte estava terminada em seu momento histórico. É importante compreender que a não preocupação de Hegel com a arte do futuro não significa que ela vai acabar. Ele diz que a "Idade da Arte" está terminada, o que Danto interpreta como: a idade da arte como ele a conheceu está terminada (DANTO, 2004, p.84).

3. As narrativas da arte

Para explicar a afirmação acerca do Fim da Arte, Danto realiza uma análise dialética da história escolhendo duas narrativas da história da arte como tese e antítese respectivamente e que o permitem propor uma síntese, com a terceira narrativa, a qual responde positivamente à pergunta sobre o fim da arte.

A primeira narrativa é contextualizada historicamente por Danto através da afirmação – com base em uma análise da obra de Hans Belting denominada “O Fim da Arte” – de que a arte antes de aproximadamente o século XV não era compreendida enquanto uma realização humana, mas como algo miraculoso. Dessa forma, os conceitos de artista e de arte, como são conhecidos hoje, somente se formam a partir da Renascença, mais propriamente com Vasari (DANTO, 2006, p. 4). Danto argumenta que o que aconteceu foi uma descontinuidade entre a arte de antes da era da arte e a arte da era da arte, assim como há uma descontinuidade entre a arte da era da arte e a arte após o término dessa era (DANTO, 2006, p. 5). Essa análise, que inicia o livro “Após o Fim da Arte”, atesta a idéia de haver um modelo histórico da arte que começa no renascimento, já que a própria concepção de arte, segundo o pressuposto acima, surgiu nesse momento, o que significa que toda e qualquer manifestação artística anterior a esse período foi nomeada como manifestação artística a partir de critérios elaborados posteriormente. A partir disso, Danto argumenta que não há qualquer impossibilidade de se pensar o fim da arte, pois ela possui um começo, e um começo bastante delimitado temporalmente.

A questão que gostaria de colocar a essa argumentação é que para que se possa pressupor o fim da história da arte só se necessita de um início temporalmente demarcado se a concepção de história esposada é progressiva, e é exatamente nesse quesito que minha crítica se encontra, pois para se estruturar uma evolução progressiva de uma narrativa da história é necessário pressupor que existe evolução na história da arte, ou seja, que existem obras de arte que expressam melhor o paradigma de uma narrativa que outras obras de arte. Além disso, uma concepção

progressiva está fadada a eleger um paradigma como pressuposto, o que faz automaticamente um recorte ontológico, i.e., coloca-se dentro da história da arte parte das obras de arte produzidas e retira-se da história da arte o restante. O que é digno de nota a respeito dessa segunda crítica é que em seu livro *The Abuse of Beauty* (O Abuso da Beleza) Danto critica a inserção do conceito de beleza na definição filosófica de arte do século XVIII utilizando como argumento obras de arte produzidas antes e depois desse período que não têm qualquer relação com esse conceito. Seu exemplo principal são as *vanitas*, que foram produzidas durante vários séculos e se constituem como obras de arte cristãs que tem com objetivo de ressaltar o caráter finito e temporário de todos os seres e coisas deste mundo. Para tanto, elas retratam caveiras e corpos em decomposição sem qualquer intenção de parecerem ou serem belas.





Essa primeira narrativa exposta pelo filósofo afirma que o objetivo da arte é realizar a aproximação entre representação e realidade. Essa narrativa é denominada “equivalência óptica” e chegou ao fim com a invenção da fotografia, pois o paradigma perde o sentido com a existência de um instrumento que o efetiva (DANTO, 2004, p.86-7). A conjectura de que a arte progride rumo a uma representação cada vez mais fiel da realidade mostra-se no mínimo inócua se forem recordados, minimamente, os períodos da história da arte e suas características. Seria quase jocoso afirmar que o barroco, principalmente o mineiro, possui tal intento.

A segunda narrativa exposta por Danto baseia-se no seguinte paradigma: a arte toma o caminho da descritividade, desaparecendo gradualmente a pura equivalência perceptual (DANTO, 2004, p.100). Primeiramente Danto irá associar a segunda narrativa à teoria da expressão de Benedetto Croce, mas essa é insuficiente para atingir seus objetivos de progressividade, pois a expressão não possui qualquer caráter desenvolvimentista, o que impossibilita a afirmação de uma obra de arte como mais ou menos expressiva. Por isso ele elege a teoria da arte como planaridade de Clement Greenberg como paradigma dessa segunda narrativa.

Essa narrativa mostra-se ainda mais restritiva que a primeira, desconsiderando grande parte da arte mundial - inclusive a europeia - como parte do que Greenberg entendia como a tendência da produção artística mundial. Assim, a eleição de tal paradigma parece ainda mais arbitrária que a primeira, mostrando-o, no mínimo, como insatisfatório para se pensar a arte. É importante ressaltar que com ambos os paradigmas Danto pretende remontar o processo histórico da arte e justificar a afirmação de seu fim. Portanto, a questão que coloco é a seguinte: é realmente necessário realizar uma estrutura tão questionável para justificar a afirmação acerca do fim da arte?

Para respondê-la é importante entender que toda organização em prol de uma definição acerca dos critérios que determinam um período artístico está diretamente associada com a necessidade de pressupor um critério ontológico que permita realizar a atitude valorativa de afirmar que um objeto é obra de arte e outro

não é. E isso é exatamente o que Danto pretende com a pressuposição de uma arte pós-histórica, ele diz que “[p]arte do que significa o “fim da arte” é a libertação do que se encontrava para além do limite, em que a própria idéia de um limite – uma barreira – é excludente (...)” (DANTO, 2006, p.11).

4. A arte pós-histórica

A arte pós-histórica se configura enquanto tal no momento em que os indiscerníveis surgem, ou seja, no momento do desenvolvimento da história da arte em que um objeto exatamente igual a outro objeto do cotidiano ganha *status* de obra de arte. Devido a essa configuração, Danto consegue demarcar o momento em que a história da arte termina. Ele afirma que isso ocorre em 1964 com a exposição da *Pop Art* em Nova York em que Andy Warhol expõe a *Brillo Box*. Proponho relativizar essa afirmação e dizer que isso ocorre na década de 1960 na arte com o minimalismo, a *pop art* e o conceitualismo.



Segundo Danto, Nesse momento o caráter filosófico da arte é verificável enquanto pressuposto ontológico da mesma, e ele só se apresenta devido às conjunções do processo histórico no qual ela se encontra. É como mostrou o filósofo em relação ao artista Albert Robida, ou seja, cada manifestação artística é fruto do processo histórico no qual se encontra.

Se essa pressuposição está correta, o caráter progressivo da história em Danto serve apenas como suporte para correspondência do advento do FIM DA ARTE com a idéia da autoconsciência da arte pressuposta na filosofia hegeliana como justificção da aproximação da mesma da verdade do espírito absoluto, i.e., da aproximação entre arte e filosofia. Pois a arte pós-histórica pode ser justificada enquanto resultado de um processo histórico não teleológico ou progressivo, pois mesmo sem isso os indiscerníveis podem vir a fazer parte da história da arte, e é nesse momento que o caráter propriamente filosófico da arte se apresenta. O que não pode ser pensado é a justificção de tal teoria sem historicidade. Ela pode ser pensada dentro de outro pressuposto, como por exemplo, uma história da arte anacrônica como a de Didi-Huberman, ou uma história apenas enquanto demarcação temporal de eventos. Porque a importância real das narrativas para a configuração de um momento pós-histórico está no fato de que todo período/estilo/narrativa da história da arte pressupõe uma definição de arte de acordo com os pressupostos de aparência do objeto artístico (se considerarmos as artes visuais como costuma fazê-lo o próprio Danto). E qualquer tentativa de fazer tal tipo de definição recai no problema de não abarcar a pluralidade do mundo da arte atual, principalmente após os indiscerníveis. O que configuraria, da mesma forma, a emergência dos mesmos como o fim da história da arte, pois, a partir do momento em que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, e existe uma teoria que abarca essa possibilidade, não há mais qualquer necessidade de se formular uma nova teoria, ou seja, não há mais subsequência histórica de teorias devido a modificações ocorridas no universo artístico.

Isso pode ser percebido na afirmação de Danto de que não há critério estilístico na arte contemporânea que permita a confecção de uma narrativa acerca do período. A caracterização da arte como “pós-histórica” se dá justamente por isso (DANTO, 2006, p.15). Não existe critério *a priori* para a arte contemporânea (DANTO, 2006, p.7). E, por conseguinte, Danto diz que nem pós-moderno, nem contemporâneo são adjetivos suficientes para designar a arte que está sendo produzida agora. Daí a preferência do filósofo pelo adjetivo pós-histórico (DANTO, 2006, p.14-15).

5. Conclusão:

Ao retomar a teoria da arte pós-histórica de Danto pode-se perceber essa característica atemporal de seus pressupostos. Segundo Virgínia Aita na “Transfiguração do Lugar Comum” Danto propõe cinco condições necessárias e conjuntamente suficientes para identificar uma obra de arte:

“(…) 1) que são sempre sobre alguma coisa, têm conteúdo semântico; 2)projetam um ponto de vista ou atitude sobre aquilo que são sobre; 3)projetam esse ponto de vista por meio de elipses retóricas/metáforas; 4) requerem uma interpretação que é constitutiva da sua identidade (artística); e finalmente, 5)esta interpretação é historicamente localizada num mundo da arte pertinente” (AITA, 2011, p.155)

Essa estrutura ontológica, segundo a autora, é metafísica e existe sem o pressuposto historicismo, se configurando como uma generalidade abstrata. Portanto, posso concluir que a filosofia da arte de Danto pressupõe historicidade, mas não progressividade histórica e que, inclusive, ela se torna mais atraente se percebida nestes moldes.

Referências Bibliográficas

AITA, Virginia. Arthur Danto: narratividade histórica “sub specie aeternitas” ou a arte sob o olhar do filósofo. Disponível em:

<http://www.cap.eca.usp.br/ars1/arthurdanto.pdf> Acessado em: 20/09/2011

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept f art*. Illinois: Carus Publishing Company, 2006.

_____. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 2004.

_____. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *ARS (São Paulo)*, Dez 2008, vol.6, no.12, p.15-28.

_____. “O mundo da arte”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.2, p. 19-34, jan. 2007.

_____. “O tema do Fim da Arte na Arte Contemporânea”. In: PESSOA, Fernando (org). **Arte no Pensamento**. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

RAMME, Noéli. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jan. 2008.

AS *LETTRES PERSANES* DE MONTESQUIEU COMO MODELO DA LITERATURA FILOSÓFICA DO SÉC. XVIII

Nícolas Germano Lemos Liotto¹

RESUMO: Publicadas em 1721, as Cartas Persas de Montesquieu servem de modelo para as demais obras do Iluminismo francês. Seus detalhes, desde o anonimato do autor aos nomes das personagens, da escolha pelo formato de cartas ou da opção por visitantes de outra parte do mundo, são elementos que irão reaparecer na literatura do séc. XVIII. Uma análise desses diversos aspectos traz à luz questões presentes no pensamento iluminista, como, por exemplo, o princípio de ordem e variedade, o artifício do olhar estrangeiro, a desmistificação, o exotismo, a fuga do tédio através da surpresa, entre outros. A proposta desta pesquisa é identificar alguns desses elementos no texto de Montesquieu – usando como base os comentários de Jean Starobinski -, apresentando exemplos e expondo quais questões subjazem à linguagem literária. Afinal, o mérito destas cartas o próprio autor indica nas *reflexões sobre as Cartas Persas*: “Nada agradou mais nas cartas persas do que o leitor encontrar nelas, inesperadamente, uma espécie de romance. [...] Adotando a forma de cartas, o autor deu-se a vantagem de poder juntar filosofia, política e moral a um romance, e de unir o todo por um encadeamento secreto e, de certa forma, desconhecido” (MONTESQUIEU, 2009, p. 3). Sem o intuito de estragar o caráter romanesco da obra, o que se pretende aqui é explorar exatamente este “encadeamento secreto e desconhecido”, explicitando uma ordem mascarada de descontinuidade: Montesquieu, através das atitudes e questionamentos de suas personagens, oferece um panorama crítico da sociedade francesa da época – desde os costumes até a religião e a política – e, mais importante que isto, traça uma defesa da Razão, da Liberdade e de outros “princípios universais”. Por outro aspecto, a própria forma do texto apresenta uma estrutura característica do século das luzes, sendo um exemplo para a “literatura filosófica” do séc. XVIII. Portanto, desde a superfície até o seu cerne, as Cartas Persas oferecem um excelente material para a compreensão desse período único de nossa história, não deixando de apresentar questões que permanecem atuais ao leitor contemporâneo.

Palavras-chave: Iluminismo; Montesquieu; Starobinski

ABSTRACT: Published in 1721, the Persian Letters of Montesquieu serve as a model for the others works of the French Enlightenment. Their details, since the anonymity of the author to the names of the personages, the choice by the format of

¹ Mestrando em Filosofia pela UFPF

letters or the option for visitors of the other world regions, those elements will reappear in the literature of the 18th century. An analysis of those diverse aspects bring to light questions present in the thought of the Enlightenment, such as, the principle of the order and variety, the artifice of the stranger view, the demystification, the exotic, the escape from the boredom through the surprise, among others. The proposition of this research is identify some of those elements in the text of Montesquieu – using as a base the comments of Jean Starobinski -, presenting examples and exposing which questions lay under the literary language. After all, the merit of these letters the own author indicates in the *reflections about the Persian Letters*: “*Nothing pleased more in the persian letters than the reader find in them, unexpectedly, a sort of novel. [...] Adopting the form of letters, the author gives to himself the advantage of been able to put together philosophy, politics and moral to a novel, and of unite the whole through a secret and, somehow, unknown chaining*” (MONTESQUIEU, 2009, p. 3). Without the intent of corrupt the novelistic character of the work, what is pretended in here is to explore exactly this “secret and unknown chaining”, explicating an order disguised of discontinuity: Montesquieu, through the attitudes and questionings of his personages, offers a critic panorama of the French society of the era – since the customs to the religion and politics – and, more important than this, traces a defense of the Reason, Liberty and others “universals principles”. By other aspect, the own form of the text presents a structure characteristic of the century of the lights, being an example for the “philosophical literature” of the 18th century. Therefore, since the surface till their heart, the *Persian Letters* offers an excellent material for the comprehension of this unique period of our history, besides showing questions that are still actual to the contemporary reader.

Keywords: Enlightenment; Montesquieu; Starobinski

I. Introdução

As *Cartas Persas* de Montesquieu é uma obra extremamente rica, que pode ser compreendida em diversas camadas: pode-se lê-la como um romance que conta a história de viajantes persas através das suas cartas; também é possível ater-se ao conteúdo crítico da obra e às teses que são desenvolvidas através das palavras dos protagonistas; ou ainda, podemos olhar para a estrutura do texto, a forma como foi escrito, e vê-lo como um modelo de sua época.

A perspectiva da apreciação estética não nos interessa aqui, até porque isto é algo que cada um deve vivenciar à sua maneira e qualquer comentário a respeito acabaria atrapalhando ao invés de ajudar. Quanto aos pormenores a respeito do conteúdo das *Cartas* não haveria espaço para tratá-los separadamente, entretanto a forma do texto é, em grande medida, indissociável de seu conteúdo, logo alguns detalhes inevitavelmente estarão presentes. Entretanto a proposta central dessa pesquisa é uma análise da estrutura do texto de Montesquieu, mostrando a presença de vários elementos iluministas, o que inclusive fez essa obra ser referência na época.

Em uma breve conclusão, pretende-se indicar a atualidade do livro de Montesquieu, mostrando-o como importante não apenas para quem estuda o séc. XVIII, mas para qualquer leitor contemporâneo, uma vez que certas questões permanecem em nosso tempo.

Resumidamente, a história de livro é a de dois persas, Usbek e Rica que viajam para a Europa, especialmente Paris, e se correspondem através de cartas entre eles, com seus amigos e, no caso de Usbek, com suas esposas.

II. Os elementos iluministas nas *Lettres Persanes*

As *Cartas Persas* apresentam inúmeras características que serão recorrentes nos textos do séc. XVIII; foram selecionadas aqui apenas as principais. É preciso ressaltar que todos os elementos estão, na estrutura desta análise, subordinados ao primeiro: o *princípio de ordem e variedade*; e que toda a pesquisa foi feita no horizonte da crítica empreendida por Starobinski sobre as *Cartas Persas* e sobre o Iluminismo francês.

a. O princípio de ordem e variedade

Montesquieu em sua escolha pelo formato em cartas, temas variados, etc. parece favorecer uma espécie de fragmentação em seu romance, entretanto não se deve confundir essa visão plural do texto com uma estrutura desordenada e sem fio condutor. O que rege, do começo ao fim sua obra é o princípio de ordem e variedade, tão importante para o séc. XVIII, que aqui é preservado ou, mais que isso, utilizado de forma exemplar.

Para uma rápida compreensão do que significa esse “princípio”, uso as palavras do próprio Montesquieu, em outro texto, citado por Starobinski:

É assim que no *Essai sur Le Goût*, Montesquieu pesa as proposições complementares. “Não basta mostrar à alma muitas coisas; é preciso mostrá-las com ordem”. Mas, logo depois: “Se é preciso que haja ordem nas coisas, é preciso que haja variedade: sem isso a alma enlanguesce... É preciso mostrar, à alma, coisas que ela não viu; é preciso que o sentimento que lhe damos seja diferente daquele que ela acaba de ter”. (STAROBINSKI, 1994, P. 47)

Com o objetivo de aumentar a variedade, a cada página Montesquieu abusa das contradições e da descontinuidade – o próprio formato do texto em cartas facilita isso -, entretanto existe um fio condutor que pode ser definido como uma “exigência do universal”. Quatro conceitos fundamentais e universais permeiam o livro como um todo: Razão, Justiça, Liberdade e Natureza. É através destes conceitos que o autor oculto, mas onipresente, se manifesta para o leitor atento.

Tudo isso será tratado com mais detalhe nos próximos capítulos, que podem ser divididos da seguinte maneira: os primeiros dizem respeito à variedade e os dois últimos – sobre os universais e a harmonia – à ordem.

b. O autor anônimo²

A primeira coisa que se nota a respeito das *Cartas Persas* é o anonimato de seu autor. Já na introdução lê-se:

Selecionei estas primeiras cartas a fim de sondar o gosto do público; tenho em minha pasta um grande número de outras, que poderei oferecer-lhe posteriormente.
Mas isso com a condição de que não serei identificado; pois, se vierem a saber meu nome, calo-me no mesmo instante. (MONTESQUIEU, 2009, p. 7)

Montesquieu, sem identificar-se, apresenta-se meramente como o tradutor e editor das cartas: “*meu único ofício aqui é o de tradutor: tive apenas o trabalho de adaptar a obra aos nossos costumes*” (MONTESQUIEU, 2009, p. 8).

Na época em que as cartas são publicadas (1721) é uma prática corriqueira a dissimulação do autor, fazendo-se passar por editor ou tradutor; muitos assumem nomes fictícios ou, como é o caso aqui, omitem o próprio nome. Esse artifício, nas *Cartas Persas*, tem três objetivos - como nota Starobinski no seu prefácio às *Cartas*.

O primeiro motivo, e talvez o mais óbvio, é a proteção do autor contra a crítica. Montesquieu assumia a posição de magistrado e, como ele mesmo diz, as pessoas poderiam achar que um texto como as cartas “*não é digno de um homem sério*” (MONTESQUIEU, 2009, p. 7), o que prejudicaria tanto sua imagem como a própria leitura das *Cartas*.

Outro motivo para o anonimato é aguçar a curiosidade das pessoas, que ficariam perguntando-se quem as teria escrito, e isso seria um estímulo para o leitor.

Por último, e o motivo mais velado, é o de caráter estrutural. Ao fingir a publicação de documentos de viajantes, acrescentando segredos íntimos e outros pormenores, a obra ganha uma dimensão realística. Como escreve Starobinski, esse

² O artifício de autoria anônima (ou a publicação com pseudônimo, que não deixa de ser um anonimato) será utilizado por outros autores, por exemplo Voltaire, que publica a primeira edição do *Zadig* sem nome de autor em 1747; o mesmo Voltaire publica em 1759 o *Cândido ou O Otimismo* e, segundo Sérgio Milliet: “*Voltaire tem o cuidado não só de se esconder por trás do pseudônimo do Dr. Ralph, mas ainda, na sua correspondência, de protestar contra os que lhe atribuem a autoria do livro...*”. (VOLTAIRE, 1972, p. 152)

procedimento contribui para “*negar (ainda que a negação seja mera formalidade) qualquer proveniência imaginária*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI). Dessa forma, através da verossimilhança, as *Cartas Persas* assumem um caráter histórico, onde o romancista é anulado.

É importante notar que na época em que as *Cartas* são publicadas (1721) havia uma espécie de paixão pelo Oriente³: as primeiras traduções para o francês do *Alcorão* e d’*As mil e uma Noites* são publicadas⁴, além de inúmeros cadernos de viagem entre os quais os de Chardin⁵ e Tavernier⁶ que o próprio Montesquieu usou como referência para suas *Cartas*. É possível imaginar que as *Cartas Persas* com este título e a omissão do autor se fizesse passar por um livro como estes.

A grande vantagem disso é a obra, aparentemente, não apresentar uma voz única, ou uma perspectiva unilateral, que seria a do autor, pelo contrário, cada personagem que escreve as cartas se faz passar por co-autor: “*O regime da obra é o da pluralidade de consciências, da diversidade de pontos de vista e de convicções*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI). Cabe então ao leitor comprazer-se com o choque das paixões diversas e traçar o balanço dessas razões particulares.

c. O prazer contra o tédio

Havia, no século XVIII na França, uma espécie de pavor do tédio, como se ele espreitasse a cada esquina. Desde as primeiras cartas pode-se notar a preocupação

³ Cito Sérgio Milliet: “*O Oriente estava em moda desde a segunda metade do século XVII. Racine escrevera Bajazet, tragédia do Serralho, Molière juntara a seu Burguês Gentil-Homem uma turquerie bufá e La Fontaine inspirara-se, nas suas últimas fábulas, em apologias orientais. O século XVIII vê continuar o movimento; sabe-se que Montesquieu passeia um persa por Paris a fim de melhor criticar os costumes de seu país. Deve-se situar Zadig nesse conjunto de narrativas e obras inspiradas na moda do Oriente*”. (VOLTARE, 1972, p. 13)

⁴ Segundo Borges, sobre *As mil e uma Noites*: “*Em 1704 publica-se a primeira versão européia, o primeiro dos seis volumes do orientalista francês Antoine Galland*”. (BORGES, 1999, p. 259)

⁵ O joalheiro Jean Chardin (1643-1713) é autor de uma notável *Voyage em Perse et aux Indes orientales* (1686), cuja primeira edição completa data de 1711. Foi principalmente nessa obra que Montesquieu se documentou.

⁶ Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) fez várias viagens ao Oriente. Suas *Six voyages* foram publicadas em 1676-1677.

de Montesquieu com o prazer do leitor, tomando cuidado para que o romance não se torne entediante. Variedade, surpresa e simetria são atributos eximamente trabalhados pelo autor. Há um leque diversificado de lugares – Paris, Ispahan, Smirna, Veneza, Moscou, Livorno, entre outros -, de pessoas – o alquimista, o geômetra, o juiz, o sedutor, o padre, etc. -, de paixões – o ciúme, a cólera, a dissimulação, o espanto, o amor... -, de assuntos – desde mexericos sobre casamentos e considerações sobre o teatro até os atributos de Deus e o horror à tirania – e assim por diante.

O exotismo, outro fator importante para o século das luzes, também contribui para o prazer do leitor e se faz presente a partir da proveniência oriental dos protagonistas, como a presença de eunucos e de mulheres em um harém e os nomes em grande parte ornados com a letra “Z” – “*que a ficção do rococó associa a todos os exotismos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXVI) – como em Zachi, Zefis, Zelis e Zelide.

O estilo em cartas gera uma quebra nos assuntos, mantendo quem lê em constante mudança de tema, o que evita o tédio de uma leitura monocromática. Como escreve Starobinski:

O pensamento do leitor é forçado a vivos deslocamentos, que entretanto agradam pela incongruência. (Basta lembrar a predileção da arte decorativa do rococó pela mudança de escala). A surpresa, em suma, é o estado de espírito a que o próprio tom das *Cartas* pretende remeter constantemente. (STAROBINSKI, 2009, p. XVII)

O gosto do público, fator crucial na elaboração de qualquer obra de arte no séc. XVIII⁷, é assim atendido, sem que por isso o texto perca qualidade, pelo contrário.

⁷ Sobre o gosto: “*Pintar pela felicidade de pintar é esquecer que se pinta para o prazer dos ricos. Uma instável cumplicidade une o capricho dos amadores e a fantasia dos pintores. O amator crê decidir e segue, através da moda, formas sugeridas pelos pintores; ele se determina segundo as obras que são admiradas ao seu redor; o pintor, por sua vez, gostaria de inventar, mas está por demais preocupado em agradar para inventar com plena liberdade. Acontece que o artista o sabe e se irrita. Entre os imperativos do êxito social e a livre procura do belo, entre a necessidade da*

d. O olhar estrangeiro e a dessacralização⁸

Além de agradar pelo exotismo, a perspectiva de estrangeiros visitando a França tem um papel fundamental na estrutura do texto: uma vez que o estrangeiro não está familiarizado com os costumes, a religião ou a política franceses, o autor tem a possibilidade de usar esse olhar “ingênuo” a seu favor, tendo a liberdade de fazer qualquer crítica com total imunidade, assim os tabus podem ser escancarados sem qualquer preocupação.

Dessa forma são colocados em discussão, através da curiosidade dos persas, o rei e o papa, a aquisição de riquezas e o teatro, entre inúmeros exemplos. Como escreve Starobinski:

A “ignorância das relações”, que Montesquieu atribui a seus persas, leva a fazê-los descobrir, na França e entre os cristãos, a ausência de ligações lógicas, a falta de coerência: assim se desfaz a suposta trama das crenças e instituições ocidentais. (STAROBINSKI, 2009, p. XXII)

É exatamente este artifício que traz consigo uma dessacralização ou desmistificação. Como os persas não conhecem as palavras para designar certas coisas, precisam descrevê-las e isso as coloca na linguagem profana, retirando todo o peso do nome, como os exemplos que Starobinski cita no prefácio: “*Homero torna-se ‘um velho poeta grego’; o rosário, ‘grãozinhos de madeira’ etc. Todas as perífrases são charadas prontamente decifradas pelo leitor, que, ele sim, conhece os nomes omitidos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXIII). Assim, desprovidas da máscara do “argumento de autoridade”, várias coisas se mostram fúteis e o respeito das pessoas por elas mera superstição.

encomenda e os impulsos da inspiração, intervêm, bem ou mal, um compromisso que passa pelo estilo. A mão do pintor somente é livre nos limites que lhe são concedidos pelo prazer de seu público”. (STAROBINSKI, 1994, p. 84)

⁸ O mesmo artifício será utilizado por Voltaire em *Micrômegas* e *O Ingênuo*.

e. Discurso acadêmico e literatura filosófica

A escolha de Montesquieu, nesse texto, pelo discurso não-acadêmico não é, de forma alguma, arbitrária. Não só ele, mas vários outros autores do séc. XVIII, optam por expor suas idéias através de uma “literatura filosófica”. Esta diferenciação na forma da escrita é fundamental para os objetivos do autor.

A primeira vantagem de utilizar uma linguagem ficcional e literária é, como foi dito anteriormente, o recurso do olhar ingênuo. Montesquieu obriga-se a tratar tudo com surpresa, com uma medida de ignorância e, com isso, recupera conceitos já enraizados e os coloca à mostra; além, é claro, de trazer conceitos externos ao público francês. O discurso acadêmico, neste contexto, serviria apenas como uma limitação, como nota Starobinski:

Os assuntos, as idéias que, em forma de tratado ou de discurso acadêmico, teriam sido apenas repetições da moral clássica ou breves resumos da nova filosofia aqui são como que *tensionados* ao serem atribuídos ao missivista persa. [...] Portanto, a ficção do viajante persa é rejuvenescedora... (STAROBINSKI, 2009, p. XVIII)

Outra vantagem da “literatura filosófica” é poder prescindir de longas explanações, justificativas e comentários, que nada mais fariam do que entediar o leitor e fazê-lo perder o interesse pelo texto. Um discurso não-acadêmico tem a vantagem de ser fluido, de tratar diretamente das questões pretendidas. Cito Starobinski:

Através dessa encenação inventa-se um estilo: ele reduz a matéria habitual do ensaio à substância de uma carta ou de uma série de cartas; portanto, autoriza a encurtar, a desbastar, a cortar rente, a tornar inúteis preâmbulos e explicações. O missivista persa pode ir direto ao essencial sem enredar-se em todas as questões acessórias que, para um autor ocidental, inevitavelmente se teriam acumulado. (STAROBINSKI, 2009, p. XIX)

O texto ganha, assim, uma dimensão muito mais próxima do leitor, como uma conversa que temos no dia a dia e, entretanto, questões extremamente relevantes são expostas a quem lê que sutilmente as assimila, sem uma estrutura repetitiva e maçante.

f. A exigência do universal

Até agora foi dado ênfase à perspectiva da variedade e do prazer; então, para encerrar esta análise estrutural da obra de Montesquieu, é necessário retomar a abordagem sobre a ordem que subjaz ao texto.

Como já foi dito, não existe um porta-voz da verdade ao longo das *Cartas*, alguém que daria a resposta final para os questionamentos levantados. Há, ao contrário, diversas perspectivas sobre os mesmos assuntos, porém o leitor não tarda a perceber que por trás de cada visão particular e limitada há uma busca em comum. Para usar as palavras de Starobinski, há “*a exigência do universal*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI).

O primeiro universal que pode ser notado é a Razão – outro princípio que rege o pensamento iluminista. Por detrás de cada razão particular que move as personagens, há uma Razão superior que surge exatamente desse embate de razões particulares. Como escreve Starobinski, o livro é organizado “*de tal modo que triunfe insensivelmente uma razão que resulta da percepção das relações. Razão da qual nenhum entre os personagens do livro tem a posse (nem mesmo o pensador Usbek), mas que se manifesta em toda parte...*” (STAROBINSKI, 2009, p. XVI).

Simultaneamente, já nas primeiras cartas, com a enunciação do motivo da viagem de Usbek da Pérsia para a França, vemos surgir, entrelaçados, os universais da Liberdade e da Justiça. O que leva Usbek a partir da terra natal são a exigência da Justiça e a privação desse direito. Nas palavras do próprio Usbek na carta VIII:

Comecei a freqüentar a corte em minha mais tenra juventude. Posso afirmar que, nela, meu coração não se corrompeu, e até mesmo formei um grande desígnio: ousei ser virtuoso. Assim que reconheci o vício, afastei-me dele; mas em seguida me aproximei a fim de desmascará-lo. Levei a verdade até os pés do trono, falei ali uma linguagem até então desconhecida: desconcertei a adulação e deixei espantados ao mesmo tempo os adoradores e o ídolo.

Mas, quando vi que minha sinceridade me angariaria inimigos, que eu atraía sobre mim a inveja dos ministros, sem ter o favor do príncipe; que, em uma corte corrupta, apenas uma virtude frágil ainda me amparava, decidi deixá-la [...] decidi exilar-me de minha pátria. (MONTESQUIEU, 2009, p. 17)

Portanto, toda a origem das cartas está fundada em uma preocupação com a Justiça e em uma defesa da Liberdade contra a violência. Cito Starobinski: “*O conflito entre a exigência ética da verdade (desmascarar o vício) e a violência hipócrita dos cortesãos constitui, para toda a obra, o dado político gerador*” (STAROBINSKI, 2009, p. XXIX).

Mas esta preocupação não se resume a isso. Usbek, mais de uma vez, aponta para o perigo da tirania, assim como Montesquieu em outros textos. No comentário de Starobinski: “*o poder ilimitado de um único, reinando pelo temor que inspira, aparece como o derradeiro elemento de um processo de degenerescência a que todas as sociedades estão expostas*”. (STAROBINSKI, 2009, p. XXX)

Entretanto, o exemplo mais marcante e irônico de injustiça e de cerceamento da Liberdade parte do próprio Usbek em relação às mulheres do seu harém. Para suas mulheres ele é exatamente o que combate: um déspota que exerce seu poder através dos eunucos. Extremamente lúcido quando fala contra os governos despóticos do oriente Usbek escreve:

...Não vejo a polícia, a justiça e a equidade serem mais respeitadas na Turquia, na Pérsia ou entre os mongóis do que nas repúblicas da Holanda, de Veneza, ou mesmo na Inglaterra; não vejo que se cometam menos crimes nem que os homens, intimidados pela magnitude das punições, obedeçam mais às leis. Ao contrário, noto dentro desses mesmos Estados uma fonte de injustiça e de vexações. Acho até mesmo o príncipe, que é a lei em pessoa, menos senhor que em qualquer outro lugar. (MONTESQUIEU, 2009, p. 133)

Mas nas questões particulares não percebe que o mesmo acontece com ele, como fica claro na bela carta de Zelis:

Na própria prisão em que me reténs, sou mais livre que tu. Não poderias redobrar teus cuidados para manter-me sob guarda sem que eu sinta prazer com tuas inquietações; e tuas suspeitas, teus ciúmes, tuas tristezas são provas de tua dependência. (MONTESQUIEU, 2009, p. 100)

Assim fica armado um jogo de espelhos, tão querido para a arte decorativa do rococó, e que aqui brinca com o universal o e o particular.

Cabe aqui uma digressão sobre a arte decorativa do séc. XVIII e o gosto pelos espelhos e pela natureza. A descrição que se segue sobre a decoração do toucador pode muito bem ser transposta para a “decoração” do texto de Montesquieu. Há a volúpia representada pelas mulheres no serralho; o luxo e a languidez também podem ser remetidos às passagens orientais do texto; o gosto do leitor já foi tratado acima; o mistério se dá tanto pelo tema oriental quanto pelo suspense que se desenrola em Ispaham devido à ausência de Usbek; o jogo de espelhos ocorre tanto na relação universal/particular quanto na antítese Pérsia/França; entretanto estes não são os aspectos principais do texto, assim como não devem ser na decoração; e assim por diante. Cito:

Eis como um arquiteto francês, Le Comus de Mézières, em 1780, concebe a organização do toucador: O toucador é considerado a morada da volúpia; é lá que ela parece meditar seus projetos ou entregar-se a suas inclinações. É essencial que tudo seja tratado de maneira que possa reinar o luxo, a languidez e o gosto... Nunca é demais evitar as sombras duras e cruas que poderiam produzir luzes por demais vivas. É preciso que haja uma claridade misteriosa, e ela será obtida de espelhos colocados artisticamente sobre uma parte dos caixilhos. As aberturas, as repetições não devem ser poupadas nessa peça, os espelhos produzi-las-ão; porém, tende cuidado para que não sejam a parte principal do mobiliário. Sua multiplicidade confere um caráter triste e monótono. Elas devem ser distribuídas de modo que haja entre cada uma pelo menos tanto espaço sem espelho quanto com espelho: esses intervalos que provocam descanso podem ser ornados com ricas e belas fazendas, colocando-se em cada enquadramento um quadro artisticamente suspenso com grandes borlas e cordões de seda trançados com ouro. [...] Tudo deve ser aprazível e tudo deve agradar. Quanto às dimensões, é preciso que os detalhes feitos para serem vistos de perto satisfaçam por uma bela harmonia. [...] Se as janelas derem para o Oriente, a luz será mais suave; elas devem ter, tanto quanto possível, pontos de vista favoráveis; e, na falta da bela natureza, recorre à Arte. [...] O toucador não seria menos delicioso se a parte embutida, em que está colocada a cama, fosse guarnecida de espelhos cujas juntas fossem recobertas por troncos de árvores esculpidos, agrupados, imitando folhas, tudo feito com arte, assim como os apresenta a natureza. (STAROBINSKI, 1994, p. 67)

Por último, aproveitando o gancho sobre a beleza e ordem da natureza, são exatamente as mulheres de Usbek que explicitam uma argumentação a favor da Natureza, especialmente Roxane. Através de suas palavras, Razão, Liberdade e Justiça são atestadas na autoridade da Natureza:

Sim, eu te enganei; seduzi teus eunucos; zombei de teu ciúme e soube fazer de teu horrível serralho um lugar de delícias e prazeres. [...] Como pudeste pensar que eu fosse crédula a ponto de imaginar que estava no mundo apenas para adorar teus caprichos? que, enquanto te permites tudo, tivesses o direito de afligir todos meus desejos? Não! é certo que vivi na servidão, mas sempre fui livre: reformei tuas leis pelas da natureza; e meu espírito sempre se manteve independente. (MONTESQUIEU, 2009, p. 259)

É através da carta de Roxane que vemos a vitória das leis da Natureza sobre as leis dos homens, é pela Natureza que se justifica a Liberdade e é a partir dela que a Razão triunfa no espírito humano.

g. A busca pela harmonia

O dilema de Usbek entre teoria e prática - representado pela sua defesa da Justiça e da Liberdade associado à negação desses direitos à suas mulheres – é, como diz Starobinski, “*o exemplo de uma separação persistente entre a ordem da reflexão e a ordem dos atos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIII). Esse descompasso se torna incômodo para o leitor e esse é o artifício de Montesquieu para trazer à tona, ao longo de todo o texto, a questão da Harmonia.

O tempo todo, as personagens se encontram no dilema de dar preferência a sua própria satisfação ou de seguirem “princípios mais elevados”. A escolha se mostra mais problemática na medida em que os próprios atos não são pesados, passam despercebidos. Escreve Starobinski: “*Mesmo Usbek, que enuncia esses princípios e sabe que os homens se tornam injustos tão logo ‘preferem sua própria satisfação à dos outros’, é incapaz de perceber sua própria injustiça*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIII).

Desse modo, pelo fracasso de Usbek, Montesquieu nos apresenta a exigência de atender a uma “*harmonia entre os atos e o pensamento em uma mesma razão libertadora, a rejeição às tiranias que engaiolam os povos e mutilam os indivíduos*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIV).

III. Conclusão: as *Lettres Persanes* como modelo do séc. XVIII, mas também sua atualidade

Tudo o que foi aqui exposto se resume a uma tentativa de apresentar as *Cartas Persas* como um texto fundamental para o séc. XVIII, tendo influenciado diversos outros autores da época. Através de suas páginas é possível perceber diversos elementos constituintes do pensamento iluminista trabalhados com maestria por Montesquieu.

Mas o mérito dessas cartas não é apenas algo datado, que deve ser apreciado pelo leitor contemporâneo como uma relíquia de outrora; pelo contrário, algumas das questões apontadas pelo texto permanecem em nosso tempo, como a busca pela harmonia; quanto a isso diz Starobinski no final do seu prefácio e assim também termino: “*Da realização dessa exigência estamos tão distantes quanto estava Montesquieu. Portanto, convém reler atentamente as Cartas Persas*” (STAROBINSKI, 2009, p. XLIV).

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. “As mil e uma Noites”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. V. III.

MONTESQUIEU. *Cartas Persas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo: UNESP, 1994.

_____. “Prefácio”. In: *Cartas Persas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VOLTAIRE. *Contos*. Abril Cultural, 1972.

ESTÉTICA E REVOLTA NO ABSURDO DE ALBERT CAMUS

Thayana Andreatta¹

Resumo: Este trabalho visa mostrar a posição da arte nos livros *O Homem Revoltado* e *O Mito de Sísifo* ambos do filósofo Albert Camus. Existe uma aparente contradição entre os ensaios quanto ao problema descrito. Esta aparente contradição acontece quando se fala da criação, ou seja, da arte. No ensaio *O Mito de Sísifo* o autor fala que a arte não pode ter futuro nem dar esperança ao homem, já em *O homem revoltado*, a criação é uma das formas da revolta humana, ela dá sentido à vida. Com um resumo das obras e um foco na estética trabalhada por Camus em seus livros (seja ela absurda ou revoltada), pretendo mostrar que não foi o conceito de arte, mas sim o próprio autor, que mudou no intervalo de nove anos entre uma publicação e outra.

Palavras-chave: Absurdo – Revolta – Criação – Homem

Abstract: The intention of this essay is to show the position of art in *The rebel* and *The myth of Sisyphus* both philosophical essays by Albert Camus. There appears to be a contradiction between the books when it comes to the described subject. This contradiction occurs when the author talks about creation, art. In *The myth of Sisyphus* Camus says that art can't have a future nor give hope to the man, but in *The rebel* creation is one of the ways a man finds to revolt, it gives his life sense. Briefly going through the books' theories and thesis and with a focus on Camus' aesthetics (being it in the absurd or revolt), I intend to show that it wasn't the concept of art, but the author himself, that changed in the nine year gap between the two publications.

Keywords: Absurd – Revolt – Creation - Man

Introdução

Com este texto eu visou estabelecer a relação entre a estética, o absurdo e a revolta em Albert Camus, utilizando as obras “O mito de Sísifo” e “O homem revoltado”. Ambas as obras são os ensaios filosóficos publicados pelo escritor argeliano e compõe, o que os comentaristas chamam, as duas fases do autor.

Em “O mito de Sísifo”, publicado em 1942, o autor expõe sua ideia sobre o absurdo, falando da busca pelo sentido da vida. Já em “O homem revoltado” (1951), livro que marcou seu rompimento com o movimento existencialista, o autor fala da revolta humana, ideia já exposta no primeiro ensaio. Em ambos os ensaios o autor

¹ Graduanda em Filosofia pela UFPR

fala da estética, normalmente usando a arte como forma de criação. E, se em um primeiro momento, os ensaios parecem conter uma contradição em relação à posição do autor quanto à estética, numa leitura mais atenta essa contradição desaparece, pois a arte é essencial tanto para o homem absurdo quanto para o homem revoltado.

O absurdo

Para Camus o absurdo nasce do confronto entre a necessidade que o homem tem de clareza e o “silêncio irracional” do mundo, ou seja, a falta de respostas apresentada. O autor afirma que o ser humano em busca de um sentido para a vida, começa a sentir certo sentimento de absurdidade, pois, para ele, é impossível encontra-lo. O homem, que então começa a pensar sobre isto, e como nas palavras do autor começar a pensar é começar a ser atormentado, decide que a vida não vale a pena ser vivida, então seus sentimentos e pensamentos o levam ao suicídio. Porém o próprio autor afirma: “Não foi à toa que até aqui jogamos com as palavras, fingindo acreditar que negar um sentido à vida leva obrigatoriamente a declarar que ela não vale a pena ser vivida.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.23)

A partir desse pensamento o autor começa a expressar suas opiniões sobre o absurdo, começando com o fato de que o homem não deve desistir da vida apenas porque ela não tem sentido, e sim persistir no absurdo. Após essa conclusão ele parte para sua tese sobre como o absurdo começa, onde ele está no cotidiano, o que diferencia a filosofia do absurdo da filosofia existencial, quais são suas consequências e quais os tipos de homens absurdos.

Camus afirma que o sentimento do absurdo começa quando o homem para e se questiona sobre sua rotina e toma consciência (e aqui está a palavra chave) de sua existência sem sentido no mundo. Cito: “Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.27)

Logo após ele parte para uma sequência de exemplos de situações de despertar para o absurdo no cotidiano: quando um homem que anseia pelo futuro percebe que deve rejeitá-lo, a densidade e estranheza do mundo e aqui eu cito: “No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvore, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que os revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.28)

Ele também cita o mal-estar que sentimos diante da desumanidade do próprio homem e chega por fim à morte.

O autor então diferencia as “filosofias existenciais” da filosofia do absurdo. Para ele a diferença consiste no fato de que as filosofias existenciais atacam a razão, a deixam de lado, e defendem o irracional. O autor dá exemplos que vão de Kierkegaard à Heidegger, mostrando esse culto ao irracional, que é o que liga estas filosofias. Então o autor afirma que a filosofia absurda é aquela que consegue lidar com a razão, ele fala que para o homem absurdo o mundo não é nem tão irracional

quanto diriam os existencialistas nem tão racional quanto dizem os defensores da razão, ele é irracionável e nada mais.

O suicídio filosófico

Este é um dos pontos mais importantes do ensaio e é onde ele critica vários autores por terem dado o chamado “salto”, achando algo além da razão. Vou falar aqui talvez da crítica mais importante feita no capítulo, que é a crítica feita à Kierkegaard e ao seu “salto” de volta ao cristianismo.

Camus começa falando que para ele todas as filosofias existenciais parecem lhe propor uma evasão do absurdo, e, referente à questão dos homens que procuram sentido em Deus, começa por Jaspers, depois passa para Chestov (autor que fala que há algo além da razão) e chega, finalmente, à Kierkegaard. O chamado “pai” do existencialismo é criticado pelo autor por dar seu salto, voltar ao cristianismo, citando: “Assim, aquilo mesmo que lhe provocava desespero quanto ao sentido e à profundidade desta vida lhe dá agora sua verdade e sua clareza.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.47)

Para Camus, Kierkegaard não respeita o equilíbrio entre o irracional do mundo e a nostalgia rebelde do absurdo, pois o absurdo do autor dinamarquês é “critério de outro mundo”, nas palavras de Camus. E, como o próprio autor falou, não existe absurdo fora deste mundo. Camus ainda faz várias outras críticas à Kierkegaard para depois falar que o suicídio filosófico é a atitude existencial e então passar para a fenomenologia, que, de primeira vista, nada tem a ver com o lado espiritual, mas para o autor seu pensamento se lança num politeísmo abstrato. E com as palavras de Camus coloco o porquê ele criticou todos estes autores, em especial Kierkegaard e Husserl.

Meu raciocínio deseja ser fiel à evidência que o despertou. Tal evidência é o absurdo, o divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepiona, minha nostalgia de unidade, o universo disperso e a contradição que os enlaça. Kierkegaard suprime minha nostalgia e Husserl reúne este universo. (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.56)

A liberdade

Vamos morrer, escapar pelo salto, construir uma casa de ideias à nossa medida? Ou, pelo contrário, vamos manter a aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo? (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.59)

Esta pergunta é basicamente o fundamento de toda a discussão do livro e o autor fala que o absurdo só morre quando viramos às costas para ele e que uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, da qual ele trata melhor no segundo ensaio. E, depois de falar sobre o absurdo, como ele acontece no cotidiano, do salto que dá sentido à vida e acaba com ele, o autor esclarece a relação do absurdo com o suicídio. O suicídio acabaria com o absurdo, pois acabaria com a vida, mas por

própria vontade do homem, ou seja, ele estaria escapando do absurdo. Nas palavras do autor: “ele o arrasta para a própria morte”. As únicas maneiras de continuar então no absurdo são através da consciência e da revolta, pois elas são o contrário da renúncia.

Então começa o assunto da liberdade. Segundo Camus o absurdo aniquila todas as possibilidades de liberdade eterna, ao mesmo tempo devolvendo e exaltando a liberdade de ação e para ele esta ausência de esperança e de futuro significa um crescimento na disponibilidade do homem. O autor fala que na medida em que o homem tem esperança, em que se preocupa com uma verdade que lhe seja própria, uma maneira de ser ou acreditar, na medida em que o homem organiza a vida e prova assim que admite que ela tenha sentido ele também cria barreiras que o reclusão da vida, assim o homem absurdo entende que não é realmente livre. Segundo Camus: O absurdo me esclarece o seguinte ponto: não há amanhã. (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.63)

O autor também fala que o retorno à consciência e a evasão para fora do sono cotidiano representam os primeiros passos da liberdade absurda. Este homem então liberto vê um universo ardente e também gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível, mas tudo está dado, depois dele só há o desmoronamento e o nada. No final do capítulo sobre a liberdade o autor extrai três consequências do absurdo, são elas: a revolta, a liberdade e a paixão.

O homem absurdo e seus tipos

O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.73)

Esta afirmação é o ponto de partida da segunda parte do ensaio, que trata sobre o homem absurdo e seus tipos. Para Camus o homem absurdo só pode admitir uma moral: aquela que não se separa de Deus, aquela que se dita. Mas o homem absurdo vive justamente à margem desse Deus. Nas outras morais, inclusive na imoralidade, ele só vê justificativas, e não há nada para justificar. Deste ponto o autor parte para o princípio da inocência do homem absurdo e para ele tal inocência é temível. O autor dá o exemplo de que tudo é permitido, e que isto parece “absurdo”, desde que não seja estendido de maneira vulgar. Ele então se deixa mais claro: não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas sim de uma constatação amarga. Cito: “O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido não significa que nada é proibido. O absurdo apenas dá um equivalente às consequências de seus atos.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.74)

O espírito absurdo não procura então por regras éticas no fim do seu raciocínio, mas sim por ilustrações e o “sopro de vidas humanas”.

O primeiro tipo de homem absurdo que Camus cita é Dom Juan, e dele vem a lição que o homem absurdo não acredita no sentido profundo das coisas e não se separa do tempo. O autor ainda cita que Dom Juan escolheu ser nada, um exemplo a ser seguido pelo homem absurdo.

O segundo exemplo é o do comediante, e neste capítulo já podemos ter uma ideia do gosto do autor pelas artes, pois para ele o absurdo nunca foi tão bem ilustrado se não em uma peça teatral. O ator é um exemplo de homem absurdo, pois para ele uma morte prematura é irreparável. Nada pode compensar a soma de rostos e séculos que, sem ela, teria percorrido. Mas, de toda maneira, trata-se de morrer. (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.86)

O terceiro e último tipo citado, nesta parte, é o conquistador. Neste capítulo Camus fala de como se deve falar sobre o indivíduo: com rudeza e, se for preciso, com o desprezo conveniente. O autor também explica que dá tanta importância ao indivíduo porque ele lhe parece ridículo e humilhado, nada pode e, no entanto, pode tudo. E é por causa desta disponibilidade que ele o exalta e o arrasa ao mesmo tempo. “O mundo o tritura e eu o liberto. Eu lhe proporciono todos os seus direitos.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.89)

O conquistador também é um exemplo de homem absurdo pois dele nada perdura, nem mesmo suas doutrinas.

Camus fecha o capítulo falando que qualquer um pode ser um homem absurdo, basta saber e não encobrir nada. “O salto sob todas as suas formas, a precipitação no divino ou no eterno, o abandono às ilusões do cotidiano ou da ideia, todas essas telas ocultam o absurdo.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.92)

A Revolta

“Há crimes de paixão e crimes de lógica.” Com essa frase Camus abre seu célebre e criticado livro sobre a revolta humana. Para ele a filosofia é um alibi irrefutável que serve para tudo, inclusive para tornar assassinos em juízes. Um dos vários propósitos do ensaio “O homem revoltado” é tentar entender o tempo, a sociedade em que o autor vivia uma sociedade regida pelo totalitarismo e pelo niilismo, segundo ele. Já no começo do livro ele se desfaz da sua ideia de absurdo, a comparando com o niilismo e dizendo que se não se acredita em nada, tudo é possível, nada tem importância, e isto é um ponto para a aceitação do assassinato. Cito: “O sentimento do absurdo, quando dele se pretende, em primeiro lugar, tirar uma regra de ação, torna o crime de morte pelo menos indiferente e, por conseguinte, possível.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.15)

Segundo o autor, se o seu tempo admite tão tranquilamente o assassinato é exatamente pela indiferença pela vida, que é uma das marcas do niilismo. Toda a introdução do ensaio tem o trabalho de livrar o autor de suas ideias do ensaio anterior sobre o absurdo, pois em suas próprias palavras: “O absurdo, assim como a dúvida, fez tábula rasa. Ele nos deixa sem saída. (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.20)

A única ideia que ele tira do absurdo, ideia que ele trabalha por todo o livro, é a da revolta humana. A revolta, segundo Camus: “Em suas realizações talvez se encontrem a regra de ação que o absurdo não conseguiu nos oferecer, uma indicação pelo menos sobre o direito ou o dever de matar, a esperança, enfim, de uma criação.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.21)

Mas, o que é um homem que se revolta? Para o autor é um homem que diz não, recusa, mas não renuncia: é também um homem que fala sim. É alguém que se rebela, no sentido etimológico. Usando o exemplo do escravo: caminhava sob o chicote do senhor, agora o enfrenta. Com a revolta, a consciência vem à tona, a consciência de que o homem tem direitos. Se contrapondo ao seu pensamento contemporâneo de que não há natureza humana, o autor fala que a análise da revolta leva pelo menos a suspeita de que existe uma natureza humana, como pensavam os gregos. Para apoiar este raciocínio o autor faz duas observações. Em primeiro lugar, o movimento de revolta não acontece só individualmente, não é egoísta, ele pode acontecer, e acontece, em comunidades. Cito: “Na revolta, o homem se transcende no outro, e, desse ponto de vista, a solidariedade é metafísica.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.29)

Em segundo lugar, ele trata do lado positivo da revolta, o comparando com a noção negativa do ressentimento de Scheler. Enquanto o ressentimento, definido assim por Scheler, é “como uma auto intoxicação, a secreção nefasta, em um vaso lacrado, de uma impotência prolongada”, a revolta fragmenta o ser e o ajuda a transcender. Ainda comparando a revolta com o ressentimento: quando o ressentimento cresce em uma alma forte ou fraca se torna em ambição ou em amargura, mas em ambos os casos a pessoa quer ser algo que não é. Já o revoltado não deixa que toquem naquilo que ele é, ele luta pela integridade de uma parte do seu ser, busca impor, não conquistar. Uma das partes importantes que Camus também coloca é que a revolta não é realista, assunto que é mais bem tratado em outros capítulos. O autor também fala que a revolta só é possível nas sociedades em que uma igualdade teórica encobre grandes desigualdades, ou seja, nas sociedades ocidentais. Então o autor volta para a questão da revolta ser coletiva, e fala que na experiência do absurdo o sofrimento é individual, a partir da revolta, ele passa a ser coletivo, aventura de todos. “Eu me revolto, logo existimos.”

Depois de explicar o que é um homem revoltado, falar de alguns princípios da revolta, o autor explica a revolta metafísica, que é quando o homem se insurge contra a sua condição e contra a criação. O movimento de revolta surge nele como reivindicação (não mais como apelo, como no absurdo) de clareza e unidade. Para Camus um revoltado metafísico não é um ateu, ele é um blasfemo, pois ele denuncia Deus como pai da morte e como o supremo escândalo. A partir dessa explicação da revolta metafísica o autor começa uma análise da revolta através da história, falando de vários filósofos, de Sade à Nietzsche, mas apenas alguns pontos são essenciais para a análise que pretendo fazer.

Revolta, poesia, surrealismo e revolução

Camus fala dos poetas e dos surrealistas, este é um dos assuntos importantes, pois Camus mostra fatos que separaram os poetas das suas poesias e os surrealistas da arte revoltada.

No caso da poesia, Camus usa dois poetas que parecem ser poetas revoltados, pelo menos em suas poesias, mas que se contradisseram em seu modo de

viver. Lautréamont se revoltou, mas para não ter que dizer que se revoltou contra o que ele era, utilizou o alibi do amor pela humanidade. Quando fez isto ele deixou de ser um revoltado, já Rimbaud, segundo o autor, era um revoltado em sua juventude, em suas poesias, mas a partir do momento em que decidiu deixar a poesia de lado para vender armas na África, essa revolta desapareceu. Ele se refugiou em um deserto, escapando das contradições da revolta de seus poemas, seu silêncio não era uma maneira nova de se revoltar. Mas Camus diz que ele reencontra a revolta em seu leito de hospital, na hora de um fim infeliz, quando grita com grandeza: “Não, não... eu agora me revolto contra a morte!”

“Revolta absoluta, insubmissão total, sabotagem como princípio, humor e culto do absurdo, o surrealismo, em sua intenção primeira, define-se como o processo de tudo, a ser sempre recommençado.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.115)

É assim que Camus define o surrealismo, uma arte que se considerava a “máquina da revolta”, mas o autor também vê neles uma quebra com o movimento da revolta. Tudo começa quando André Breton afirma que o ato surrealista mais simples era descer à rua, com um revólver, e atirar no meio da multidão. É essa violência que leva Camus a acreditar que o surrealismo não é uma arte da revolta, pois a revolta se consiste de se rebelar contra si mesmo, e tem um caráter solidário, não violento. A quebra realmente acontece quando o movimento surrealista se junta às revoluções marxistas da época, o que faz Camus fazer a relação do surrealismo com a revolução, revolução a qual o autor dá uma pequena definição antes de realmente fazer a distinção com a revolta. Cito: “Essa mescla de agostinismo e de maquiavelismo define, na verdade, a revolução do século XX; não se poderia dar expressão mais audaciosa ao niilismo da época.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.119)

Revolta vs. Revolução

Camus distingue a revolta da revolução, bem claramente e em poucas páginas. Para ele a revolução sempre vai levar o homem aos “campos de concentração”, ou seja, toda revolução resulta num totalitarismo, seja ela de direita ou de esquerda. A revolução contemporânea (ou niilista) é contraditória, pois para Camus ela pretende negar todo valor, sendo que ela própria é um juízo de valor. Já a revolta é criadora, ela leva o homem a recusar a ser tratado como coisa, o faz ter um sentimento de unidade, traz a solidariedade, diz ao homem que ele precisa tentar agir não para começar a existir aos olhos de um mundo reduzido ao consentimento, mas em função da existência já manifesta no movimento de insurreição. E Camus responde aqui à própria suposição colocada no início do livro, se a revolta lhe daria uma resposta sobre o direito de matar. Cito: “[...] a revolta, em conflito com a história acrescenta que, em vez de matar e morrer para produzir o ser que não somos, temos que viver e deixar viver para criar o que somos.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.288)

Arte como Criação

Depois deste resumo do assunto dos dois ensaios eu chego ao ponto principal, que é a posição da estética nos dois universos de Albert Camus. Em ambos os ensaios ele fala da arte como criação, e em ambos ela é importante para o criador, seja ele o homem absurdo ou o homem revoltado.

Criação absurda

“A arte, e nada mais do que a arte”, diz Nietzsche, “temos a arte para não morrer ante a verdade.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.97)

Camus usa esta citação de Nietzsche quando fala que o deleite absurdo por excelência é a criação, pois o homem precisa respirar com ele, reconhecer suas lições e encontrar sua carne. O autor fala que criar é viver duas vezes, e que a única força do homem absurdo é a criação contínua, pois “todos tentam imitar, repetir e recriar sua própria realidade.” A arte é um fenômeno absurdo, não um refúgio dele, a questão é descrever este fenômeno. Cito: “Na época do raciocínio absurdo, a criação absurda sucede a indiferença e a descoberta. Determina o ponto de onde as paixões absurdas se desencadeiam e onde o raciocínio se detém. Assim, justifica-se seu lugar neste ensaio.” (CAMUS, *O mito de Sísifo*, 2010, p.99)

O autor então fala que a obra absurda mostra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e também sua resignação a ser apenas uma inteligência que coloca as aparências em movimento e cobre com imagens o que precisa de razão. A arte não existiria se o mundo fosse claro.

Arte e revolta

A arte também é esse movimento que nega e exalta ao mesmo tempo. É assim que Camus liga a arte à revolta, para o autor é ela que deveria dar uma última perspectiva sobre o conteúdo da revolta. Ele começa falando da hostilidade mostrada pelos revolucionários em relação à arte, porque para eles a única arte útil é aquela que serve à revolução, o autor dá então vários exemplos e diz que essa loucura ascética tem razões que lhe interessam, pois elas traduzem no plano estético a luta entre a revolução e a revolta. Para Camus a revolta é fabricante de universos e isto também define a arte, ou seja, a exigência da revolta é em parte uma exigência estética. Ele afirma: “A arte realiza, sem esforço aparente, a reconciliação sonhada por Hegel do singular com o universal.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.295)

E para a arte ser uma arte da revolta ela precisa contestar o real, mas não se esquivar dele.

Romance no absurdo e na revolta

Quando Camus fala sobre a estética, em ambos os livros ele trata sobre o romance. Se o absurdo pode se manter na obra romanesca é a questão abordada em “O mito de Sísifo”. O autor usa obras de Dostoiévski como referência e depois de uma análise meticolosa sobre o suicídio de Kirilov em “Os Possessos” ele chega à conclusão que as obras são existenciais. Mas mesmo assim, Camus prefere ficar na dúvida, ele fala que a obra não é absurda, mas coloca o problema do absurdo. Para ele uma obra absurda não dá respostas, portanto ele não chega a uma conclusão sobre o romance e o absurdo. Já quando se trata da revolta Camus tem um ponto de vista diferente. Para ele: “O romance nasce ao mesmo tempo que o espírito de revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.297)

O autor fala que muitos podem pensar no romance como uma forma de evasão da realidade, e o homem revoltado não pode negar o real, mas Camus afirma que o romance trata da realidade, mas faz alterações a ela, corrigindo-a. “O mundo romanesco não é mais que a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem.” (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.302)

O romance traz a unidade que o homem revoltado busca. O autor dá como exemplo “O tempo reencontrado” de Proust e fala:

Ele demonstrou que a arte do romance refaz a própria criação, tal como ela nos é imposta e tal como é recusada. Pelo menos sob um de seus aspectos, esta arte consiste em preferir a criatura ao criador. No entanto, com maior perspicácia, ela alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento. É desta forma que sua revolta é criadora. (CAMUS, *O homem revoltado*, 1996, p.307).

Conclusão: Estética absurda vs. Estética da revolta

A contradição que pode ser vista entre as obras não está realmente no campo da estética e sim nos assuntos abordados: absurdo e revolta. Para se manter no absurdo o homem precisa da arte, da criação, mas de uma arte obscura, que não tem propósitos, que um dia será destruída. Na revolta ele deve usar a arte para completá-la, para perpetuar a verdadeira criação. O homem revoltado encontra na arte uma razão de ser na ordem da natureza, ela o mostra que ele não se resume apenas à história, já o homem absurdo não pode encontrar sentido em nada, nem na criação. Para o homem revoltado a criação é necessária, mas não se sabe se ela é possível, já para o homem absurdo Camus exige da criação revolta, liberdade e diversidade, para depois manter sua profunda inutilidade. Utilidade: essa é a palavra chave. A arte tem que ser inútil no absurdo, já para a revolta ela precisa ser útil. Mas não nos enganemos achando que Camus passou a ter gosto pela estética apenas em seu segundo ensaio, pois a arte tem uma grande importância no primeiro, já que para o autor o grande exemplo do homem absurdo era o criador. O que muda é apenas o ponto de vista. Ou ele apenas limitou a ideia do absurdo para dar mais valor à ideia da revolta, que não existiria sem o absurdo. Não dá para saber as razões da sua

mudança. Tenham sido elas pela condição humana ou pela política, ou até mesmo apenas para se desvencilhar do movimento existencialista de vez. Apenas se pode concluir a grande importância da estética para ele. Como Camus dava mais valor para o homem do que para o mundo, termino citando um trecho de “O estrangeiro”, um dos livros mais famosos do autor. “Como se aquela cólera me tivesse purgado do mal, esvaziado de esperança, diante daquela noite carregada de signos e estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo.” (CAMUS, *O estrangeiro*, 1977, p.122).

Referências bibliográficas

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. 1ª Ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro. BestBolso. 2010.

CAMUS, A. *O homem revoltado*. 2ª Ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro. Record. 1996.

CAMUS, A. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

FAUSTO, TRAGÉDIA SUBJETIVA E OS INTERSTÍCIOS DO PENSAMENTO

Gisele Batista Candido¹

RESUMO: Sabemos da inclinação filosófica de Pessoa, bem como sabemos de sua preferência pela poesia, afinal como ele mesmo outrora declarou: “eu era um poeta inspirado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas”. Com efeito, acompanhamos em *Fausto, tragédia subjetiva* a tentativa desesperadora da busca por um fundamento ser constantemente frustrada pela falta de sentido fundamental da vida, quiçá uma alegoria da eterna insatisfação da filosofia, e da força da arte, indiferente (pelo menos em sua natureza) à questão racional de um sentido fundamental. Talvez o drama vivido por Fausto tenha marcado a preferência de Pessoa pela poesia enquanto criação, em detrimento de um tipo de filosofia, como pura especulação. Pelo sim ou pelo não, fato é que esse é um dos percursos de *Fausto, tragédia subjetiva*, à medida que tal escrito representa “a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida”. Contudo, como nada é assim tão obvio em se tratando de Fernando Pessoa, não será só a força da criação e a limitação do pensamento intelectual que se manifestarão como saldo dessa aventura. Por mais que a idéia de criação surja como uma espécie de salvação diante da falta de sentido do mundo, nosso poeta não descartará tão facilmente a força de seu intelecto. Assim, acompanhamos Pessoa construindo senão uma experiência poética sem precedentes, ao menos uma forma de pensar bastante original, visto como é capaz de transformar o próprio pensamento filosófico em objeto de arte, ao mesmo tempo em que transforma a arte em uma experiência de reflexão filosófica. Ao tornar imperceptível a linha que separa a filosofia da poesia, de um lado o poeta português pode abandonar as preocupações com aspectos, por assim dizer, formais da filosofia (como a coerência lógica, o rigor, a clareza, enfim, modos de incorporar a reflexão), e por outro lado, conservando o essencial da atividade filosófica, ele foi capaz de transformar sua reflexão em poesia, bem como poesia em reflexão. Pois bem, se é verdade que *Fausto, tragédia subjetiva* marca a escolha de Pessoa pela criação através da poesia, é verdade também que nem por isso ele abandonará a filosofia, tal será a experiência desse seu escrito e também aquela que privilegiaremos nesse trabalho: a criação poética como um lugar para o pensamento filosófico.

Palavras Chave: Fernando Pessoa, Filosofia, Poesia, Subjetividade, Pensamento.

¹ Doutoranda em filosofia – USP e bolsista FAPESP

ABSTRACT: The philosophical as well as poetic inclinations of Fernando Pessoa are well known, after all, as he once declared: “I was a poet inspired by philosophy, not a philosopher with poetic characteristics.” Indeed, we can see in *Fausto, tragédia subjectiva* the desperate attempt to search for a foundation being constantly frustrated by the absence of a fundamental meaning of life, maybe as an allegory of philosophy’s perennial dissatisfaction and the strength of art, the latter indifferent (at least in its nature) to the rational question of a fundamental meaning. Perhaps Fausto’s drama marked Pessoa’s preference for poetry as creation to the disadvantage of philosophy as pure speculation. Whether this is the case or not, it is a fact that this is one of the characteristics of *Fausto, tragédia subjectiva*, as this writing represents “the struggle between Intelligence and Life, in which Intelligence always loses.” However, since nothing is this obvious in Fernando Pessoa, it is not only the force of creation and the limits of intellectual thought that emerge as a result of this adventure. As much as the idea of creation appears as a kind of salvation from the lack of meaning in the world, our poet does not completely abandon the strength of his intellect. Therefore, we see Pessoa building, if not a poetic experience without precedents, at least a very original form of thought, since he is able to transform philosophical thought itself into a piece of art while also turning art into a form of philosophical reflection. By blurring the lines between philosophy and art, the Portuguese poet is able, on the one hand, to abandon some formal aspects of philosophy (such as logical coherence, rigor, clarity, in sum, ways of incorporating the reflection), and, on the other hand, by maintaining the essence of the philosophical reflection, he manages to transform his reflection into poetry as well as his poetry into reflection. If it is true that *Fausto, tragédia subjectiva* marks Pessoa’s choice for creation through poetry, it is also true that this does not mean the abandonment of philosophy. This will be the experience of his writing as well as the focus of the present work: the poetic creation as a space for philosophical thought.

Keywords: Fernando Pessoa, Philosophy, Poetry, Subjectivity, Thought.

Primeiro, os quatro elementos se tornaram dúzias, e por fim simplesmente nadamos sobre relações, acontecimentos, fantasmas de acontecimentos e fórmulas, qualquer coisa que nem se sabe se é uma coisa, um fenômeno, um espectro do pensamento ou sabe-deus-o-quê! Então já não haverá diferença entre o sol e um fósforo, entre a boca e a outra extremidade do canal digestivo! A mesma coisa tem cem lados, o lado cem relações, cada uma com outros sentimentos anexos. O cérebro humano terá então dividido muito bem as coisas; as coisas, porém, dividiram o coração humano!

Musil, O homem sem qualidades.

Sou a maturidade de que René foi a adolescência. Não muda o gênero, senão a espécie; o mesmo virar-se da mente sobre si mesma, igual insatisfação.

Fernando Pessoa, Barão de Teive

The path of Ph[ilosophy] is not from the Known to the Unknown, but from the Unknown in the Known to the Unknown in itself.

Fernando Pessoa

1. O “virar-se da mente sobre si mesma” e a insatisfação: a consciência da consciência e o vazio.

Se atentarmos para o primeiro ato da obra em questão, nos deparamos com duas experiências cruciais nesse drama, que, segundo Pessoa, representa “a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida” (PESSOA, 1991, p. 190), a saber: uma certa hipertrofia do pensamento e a consciência da limitação do entendimento. Com efeito, esse ato será inaugurado pelos seguintes versos: “Ah, tudo é símbolo e analogia!/ O vento que passa, a noite que esfria/ São outra cousa que a noite e o vento – / Sombras de vida e pensamento” (PESSOA, 1991, p. 5).

No horizonte de uma espécie de imersão no que, a princípio, poderemos denominar como subjetividade, é possível detectar uma constante oposição entre vida e inteligência, conquanto o seu desenvolvimento será concretizado pelo poeta português através de outras tantas oposições equivalentes, tais como as oposições

entre o entendimento e a existência, o sentido e o ser, o fundamento e o haver ser, a consciência e a inconsciência, a maturidade e a ingenuidade²...

Em sua ânsia por compreender e fundamentar a existência, o Fausto pessoano se distancia da vida, pois, ao racionalizá-la, tende a projetar nela a própria consciência, substituindo o fenômeno da vida pela experiência tecida por seu intelecto. Suas especulações, dessa forma, transformam essa vida em sombras, símbolos, analogias, enfim, em frutos do pensamento:

Hoje nenhuma imagem, nenhum vulto/ Evoco em mim... Só um deserto aonde/ Não a cor de um areal, nem um ar morto/ Posso sonhar... Mas tendo só a idéia,/ Tendo da cor o pensamento apenas./ Vazio, oco, sem calor nem frio,/ Sem posição, nem direcção (...)/ Só o vazio lugar do pensamento. (PESSOA, 1991, p. 10)

Sem conseguir entender nem tampouco viver a vida através do pensamento, antes de distanciar-se deste, na tentativa de encontrar qualquer espécie de fundamento, já que a vida não foi capaz de lhe oferecer um, Fausto decide mergulhar de vez na experiência do pensamento, elegendo-o como instrumento, e, sobretudo, como objeto de experimentação. Tal será a experiência privilegiada por essa análise, que se deterá sobre parte do primeiro ato de *Fausto*, *tragédia subjectiva*.

Usando a imagem de ondas de aspiração improfícuas como metáfora para as suas possíveis lágrimas de decepção, ainda em seu laboratório, Fausto não só lamenta a derrocada de sua aspiração em compreender a vida, mas, também, sua inaptidão para vivê-la, manifestada por sua incapacidade de chorar:

Ondas de aspiração que vãs morreis/ Sem mesmo o coração e alma atingir/ Do vosso sentimento; ondas de pranto,/ Não vos posso chorar, e em mim subis,/ Maré imensa rumorosa e surda,/ Para morrer na praia do limite/ Que a vida impõe ao Ser. (PESSOA, 1991, p. 6)

Ocorre que a acuidade do pensamento de Fausto prevê a inutilidade de suas lágrimas, bem como a de sua vida, que afinal há de se deparar com a morte, “o limite que a vida impõe ao Ser”. Com efeito, lemos:

² Na obra de Pessoa, de certa forma, a obstinação por um uso rigoroso de conceitos, constantemente, cede espaço para a expressão estética de suas experiências. Assim, é freqüente acompanhar o poeta inadvertidamente substituir conceitos por sinônimos ou expressões equivalentes àquilo que ele pretende manifestar, mantendo, no entanto, a força da experiência poética.

Lágrimas, sinto em mim vosso amargor!/ Não vos quero chorar. Se vos chorasse/ Como chegar – tantas! – ao vosso fim?/ Chegado ao vosso fim que encontraria?/ Talvez uma aridez desesperada/ Uma ânsia vã de não poder trazer-vos/ Outra vez para mim para chorar-vos/ Em vã consolação inda outra vez! (PESSOA, 1991, p. 6)

A finitude de nossas experiências e a ausência de um sentido sólido ou conclusivo, expressa igualmente por sua falta de finalidade, se mostrarão como questões freqüentes no decorrer desse drama, representando algumas das dimensões da derrota da inteligência ante a vida, que se nega a uma compreensão teleológica, cessando, por exemplo, inexplicavelmente pela morte.

Tal fracasso do entendimento, contudo, não leva Fausto a simplesmente negar a possibilidade de um sentido, de uma finalidade, de uma transcendência da existência, antes, essa consciência o colocará em estado de dúvida e suspensão: “Não haver alma, inda idéia vã!/ Havê-la e imortal, sonho pequeno/ De término [?], embora coerente/ À sua pequenez. Que mais? Havê-la,/ Celeste? Vago, vão.” (PESSOA, 1991, p. 7)

Todavia, o pensamento de nosso protagonista não se contenta com a dúvida, com as possibilidades entre o ser e o não ser, ele quer ir além, quer algo além das antinomias, do sim e do não, da certeza e da incerteza, ele não se satisfaz com a suspensão, ele se lança na imersão:

Ah, deve haver/ Além da vida e morte, ser, e não ser,/ Um Inominável supertranscendente/ Eterno Incógnito e incognoscível!/ Deus? Nojo. Céu, Inferno? Nojo, nojo./ P'ra quê pensar, se há-de parar aqui/ O curto vôo do entendimento?/ Mais além! Pensamento, mais além! (PESSOA, 1991, p. 7)

O pensamento de Fausto não se constitui apenas enquanto entendimento, mas, também como exercício de sucessivo aprofundamento. Tal será a experiência de seu pensamento profundo: “Pensar fundo é sentir o desdobrar/ Do mistério, ver cada pensamento/ Resolver em milhões de incompreensões,/ Elementos (...)” (PESSOA, 1991, p. 13).

Segundo José Gil,

Ao ultrapassar sempre qualquer verdade aparentemente estável, o pensamento profundo dissolve o seu estatuto de fundamento: procedendo por negações que constituem outras tantas reduplicações do pensamento sobre si, ele procura o fundamento último, ‘o

pensamento abrangedor de tudo' que proporcionaria a Fausto uma 'compreensão única e funda'; mas só encontra a infinita inclusão dos pensamentos (e dos mundos). O pensar profundo, que Fausto opõe às 'formas simples do pensar' atinge então o infinito actual; e no momento em que o atinge, ele escapa-lhe: é um mistério abissal. (GIL, 1994, p. 41)

O início dessa experiência será marcado por uma espécie de deslocamento da relação dicotômica entre sujeito e objeto. Conquanto essas noções devam sua originalidade a uma construção do intelecto, como ele e ambas estão sob o signo da incompreensão de tudo aquilo que existe e do horror do mistério, sua relação será como que diluída no vazio que a falta de um sentido lho impõe.

O mistério dos olhos e do olhar/ Do sujeito e do objeto, transparente/ Ao horror de que além dele está; o mundo/ Sentimento de se desconhecer,/ E a confrangida comoção que nasce/ De sentir a loucura do vazio;/ O horror duma existência incompreendida. (PESSOA, 1991, p. 7)

Com essa espécie de dissolução da relação dicotômica, através de uma incompreensibilidade originária, ao contrário de promover uma aproximação entre esses termos, considerando, por exemplo, que haja uma ambigüidade entre sujeito e objeto (já que ambos compartilham um horizonte incognoscível), o que acompanharemos, no decorrer de *Fausto: Tragédia subjectiva*, será uma cisão radical, culminando, quiçá, com uma reformulação desses dois termos. O objeto, e mesmo a possibilidade de um outro sujeito, será tratado com algo inacessível, a presença de um outro é considerada enquanto pura e profunda incompreensão.

É nesse horizonte que Pessoa inicia a composição de uma espécie de Eu³ abissal, solitário, cindido e disperso, o eu de Fausto, aquilo que também constitui sua tragédia subjetiva.

2. O mistério e a solidão: o vazio abissal do Eu.

³Sobre esse eu, escreve Benedito Nunes: "Em vez do núcleo da identidade pessoal, daquele objeto da consciência de si, no qual assenta o Cogito cartesiano, depara-se-nos um Eu cindido em entidades provisórias, nenhuma das quais é real. Essa cisão, na intimidade da consciência, vem agravar aquela outra que se produziu entre consciência e mundo. A subjetividade transforma-se numa sucessão de reflexos. O ser mesmo da consciência, o Eu, refazendo-se de momento a momento, e sem forma definida, torna-se presença vaga e espectral. Há um hiato, um vazio, intercalável entre o Eu, a que falta identidade, e a consciência de existir, inerente ao indivíduo que perdura." (NUNES, 1969, p. 218)

Segundo Fausto, foi em sua juventude que experimentara o abismo, uma espécie de falta de sentido infinitamente progressiva, culminando com o mistério, como a “primeira visão interior/ do mistério⁴ infinito” (PESSOA, 1991, p. 8). Essa experiência abissal é marcada, a princípio, por uma substituição da visão de Fausto, a contemplação que ele faz de uma paisagem, por um pensamento que o conduz ao abismo: “No horizonte contemplando os campos,/ Vi de repente como que tudo/ Desaparecer, tomado (...)/ E um abismo invisível, uma cousa/ Nem parecida com a existência/ Ocupar não o espaço, mas o modo/ Com que eu pensava o visível” (PESSOA, 1991, p. 8).

Além de fazer uma nova distinção entre a existência e essa forma abissal de pensar, podemos acompanhar Pessoa constituindo o lugar desse pensamento, que não é espacial, mas uma espécie de disposição, um “modo” de compreendida incompreensão. Se atentarmos para o mecanismo desse modo, notamos que o regime de funcionamento do pensamento profundo é caracterizado pela insistente incidência do pensamento em compreender, que se depara inevitavelmente com o incompreensível. A radical profundidade alcançada por esse pensamento está justamente nesse jogo paradoxal; o pensamento é incapaz de deixar de querer compreender, ao mesmo tempo em que essa compreensão acentua sua capacidade crítica, que desestabiliza esse entendimento ao revelar seus limites, conduzindo-o constantemente até, inclusive, a própria incompreensão de seu impulso de compreensão, e a compreensão de que, plenamente, tudo é incompreensível. “O constante persistir/ Do mistério minha alma não me deixa/ Quietos o espírito, por meditar/ Que seja, meditando sempre” (PESSOA, 1991, p. 8).

À medida que o intelecto de Fausto é exacerbado, maior será sua paralisia diante da vida, pois maior será sua consciência sobre a sua falta de sentido essencial, sobre o mistério que a encerra. Tão grande a proporção dessa paralisia e da dimensão

⁴ Deparamos-nos aqui com uma das dimensões do mistério, outro termo crucial do escrito em questão, que começa a ser caracterizado, justamente, por sua indefinição.

dessa consciência, que nem mais a busca pelo conhecimento o satisfará ou, pelo menos, o distrairá. A falta de sentido incide sobre a sua própria vontade de procurar algum entendimento:

Não leio já; queria abrir um livro/ E ver, de chofre, ali, a ciência toda.../ Queria ao menos poder crer que lendo,/ E em prolongadas horas lendo e lendo,/ No fim alguma coisa me ficava/ Do essencial do mundo, que eu subia/ Até ao menos cada vez mais perto/ Do mistério... (PESSOA, 1991, p. 9)

Nesse horizonte, até aquilo que constitui sua subjetividade, a consciência de si enquanto sujeito, perde para ele o sentido. Ele se desconhece, transformando-se numa espécie de vazio, que, paradoxalmente, tem como único resqúcio de presença uma experiência negativa do pensamento, que se constitui enquanto presença somente naquilo que ainda mais fundo o imerge nesse vazio; a negação crítica e a crítica negativa, que são como uma presença que se estabelece através da ausência.

Não leio. Horas interminas, perdido/ De tudo, salvo de uma dolorosa/ Consciência vazia de mim próprio,/ (...) Assim como um (...) engenho/ Que, abandonado, em vão trabalha ainda,/ Sem nexo, sem propósito, eu môo/ E remôo a ilusão do pensamento.../ E hora a hora na minha estéril alma/ Mais fundo o abismo entre meu ser e mim/ Se abre, e nesse (...) abismo não há nada... (PESSOA, 1991, p. 9)

Dessa forma, Fausto ultrapassa a necessidade teleológica da ação somente na dimensão do pensamento. O seu pensamento não cessa, mesmo reconhecendo a inutilidade de seu exercício. Essa situação causa-lhe horror, visto como ele é incapaz de controlar o seu próprio pensar, que também se revelará como um impulso incompreendido.

Consolidando duas experiências abordadas por nosso protagonista, ganha então voz no drama “O suspiro do Mundo”. Por um lado, seu discurso se detém sobre a inconsciência inerente àquilo que encobre a incognoscível existência, e assim nos permite vivê-la: “Vida, morte,/ Riso, pranto/ É o manto/ Que me cobre./ Natureza,/ Amor, beleza/ Tudo quanto/ A alma descobre” (PESSOA, 1991, p. 10). Por outro lado, a seqüência desse discurso revela aquilo que é possível alcançar através da consciência aguda do pensamento profundo, aquilo que a alma descobre:

“O Mistério/ Deste mundo/ Teu profundo/ Olhar leu;/ D'além dele - / Cerra a alma/ De pavor! - / Venho eu. / Nada, nada/ Já acalma/ Tua dor./ Tu bem sabes/ Ser minha voz/ Mais atroz/ De mudo horror/ No que não diz” (PESSOA, 1991, p. 10). O Mistério se mostra justamente através daquilo que é perenemente oculto, nesse contexto, na falta de sentido do Mundo. Conquanto esse último se cale sobre tal questão, sua compreensão é vedada e encerrada no mistério, pois aquilo que não é dito, não exprime sentido, não encerra uma finalidade, aquilo que nunca é revelado é incompreensível, é misterioso. Assim, o inefável, manifestado por essa alegoria, se refere a mais um aspecto do mistério: ele não só é aquilo sobre o que o Mundo se cala, mas também esse próprio silêncio.

Qual não será o horror daquele que tudo quer compreender, e no limite compreende que o mais longe que sua compreensão pode chegar é, justamente, à consciência da incompreensão original de tudo, inclusive de sua própria atividade. Tal será o horror de Fausto, que, no entanto, não para por aí. Sua sede de tudo entender o leva a abstrair toda a multiplicidade acidental da vida, interessa-lhe apenas aquilo que perpassa tudo, aquilo que pode revelar o essencial. Nessa ânsia, será na impossibilidade de encontrar uma essencialidade positiva, que, contraditoriamente, ele encontrará a experiência universal que tudo atravessa, mas de uma forma inefável, oculta, portanto negativa, a saber; o mistério da existência e, por assim dizer, a “não existência” do mistério: “O mistério supremo do Universo/ O único mistério, tudo e em tudo/ É haver um mistério do universo,/ É haver o universo, qualquer coisa,/ É haver haver”. (PESSOA, 1991, p. 11).

Se a redução de todos os fenômenos à experiência do haver tem um caráter positivo, pois esse movimento revela aquilo que aparece em todos os seres, por outro lado, aprofundando-se ainda mais nessa experiência, Fausto se depara com uma negatividade ainda mais abrangente que a experiência do haver: a incompreensibilidade desse haver, o mistério que oculta a natureza de toda a existência. Essa negatividade evidencia seu caráter primordial, não só porque está na origem do haver, uma vez que essa origem é incompreensível e insondável, mas

também porque a própria idéia de existência, de haver, não comporta esse mistério, pois sua forma de ser é, justamente, não ser.

Paulo Borges escreve sobre esse impensável indeterminado que atravessa toda a existência: “o ser de todos os entes, incluindo de Deus, é apenas uma determinação – e, por isso, uma negação – do impensável que transcende o próprio ‘Único’ e que, alheio à ‘Inteligência’, por e para ela é pensado como ‘Não-Ser” (BORGES in 2008, p. 176)

Negativo, já que o Mistério é precisamente aquilo que se oculta, não é possível encaixá-lo na categoria positiva de ser, o seu modo de ser é, justamente, o não ser. O envolvimento com essa estância permeará constantemente o trabalho desse pensamento profundo, sendo que essa condição, encerrada no mistério, foi engendrada em Fausto, tragédia subjetiva, através de seu pensamento profundo, que opera sobremaneira por meio da contradição, do paradoxo, enfim, do desconcerto que nasce da consciência do incompreensível e de um encontro com o abismo. Ocorre que o pensamento profundo consegue imergir tão profundamente, que é capaz de incorporar aquilo que normalmente paralisaria o próprio pensar, a saber: o impensável. Deixando de lado as conclusões, a clareza lógica, o conhecimento objetivo, esse pensamento utiliza a incompreensão para projetar ainda mais fundo sua capacidade de compreensão. À medida que a compreensão é desestabilizada pela incompreensão, o pensamento tende a se lançar cada vez mais fundo, pois a insatisfação, com a inconclusa e misteriosa abertura manifestada pelo incompreendido, provoca constantemente o exercício da compreensão. Sempre em transição, tal pensamento nega para afirmar, e afirma para negar, transitando de uma forma oblíqua. Assim, a condição desse pensamento está assentada no desassossego daquele que não se prende nem à afirmação dada pelo compreensível, nem à negação do incognoscível, transitando obliquamente através desses pólos sem nunca encontrar um limite, permanecendo sempre inacabado, ele tende sempre à abertura, ao abismo, e ao desassossego, que, num movimento centrípeto, será exasperado por esse mesmo pensamento profundo, fruto do desassossego.

Detendo-nos na arquitetura do mote do escrito em questão, notamos que a tragédia subjetiva de Fausto se desenvolve através do pensamento profundo, que, ao longo do drama, apresenta várias facetas. Entre essas facetas destacam-se a do pensamento racional positivo, que se contenta sobretudo com aquilo que é um sentido sólido, com a clareza, com a compreensão coerente. Sua tendência, dessa forma, é conduzir a experiência ao arquitetar-la, depurando-a de suas arbitrariedades e fugacidades. Além desse pensamento racional positivo, temos também o encontro com um tipo de pensamento sensível, freqüentemente manifestado através de uma espécie de “visão do pensar”, que, antes de arquitetar, refletir sobre seu objeto, é impressionado, sensibilizado por aquilo que experimenta; ele é conduzido e não é aquele que conduz. Como uma forma de experiência estética, é um pensamento que sente, sem necessariamente depender da clareza ou da coerência da experiência sentida. E, ainda, é possível detectar a manifestação de um pensamento crítico, cujo caráter predominante é uma espécie de reflexão negativa, que através da crítica, tende a desestabilizar, negar, duvidar de tudo, inclusive de sua própria incidência e juízo. Dobrando-se sobre si, em uma reflexão da reflexão, esse pensamento crítico negativo constantemente se depara com a o vazio, visto como o pensamento apartado do mundo, enquanto um modo e não uma coisa, é em si vazio.

A consciência é sempre a consciência de algo, quando essa decide se dobrar sobre si mesma, ela não encontra nada além de um abismo vazio.

Assim, se no início do drama nos deparamos com Fausto às voltas com o alcance e os limites da dimensão mais racional de seu pensamento profundo, curiosamente, a experiência do mistério, que surge no horizonte da limitação de seu entendimento, e da sua negação crítica, será vivenciada por Fausto através do olhar da alma, ou de uma relação menos racional positiva e mais sensível, uma forma de sentir com o pensamento.

Decerto essa experiência não será compreensível, tampouco mensurável ou objeto de crítica, ao contrário, nela o pensamento ocupa um lugar passivo, ele é como que tomado por esse mistério: “O mistério de tudo/ Aproxima-se tanto do

meu ser,/ Chega aos meus olhos d'alma tão perto/ Que me dissolvo em trevas e imerso/ Em trevas me apavoro escuramente” (PESSOA, 1991, p. 11). Denotando mais uma derrota do intelecto diante da vida, observamos que a forma como essa relação com o mistério se realiza está mais próxima da sensibilidade de uma experiência estética que da razão. Tanto que, diante dessa experiência, nosso protagonista sucumbe à sensação do horror, que é, enfim, uma forma de sentir, um resquício de vida que se sobrepõe à sua incapacidade de viver. Portanto, até em seu próprio território, o horizonte do pensamento, o intelecto sofrerá derrota perante a vida.

Embora a experiência limite de Fausto seja marcada por uma vivência, por assim dizer, sensível e não racional, é verdade que ainda se trata de uma experiência do pensamento, mas não uma experiência intelectual, passiva de escrutínio, e sim, contraditoriamente, uma experiência sensível-estética do abstrato. No limite, não é possível classificar Pessoa como um intelectualista ou racionalista. Razão e intelecto mostram-se mais como instrumentos, e menos como fundamento para suas experimentações. Por não desprezar aquilo que é contraditório, Pessoa não compreende os domínios do pensamento apenas como um horizonte de elucubrações abstratas, ou melhor, paradoxalmente, ele é capaz de experimentar sensivelmente o abstrato, embaralhando completamente essas duas categorias. Com efeito, o protagonista do drama chega a uma espécie de cogito cuja fórmula seria: desconheço logo existo, por meio daquilo que ele denomina como olhos d'alma: “Ah não poder tirar de mim os olhos,/ Os olhos da minh'alma da minh'alma/ (Disso que a alma eu chamo)!/ Só sei duas cousas, nelas absorto/ Profundamente: eu e o universo,/ O universo e o mistério e eu sentindo/ O universo e o mistério...” (PESSOA, 1991, p. 12).

Nesse ínterim, ao fazer um paralelo entre sua condição e a condição do homem inconsciente, Fausto nos oferece um panorama do movimento, da natureza de seu pensamento profundo e de sua existência:

Oh vulgar, oh feliz! Quem sonha mais/ Eu ou tu? Tu que vives inconsciente,/ Ignorando esse horror que é existir,/ Ser perante o pensamento/ Que não resolve em compreensões, tu/ Ou eu, que analisando e discorrendo/ E penetrando (...) nas essências,/ Cada vez sinto desordenado/ Meu pensamento louco e sucumbindo. (PESSOA, 1991, p. 12)

Através desses versos, acompanhamos o encontro de vários elementos que permearam os versos anteriores: a oposição entre a vida inconsciente e intelecto consciente, a noção do caráter universal da existência, o horror que a incompreensão dessa experiência, que deveria servir como base para a compreensão de tudo, provoca, bem como a natureza não racional de seu pensamento, que é definido como louco, imerso, sucumbido.

Todos esses elementos conduzem, então, a uma questão nevrálgica: quem está mais imerso em sonhos, aquele que inconscientemente ignora o tal horror da falta de sentido da existência, cobrindo sua vida com ilusões, ou Fausto que se aparta da vida humana, e, afundando cada vez mais, imerge no incompreensível, através do exercício de um pensamento carente de parâmetros, portanto, quiçá ilusório, uma vez que a ilusão é caracterizada freqüentemente, justamente, por sua falta de objetividade e solidez?

Cada vez sinto mais como se eu,/ Sonhando menos, consciência alerta,/ Fosse apenas sonhando mais profundo.../ E esta idéia nascida do cansaço/ E confusão do meu pensar, consigo/ Traz horrores inúmeros, porque traz/ Matéria nova para o mistério eterno,/ Matéria metafísica em que eu/ Me perco a analisar. (PESSOA, 1991, p. 13)

O homem consciente e o inconsciente se encontram assim no mesmo horizonte, a possível ilusão dos sonhos, conquanto a veracidade desse horizonte lho seja negada, uma vez que ele é incompreensão. Contudo, como outrora mencionado, nem por isso Fausto haverá de pleitear uma aproximação entre o seu eu e esse outro, ao contrário, o seu pensar profundo o leva a uma desumanização tal, que ele cogitará uma distância abissal entre o seu eu e o outro, situando-se, desse modo, em um estado de absoluta solidão: “O pensar, e o pensar sempre/ Dá-me uma forma íntima e (...)/ De sentir, que torna desumano./ Já irmanar não posso o sentimento/ Com o sentimento doutros, misantropo/ Inevitavelmente e em minha essência” (PESSOA, 1991, p. 13).

Essa cisão, entre o eu e o outro, passa por diferentes estágios. Se no início Fausto lamentava a aridez de sua consciência aguda, agora é com indignação que ele considera esse outro inconsciente, que é capaz de fruir a vida, esquecendo a morte, sem procurar por respostas, enquanto ele, também carente dessas respostas, é incapaz de fruir a vida, consciente de sua falta de sentido diante da morte.

Folgai – sinto a ironia dessa vida –/ Danças e cantos e a morte avança.../ Mas que importa? Tendes razão – se tendes! - / Vem a morte e nos leva, e a Vossa vida/ Envolvida em inconsciências fundas/ Foi contudo feliz, enquanto a minha.../ Que dizer dela?/ Oh horror! horror! (PESSOA, 1991, p. 14).

Marcando a diferença radical entre o seu eu e esse outro, acompanhamos a configuração da alteridade de Fausto, que é fomentada no desassossego daquele que reconhece a desmedida de suas aspirações, que tendem às incoerências, ou seja, à ânsia pelo impossível: “só quero incoerências/ De indefinida aspiração imensa,/ Que mesmo no meu sonho é desmedida” (PESSOA, 1991, p. 13). Tal querer o afasta ainda mais da vida, pois seu objeto de desejo está para além dela, do mesmo modo como o afasta do outro, à medida que esse desejo o faz mergulhar em si: “Longínquo e exilado/ (...) Perdido/ No labirinto de mim mesmo, já/ Não sei qual o caminho que me leva/ Dele à realidade humana e clara/ Cheia de luz, onde sentir-me irmãos” (PESSOA, 1991, p. 15). Fausto é um estrangeiro: “Eu sou o Aparte, o Excluído, o Negro” (PESSOA, 1991, p. 16).

Não bastasse o horror e a incompreensão que nasce do mistério da existência incognoscível, as manifestações do outro também horrorizarão e intrigarão Fausto, pois elas são para ele igualmente incompreensíveis, sobretudo devido a sua inaptidão para a vida, sua incapacidade para compartilhar das manifestações inconscientes da humanidade: “É abismadamente curioso/ E transcendentemente negro e fundo/ Ver os seres, os entes a mover-se/ A rir a (...), a falar, a (...)/ Na luz e no calor; e neles todos/ Um mistério que torna tudo negro/ E faz a vida horror incompreendido” (PESSOA, 1991, p. 17).

Incapaz de compartilhar ou compreender a humanidade, Fausto deseja, ao menos, poder odiá-la, todavia, inábil para a vida, nem odiar lhe será permitido, uma

vez que o ódio é também uma manifestação, mesmo que negativa, da vida: “Ó Ódio, alegre-me tu sequer!/ Faz-me ver a Morte roendo a todos,/ (...) Mas nem o ódio me embriaga!” (PESSOA, 1991, p. 16). Graças à acuidade de seu entendimento, inapto ao ódio, Fausto, então, passa a odiar o seu próprio pensamento, tanto quanto aquilo que o permeia, porém, como este ódio nasce da hipertrofia de sua consciência, ao se debruçar sobre ela, ele se torna ainda mais consciente e ao mesmo tempo mais incapaz de sentir a inconsciência de um afeto como o ódio:

Acordo ao conceber quanto eu odeio/ Mais do que isto, mais que a humanidade,/ Mas o universo todo, o transcendente/ Conteúdo horrendo do meu pensamento,/ Com um ódio adaptado a essa grandeza,/ E uma impotência de mostrar esse ódio/ Que essa grandeza, aumentando-o, tolhe. (PESSOA, 1991, p. 17)

Insatisfeito com essa situação, com o intuito de compreender a natureza desse ódio tolhido e de seu horror, que nasce do encontro com o incognoscível, nosso protagonista conduzirá uma auto-análise, imergindo e dilatando ainda mais a dimensão de sua auto-consciência e de seu pensamento profundo. Para tanto, ele tornará sua alma exterior a si: “Tornei a minha alma exterior a mim” (PESSOA, 1991, p. 17).

4. Morte, vida e criação.

Tangenciado mais uma dimensão do mistério que tudo permeia, Fausto vê a morte no horizonte de tudo, como um fato incompreendido e incontornável: “Uma noite de Tudo que é um Nada/ Um abismo de Nada que é um Tudo” (PESSOA, 1991, p. 18). Diante dessa onipresença, ele considera a vida, de acordo com sua transitoriedade, como uma espécie de sonho. Afinal, tal como um sonho, a vida é apenas um momento efêmero, antes do despertar para a morte, que, ainda, segundo ele, é a realidade fatal de todos aqueles que existem. Então, nosso

protagonista compreende que aquilo que lhe apavora não é tanto a morte em si, mas o findar do sonho. “Basta ser breve e transitória a vida/ Pra ser sonho. A mim, como a quem sonha,/ De ter que despertar – a mim a morte/ Mais como o horror de me tirar o sonho/ E dar-me a realidade me apavora,/ Que como morte” (PESSOA, 1991, p. 18).

Além de relacionar a vida ao sonho, Fausto passa a identificá-la como uma espécie de criação, reconhecendo o quanto a ama por ser sonho, fingida ficção:

Sim, este mundo com seu céu e terra,/ Com seus mares e rios e montanhas,/ Com seus arbustos, aves, bichos, homens,/ Com o que o homem, com translata arte,/ De qualquer outra, divina, faz -/ Casas, cidades, cousas, modos -/ Este mundo que sonho reconheço,/ Por sonho amo. (PESSOA, 1991, p. 19)

Assim, ao lamentar sua consciência constante da morte, mais um aspecto de sua incapacidade de viver a vida, ele também remete essa vida à ficção, como uma espécie de criação que se sobressai, embora efêmera, à verdade que é a morte, o verdadeiro ser do mundo: “Pudesse eu, sim pudesse, eternamente/ Alheio ao verdadeiro ser do mundo,/ Viver sempre esse sonho que é a vida!/ Expulso embora a divina essência/ Ficção fingindo, vã mentira eterna,/ Alma-sonho, que eu nunca despertasse!” (PESSOA, 1991, p. 19).

Prosseguindo com sua auto-análise, Fausto distinguirá outro aspecto da natureza de seu medo da morte, a saber: um medo inconsciente que sua carne propaga até a sua alma: “É a minha carne que em minha alma grita/ Horror à morte, carnalmente o grita,/ Grita-o sem consciência e sem propósito” (PESSOA, 1991, p. 20). Com a consciência submetida à força do inconsciente e diante da falta de propósitos de seu medo carnal da morte, nosso protagonista questiona se não estaremos todos condenados ao erro, uma espécie de contínua situação indefinida, e se não será justamente esse erro a nossa derradeira realidade: “Condenados sem fim ao erro./ Porque não será isto a realidade” (PESSOA, 1991, p. 20).

Embora seu medo seja de uma índole inconsciente, a necessidade de tudo compreender faz com que Fausto tome consciência dessa inconsciência, pensando-a no registro da indefinição do erro. Desapegado à coerência e à certeza, seu

pensamento profundo, que se desdobra e se aprofunda sobre suas próprias inconclusões, se debruça e transita sobre essa possibilidade de tudo ser marcado pela idéia da imprecisão do erro, e, em um redobrar, ele até cogita se não será ainda esse juízo um erro maior:

Porque não há-de ser, fantasma eterno,/ O abstracto e inúmero velado mundo,/ Sempre velado e abstracto, a sua própria/ Unidade uma imprecisão,/ Um todo indefinido, e mais que um todo/ Onde a verdade e o erro, pontos fixos,/ Nada sejam senão um maior erro? (PESSOA, 1991, p. 20).

Em sua sede de tudo entender, novamente entra em jogo o lado mais racional do pensamento profundo de Fausto, fazendo com que ele tente depurar essa estância de equívoco, atrás de qualquer possibilidade de certeza. Essa espécie de redução ao erro conduzirá nosso protagonista novamente à questão do ser, pois, nessa depuração, o que se mantém, mesmo que tudo seja indefinido ou fruto de um equívoco, é o fato de que, pelo menos, algo existe. Contudo, diante desse panorama, outra vez seu pensamento racional é incapaz de compreender seja o porquê, seja o que é a existência, e mais uma vez a vida se sai vitoriosa frente ao intelecto:

O que é haver haver? Porque é que o que é/ É isto que é? Como é que o mundo é mundo?/ Ah, horror de pensar, como que súbito/ Desconhecer onde estou./ Num atordoamento e confusão/ Arde-me a alma, sinto nos meus olhos/ Um fogo estranho, de compreensão/ E incompreensão urdido, enorme./ Agonia e ansio de existência. (PESSOA, 1991, p. 20)

Com isso, Fausto se apavora: “Sufoco em pensamento ao existir.(...)/ Suma-se-me a vida/ E a consciência e eu deixo de pensar/ De fitar o mistério e sem querer/ Compreender-lhe o horror” (PESSOA, 1991, p. 21). Ocorre que sua capacidade de entendimento não deixa de assediá-lo, sendo que o modo de existência desse entendimento é caracterizado pela compreensão, o ser desse pensamento é a compreensão. Todavia, o próprio ato de existir do seu entendimento é incompreensível. Assim, o seu pensar se encontra constantemente em círculos paradoxais de compreendida incompreensão, imergindo cada vez mais em sua própria experiência cíclica de desassossegado horror abissal.

A natureza do entendimento é em si contraditória, conquanto o próprio ser do entendimento seja um problema, pois a índole e o regime de sua função esclarecedora são pontos obscuros e incompreensíveis, um mistério para o próprio entendimento. Tampouco é possível dizer o que é esclarecimento, (visto como nem mesmo sabemos porque acreditamos que aquilo que nos aparece como esclarecido seja de fato algo esclarecido, e não apenas uma outra experiência tão obscura quanto aquilo que o esclarecimento julga clarificar) que, à menos que o esclarecimento seja considerado como uma experiência de ordem obscura, o entendimento em Fausto nos conduzirá mais a uma experiência, quiçá, de ordem estética⁵, do que a uma compreensão esclarecedora no sentido tradicional.

Conforme o drama em questão avança, notamos que os momentos de desespero de Fausto são marcados sobretudo pela incidência de um pensamento racional positivo, não tanto pela racionalidade em sua função crítica-negativa, mas pela razão quando conduzida pela vontade de entender e esclarecer. Ocorre que tal função do pensamento constantemente será a primeira a se deparar com seu próprio limite, forçando, desse modo, que o pensamento crítico entre em exercício e, em uma reflexão sobre a própria reflexão, denuncie a ingenuidade, a limitação e a incongruência elementar do pensamento racional positivo.

Entretanto, nesse constante movimento da compreensão, que se depara inevitavelmente com o incompreensível, suscitando assim o pensamento crítico, que, por sua vez, colocará tudo em questão, promovendo uma suspensão do juízo, Fausto não se contentará nem com a dúvida, nem com o vazio abissal desse pensamento negativo. O seu desassossego original não lhe permite estagnar em uma negação infrutífera, e a dúvida seria um passo ingênuo, uma forma de tirar alguma conclusão do incompreensível, como se da incapacidade de compreender, concluíssemos que devemos então duvidar. A incompreensão não lhe desperta a

⁵ É curioso como Pessoa resolve os paradoxos do conhecimento estabelecendo-o em uma dimensão estética. Não é à toa que o poeta português constante insistirá na natureza estética de sua compreensão filosófica, afinal ele é um poeta animado pela filosofia e não o contrário.

dúvida definitiva, a incompreensão não é dúvida, a experiência de incompreensão é antes uma abertura para o incompreensível, um encontro com o mistério:

E assim estou, pensando mais que todos,/ Braços cruzados (...) além da fé,/ E raciocínio, e assim sem alegria/ Nem dúvida, além delas, da tristeza/ De quem aqui chegou, tornado apenas./ Não tenho, não, já dúvida ou alegria/ Mas nem regresso mais a essa dúvida/ Nem a essa alegria regressa,/ Se possível me fosse; tenho o orgulho/ De ter chegado aqui onde ninguém/ Nem nas asas do doido pensamento/ Nem nas asas da louca fantasia/ Chegou. (PESSOA, 1991, p. 21)

Sem que a ataraxia lhe seduza, o desassossego de nosso protagonista o impulsiona a ir além. “A negatividade em Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos, que eludem o nada e o transforma em tudo” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.4)

Quando se deparar com o limite radical do pensamento racional positivo e com o vazio abissal do pensamento crítico negativo, agindo obliquamente à afirmação e à negação, seu pensamento profundo passará a operar em um tipo de regime estético, sensível à experiência limite provocada também pelo exercício desses outros dois tipos de pensamento, seu pensamento profundo é tomado pela experiência do mistério. Sensibilizado pela abertura provocada por essa experiência sem direcionamento ou fundamento, Fausto se depara com uma revelação: a força da criação. Uma força que ultrapassa tanto a dúvida, quanto a necessidade de compreensão, um ato que se basta em si, como um fato que se impõe, mesmo que por um efêmero momento, à inexorável passagem da existência para o desconhecido que é a morte, uma das faces do mistério.

Referências bibliográficas

PESSOA, F. *Fausto – Tragédia Subjetiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. São Paulo: A Girafa, 2006.

BORGES, P. “Além-Deus e além-ser: incriado e saudade em Fernando Pessoa”. in *Arte, Metafísica e Mitologia – Colóquio Luso-Alemão de Filosofia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 171-183, 2008.

GIL, J. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editora Presença, 1994.

NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

PERRONE-MOISÉS, L. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES COM A CRÍTICA À CULTURA DE THEODOR ADORNO

Luciane Candido Rodrigues¹

RESUMO: A presente comunicação tem como objetivo apresentar os resultados parciais de uma pesquisa de cunho teórico bibliográfico de uma dissertação de mestrado, cujo tema é a evolução da produção comercial da música popular brasileira em meio à indústria cultural. Para tanto, busca-se em Theodor Adorno a fundamentação teórica para nortear a discussão, especialmente nos ensaios “O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição”, finalizado em 1938, onde Adorno apresenta os principais conceitos estético-musicais condutores de sua crítica sobre cultura de massas e posteriormente retomados nos seus textos sobre sociologia da música, e de igual importância, “Sobre Música Popular”, escrito em 1941, resultante de sua participação no Projeto Princeton Radio Research, pesquisa desenvolvida nos Estados Unidos durante os anos de 1938-1941. Lembrando que o objetivo da comunicação não se baseia em transpor as categorias estético-musicais desenvolvidas por Adorno à realidade brasileira, mas sim de refletir em que medida seria possível utilizar o conjunto de problemas diagnosticados pelo filósofo alemão em seu contato direto com a realidade cultural norte americana, em um momento histórico de completa dominação pelo capitalismo tardio, como fundamento para uma discussão sobre a música nacional. A ideia central da pesquisa versa sobre a progressiva implantação da indústria cultural no Brasil, especialmente no tocante à produção de música para entretenimento e em que medida a implantação foi definitiva, da mesma forma ocorrida nos Estados Unidos, ou se ainda restariam resíduos pré-capitalistas no Brasil capazes de proporcionar uma produção de música popular não voltada apenas ao consumo e sim para a possível reflexão das contradições presentes na sociedade brasileira.

Palavras-chave: música popular, indústria cultural

¹ Mestranda em Filosofia - UNIFESP

ABSTRACT: The aim of this paper discuss about the evolution of commercial production of Brazilian popular music in the realm of cultural industry. To accomplish this aim, we seek in Theodor Adorno the theoretical framework to guide the discussion, especially in the essays "The Fetishism of music and the Regression of Listening", written em1938, where Adorno presents the main concepts of aesthetic and musical presents on his critique of mass culture and resumed later in his writings on sociology the music, and equally important, "On Popular Music", written in 1941, both resulting from their participation in the Princeton Radio Research Project, developed in the United States during the years 1938-1941. Recalling that the goal of communication is not based on cross-musical aesthetic categories developed by Adorno to the Brazilian reality, but to reflect the extent to which it would be possible to use a set of problems diagnosed by the German philosopher in his direct contact with the cultural reality of the north U.S. in a historical moment of complete domination by late capitalism, as a discussion based on the national music. The central idea of the paper is based on the progressive implementation of the cultural industry in Brazil, especially in the production of music for entertainment and to what extent the deployment was permanent, as occurred in the United States, or if there are still pre-capitalist elements in Brazil that enable to offer a production of popular music aimed not only consumption but for the possible reflection of the contradictions present in Brazilian society.

Keywords: cultural industry; popular music.

Apresentação

Theodor Adorno, um dos mais singulares pensadores do século XX, rompeu os limites da filosofia, a mesclou com áreas do pensamento aparentemente estranhas a ela, tais como sociologia, educação e a estética musical, esta última base da maior parte de seus estudos, uma vez que “a obra artística tem uma relação mediata com a realidade histórico-social em que foi produzida”². Longe de ser apenas

² Gabriel COHN. **Theodor Adorno**. 1986. P. 20

um retrato da realidade, à arte caberia o papel de negar a ordem social vigente. Esta seria ainda a arte autônoma, diferente por completo da arte produto da indústria cultural, produzida não com vistas à negação da realidade histórico social, mas em relação direta com as demandas de mercantilização de produtos, bem como da manutenção e conformação com a sociedade vigente. Nesse contexto, a arte veiculada pelos meios de comunicação da indústria cultural é imediata e funcionaria como transmissão de ideologia da camada dominante. A indústria cultural aniquilou a mediação entre arte e sociedade, em outras palavras, a sociedade não é retratada no interior da obra. A arte imediata é apenas para simples consumo, para entretenimento e desfrute das massas em seu tempo livre. Adorno se refere a questão muito específica dirigida aos produtos do espírito, relativa ao modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for conseguem se impuser na própria obra de arte [...] algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva na obra de arte³.

Mesmo carregando em seu interior elementos da realidade social, a arte enquanto mercadoria é desprovida do potencial emancipatório presente na arte autônoma, assim deixa de ser conhecimento. No pensamento de Adorno, “a arte como forma de conhecimento recebe todo seu material e suas formas da realidade - em especial da sociedade- para transformá-la acaba embaraçando-se em contradições irreconciliáveis”⁴. No mercado de entretenimento, a arte recebe os elementos da realidade, mas não visa à transformação desta mesma realidade, assim como não demonstra suas contradições, pelo contrário, a realidade é apreendida como algo

³ Theodor ADORNO. **Teses sobre a sociologia da arte**. IN Gabriel COHN. Theodor Adorno. P. 114.

⁴ Theodor ADORNO. **A arte é alegre?** IN Teoria Crítica, Estética e Educação. P. 13.

permanente, na qual o sujeito deve adaptar-se. A dimensão crítica e emancipatória vêm-se enterradas na arte fetichizada.

O percurso intelectual de Adorno e suas reflexões sobre a relação música-sociedade têm início ainda em Weimar, na década de 1920, época na qual a Alemanha atravessava uma aparente estabilização após a hiperinflação e cujo reflexo foi objetivado na música. Uma das primeiras críticas de Adorno foi dirigida a presença quase hegemônica de peças neoclássicas e neofolclóricas nos festivais de música nova, comuns até então, principalmente na Alemanha e na Áustria. Causou inquietação ao jovem Adorno a pouca atenção dada ao dodecafonismo de Schoenberg em detrimento da euforia diante das obras de cunho romântico, onde a exaltação do nacionalismo fazia-se central nas composições. Buscava-se o elemento popular como forma de volta a um passado perdido, provavelmente na Alemanha outrora poderosa e agora apenas uma pátria derrotada na guerra mundial, como uma forma de exaltação à nação; uma das conseqüências foi a soma desse fato com os princípios que posteriormente formariam uma das bases da ascensão do nazismo.⁵

Nesse ponto, tem-se a estética como fundamento para a constituição da filosofia adorniana. Segundo Safatle, “pode-se dizer que o verdadeiro acontecimento gerador da filosofia adorniana é o conjunto de possibilidades estéticas abertas pela chamada Segunda Escola de Viena, principalmente nas figuras de Alban Berg e de Arnold Schoenberg⁶. Assim, a experiência musical dodecafônica proporcionada pela vanguarda seria um fato gerador de novas possibilidades estéticas ou de novas formas de pensar a relação arte-sociedade e uma forma de rompimento com a harmonia e a aparente beleza proporcionada pelo romantismo.

⁵ Cf. Jorge ALMEIDA. *Crítica dialética em Theodor Adorno: Música e verdade nos anos 20*. P. 107 e seguintes.

⁶ Vladimir SAFATLE. *O pensamento alemão no século XX*. P. 171

Ao mesmo tempo em que os festivais de música nova eram uma constante no campo da música erudita, a República de Weimar foi inundada com os novos ritmos vindos da América, porém não se ouviam as orquestras americanas originais de jazz, afinal demonstrar admiração pela cultura americana seria sinônimo de admiração ao inimigo, assim havia uma própria produção alemã de músicas dançantes, todavia, de segunda mão. As rádios alemãs, na década de 20 e 30, não veiculavam mais que uma música de Louis Armstrong e duas ou três de Duke Ellington, considerados os maiores líderes das orquestras de jazz americanas. Ainda na mesma época, são publicados na Alemanha os chamados *Breaks Manuals*, verdadeiros roteiros sobre como jazzificar qualquer música sincopada e como introduzir em tais peças os *breaks*, paradoxais improvisações decoradas, afetando diretamente a criatividade dos compositores. Compositor de formação erudita Adorno não poderia deixar de tecer pesadas críticas também ao jazz, música popular americana com a qual teve contato direto quando de seu exílio nos Estados Unidos a partir de 1938.⁷

Nesse período, Adorno toma contato com os aparatos da indústria musical, totalmente voltados para a produção de bens culturais. Paul Lazarsfeld o convida para integrar o projeto Princeton Radio Research, motivo fundamental em sua decisão favorável à mudança rumo aos Estados Unidos, mesmo sem saber direito qual a base de pesquisas do projeto. Acostumado à Europa pré-fascista, não tão desenvolvida no tocante aos meios de comunicação de massa, sofre um grande impacto ao chegar aos Estados Unidos por deparar-se com a cultura organizada nos moldes da indústria. Adorno “não sabia em que medida o planejamento racional e a padronização impregnavam os chamados meios de massa, e, com isso, o jazz, cujos

⁷ Christian BÉTHUNE. *Adorno et le Jazz*. P. 31

derivados têm uma participação tão evidente em sua produção”.⁸ Como um dos primeiros resultados, escreve o artigo *O fetichismo da música e a regressão da audição*, e o ensaio *Sobre Música Popular*, escrito em 1941, em parceria com George Simpson, assim como memorandos, presentes no compêndio sobre sua experiência científica nos Estados Unidos, intitulado *Current of Music*, todos os resultados da participação no projeto *Princeton Radio Research*. A partir de uma análise detida sobre os textos citados, é possível compreender a qual música Adorno se referia. Longe de serem especulativos, os resultados obtidos aparecem como determinantes na crítica sobre cultura de massas.

O tempo de exílio nos Estados Unidos foi fundamental para Adorno se tornar profundo conhecedor dos mecanismos de funcionamento da indústria radiofônica “eliminando nele qualquer dúvida sobre seu caráter essencialmente manipulatório e opressor, mesmo quando ela declarava fins eminentemente culturais para suas produções”⁹. A análise crítica de Adorno tinha como pressuposto os efeitos psicossociais causados nos ouvintes pela divulgação em massa da música popular via rádio e materializada na forma de disco. Outro ponto importante, conseqüente da mercantilização da arte, está no fetichismo musical, conceito cunhado por Adorno a partir das duas vertentes clássicas, a saber, a marxista e a psicanalítica para traçar uma crítica sobre a racionalização do material musical.¹⁰ Este termo aparece pela primeira vez no texto *O fetichismo da música e a regressão da audição*, iniciado em Oxford, Inglaterra e concluído nos Estados Unidos em 1938. Este ensaio apresentará os principais pressupostos teóricos sustentados por Adorno, entre eles “expor a mudança da função da música atual, mostrar as transformações internas que os

⁸ Theodor ADORNO. Apud Rodrigo DUARTE. **Teoria crítica da indústria cultural**. P. 115.

⁹ Rodrigo DUARTE. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. P. 19.

¹⁰ Vladimir SAFATLE. **Fetichismo e mimeses na filosofia da música de Adorno**. IN Revista discurso.

fenômenos sofrem ao serem subordinados [...] à produção comercializada em massa e dar tratamento dialético a situação da composição musical”¹¹. A partir desse diagnóstico pontual, o autor vai desdobrar os inúmeros problemas na transformação da música e sua produção no interior do capitalismo tardio, entre eles, a falsa sensação de liberdade, conformismo, igualação do não igual e pseudo individualização, conhecimento e reconhecimento. Todos esses conceitos serão abordados detalhadamente no texto *Sobre música popular*, trabalho mais conhecido de Adorno em seu exílio, por conter os resultados de suas investigações acerca da reprodução massiva da música popular. Este trabalho é extremamente revelador por ser portador de alguns dos pressupostos teóricos presentes no texto *Indústria Cultural*, escrito em 1947 a quatro mãos com Horkheimer, publicado em *Dialética do Esclarecimento*.

No Brasil, até o final do século XIX, o comércio de partituras para piano era a única forma de divulgação da música popular, ainda muito longe do complexo sistema industrial de produção. A estrutura de comercialização limitava-se ao compositor, ao impressor de partituras e ao comércio de instrumentos musicais. Quando do surgimento do rádio, no início do século XX, a música popular começa a ser inserida no mercado de circulação de mercadorias. Das parcerias entre compositor e editor de partituras, o movimento interno do mercado musical agora será baseado em músicos profissionais e arranjadores e grandes fábricas de produção mecânica de discos e cilindros, detentoras de grande capital. A música começa a ser produzida nas mesmas bases de mercadorias, i.e., o objetivo era compor para

¹¹ Theodor ADORNO. *Prefácio à filosofia da nova música*. P. 09.

vender, a criatividade artística progressivamente vai sendo relegada a coadjuvante. Como resultado, “depois de obtida a massificação, basta produzir o que o povo gosta”¹². Ao mesmo tempo, os produtos norte-americanos começam a ter significativa divulgação.

A partir de 1930 tem-se início a produção industrial da música popular brasileira. O surgimento do rádio a válvula elétrica proporcionava uma recepção mais clara dos sons, com o conseqüente aumento no volume de aparelhos comercializados. Em 1932, Getulio Vargas assina um decreto lei permitindo a veiculação de slogans publicitários entre os intervalos da programação. A partir daí, o rádio tem sua estrutura profissional consolidada.¹³

A produção intelectual musical nacional no início do século XX teve nos escritos do musicólogo Mário de Andrade as primeiras reflexões sobre a evolução da música popular brasileira, frente a crescente demanda por consumo, contudo o contexto nacional seria diferente daquele presenciado na Europa.

Primeiramente, a busca de elementos no popular, sem razão de existir nos países avançados, no Brasil faria sentido, pois “a pesquisa de caráter nacional só é justificável nos países novos, que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma consciência psicológica inata”.¹⁴ Ou seja, no Brasil, ainda não há uma consciência inata de identidade nacional, por isso é aceitável que se faça uma pesquisa dos elementos populares. Não seria uma volta ao passado perdido, uma vez que não haveria passado no país. Cada país tem em seu momento histórico uma exigência específica, na Europa não faria mais sentido voltar ao passado, “romântico de um romantismo que já passou”, enquanto no Brasil esse momento histórico ainda não teria acontecido. “uma contemporaneidade universal seria vaga e

12 Jose Ramos TINHORAO. **História social da música popular brasileira**. P. 248.

13 Cf. Jose Ramos TINHORAO. **História social da música popular brasileira**. P. 247 e seguintes.

14 Mario de ANDRADE. **Pequena história da música brasileira**. P. 195.

inútil”. A dissonância, que para Adorno era uma nova forma estética de pensar, para Mário de Andrade não passava de “trapalhada consonância dissonância”.¹⁵

Ao contrário do cenário encontrado por Adorno, o Brasil neste período ainda não havia sofrido a implantação definitiva do capitalismo. A partir da revolução industrial ocorrida em 1885 e o progresso técnico destinado à produção, a economia mundial passa por transformações profundas, como o surgimento do capitalismo de monopólios, resultante da fusão do capital financeiro com o capital industrial. Esse processo é posto em prática nos países considerados avançados, como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra, transformando-os em grandes impérios líderes do mercado mundial. Ao redor desses países surgem as periferias não industrializadas.

O Brasil nesse contexto ainda se servia de mão de obra escrava, a produção econômica era centralizada com vistas ao mercado exterior. Em outras palavras, encontrava-se em atraso considerável em relação aos países industrializados. Até 1930 a industrialização nacional ainda era reflexo da cafeicultura. O capital financeiro ainda era concentrado nas poucas famílias grandes produtoras de café; o eixo industrial ficou restrito aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A produção manufatureira ainda era hegemônica. A industrialização definitiva no país ocorre entre os anos de 1933 e 1950, abarcando do entre - guerras ao pós segunda guerra, resultado do declínio da cafeicultura, cujo mercado de vendas para o exterior entrou em franca decadência após a crise de 1929, nos Estados Unidos. A partir de 1930, a produção começa a ser acelerada, com vistas ao abastecimento interno.¹⁶

A diferença fundamental no processo de industrialização no Brasil está no fato dos mercados internos serem bem menores, não apresentando a necessidade de produção em larga escala. Enquanto nos países desenvolvidos, a produção estava

15 Idem

16 Sobre a historia geral do Brasil cf. História Geral da civilização brasileira, tomo III – o Brasil republicano. Economia e cultura - 1930 a 1964. Organização Sérgio Buarque de Hollanda.

inteiramente racionalizada, inclusive no tocante à divisão social do trabalho, aqui ainda sobreviviam pequenos comerciantes manufactureiros e pequenos industriais. Em outras palavras, ainda existiam resíduos pré-capitalistas. Os meios de divulgação em massa, como o rádio, mesmo que profissionalizados e organizados nos moldes da indústria, ainda não tinham como objetivo único a comercialização de produtos culturais, mas eram um instrumento de divulgação política.

Uma distinção fundamental entre o papel do rádio nos Estados Unidos e no Brasil é a veiculação de slogans políticos. Enquanto por lá, o rádio era essencialmente patrocinado por empresas privadas, aqui a situação era um pouco diferente. Em Tinhorão, pode ser encontrada uma perfeita definição para o movimento cultural no interior do estado novo:

Ao governo de Getulio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto implantado com a Revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado 'A Hora do Brasil', o governo faz intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa 'A voz da América'.¹⁷

A música popular transforma-se em artifício político-nacional. Eram freqüentes as viagens de Getulio Vargas ao exterior acompanhado de “famosos artistas do rádio”, entre eles, Carmem Miranda. Neste momento, a música popular já está consolidada enquanto fenômeno estético-social, contudo, cumpre o papel de exaltação da ordem política vigente. Mesmo não sendo um país industrializado, a música popular foi cooptada e transformada em instrumento para transmissão da ideologia vigente. As contradições sociais estavam ocultas em uma fachada de grande desenvolvimento interno.

17 Jose Ramos TINHORA. **História social da música popular brasileira**. P. 248.

Apesar de ilusória, a música nacional ainda prevalecia nas rádios, fato que perdurou até a década de 1940, quando os produtos americanos de entretenimento começaram a inundar o país. De veículo político, a música popular passa a ser relegada a segundo plano, agora progressivamente substituída pela música popular americana. A música popular de caráter nacional havia se tornado ultrapassada. Nesse contexto tem-se a implantação da Indústria Cultural no país.

Todavia, a música popular brasileira tem especificidades que não permitem uma comparação imediata com a música popular americana tão duramente criticada por Adorno. Segundo Napolitano (2004) a música popular, mesmo enquanto objeto de consumo, estaria orientada a formação da consciência nacional e à emancipação social. Ainda como sustenta Napolitano,

A música popular brasileira se destaca como epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético-musicais estritas, pois sua intuição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais.¹⁸

A partir daí, pode-se dizer que no interior da indústria cultural havia ainda uma arte capaz de unir os planos estéticos, culturais e políticos do país; centro do mercado de consumo mais ainda possível de ser diferenciada da música de entretenimento. Neste contexto, poderiam as teses de Adorno ser aplicadas a música popular brasileira?

18 Marcos NAPOLITANO. **Seguindo a canção**. P. 7

Da especificidade do conceito de popular no Brasil

Definir o que seria o conceito de popular no Brasil implica em assumir um enorme risco de ocultar a sua especificidade em relação às outras culturas. Ao longo do século XX, o termo mostra-se cercado de diferentes pontos de vista, sendo ora utilizado como sinônimo de cultura folclórica, ora para designar cultura rural e ora definindo a produção voltada para entretenimento das massas.¹⁹

Segundo Sandroni (2004), os folcloristas brasileiros Celso de Magalhães e Silvio Romero foram os primeiros a utilizar o conceito de popular associado à arte rural, estes viam na estilização das fontes contidas no popular a essência do que poderia ser nacional. Mário de Andrade também se apropriou dessa ligação, pois na maioria de seus trabalhos utiliza o termo popular para designar arte rural e popularesca ao se referir a arte urbana voltada para consumo, como na análise feita sobre a música composta para concursos carnavalescos:

Uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico, como o 'Tutu Marambá', é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por sua natureza ser 'tradicional' (mesmo transitariamente nacional), o elemento moda, a noção de moda está excluída.²⁰

Assim, o termo popularesco refere-se à música subserviente ao mercado de consumo, a moda, em contraposição ao folclórico, aqui tomado como "verdadeiramente popular". Ainda sobre a canção popularesca, diz Mário que "noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação"²¹.

¹⁹ Cf. Henry **BURNETT**. Cultura popular, música popular, música de entretenimento. O que é isso, a MPB. IN Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil

²⁰ Mário de ANDRADE. **Mundo Musical**. IN Jorge COLI. Musica Final. P. 178

²¹ Idem.

De certa maneira, pode-se dizer que Mário já via na música popular, equivalente a música popular de Theodor Adorno, a dominação do “elemento moda”, tão criticado por Adorno em suas reflexões sobre a música popular americana, com a diferença de não se mostrar tão pessimista quanto Adorno. Para Mário ainda haveria no ambiente urbano, produções livres da contaminação do mercado, porque “[...] nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, em Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influencia deletéria do urbanismo não penetra”²². Mário ainda via no ambiente urbano a sobrevivência de resíduos “legítimos de música popular”, ou o que se pode chamar de resíduos pré-capitalistas.²³ Importante chamar atenção para os conceitos aqui utilizados; o *popular* de Adorno só poderia ser traduzido pelo *popularesco* de Mário de Andrade.

Todavia, esta nomenclatura permaneceu até a década de 1940, quando da consolidação do rádio e da gravação em discos, estes meios técnicos de divulgação da música urbana. Neste novo cenário, surgem as primeiras produções intelectuais sobre a música, escritas em sua maioria por compositores envolvidos com o mercado fonográfico da música urbana, como Ari Barroso e Almirante. Estes, por fazerem parte da produção musical, não poderiam dizer que suas músicas eram popularescas – termo utilizado por Mário de Andrade e carregado de conotações pejorativas – deslocaram a concepção de popular como música folclórica para música urbana. Devido à aceitação dessa inversão de significados ter sido aceita pelos folcloristas da época, seguidores de Silvio Romero e Mário de Andrade, inclusive pela herdeira de Mário, Oneyda Alvarenga, não houve empecilhos para que a música urbana se

²² Mário de ANDRADE. *Música doce música* P. 188

²³ Eis um dos pontos centrais da presente pesquisa a ser abordado no quarto capítulo: a permanência de resíduos pré-capitalistas no Brasil como uma das principais razões da sobrevivência do “legítimo” cancionário popular.

consolidasse sob o conceito de popular.²⁴ Eis então a distinção prevalecente na segunda metade do século XX: a música popular, embora “contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo” teria um “lastro de conformidade com as tendências do povo” mesmo estando reservado á música folclórica “o papel de mantenedora última do caráter nacional”.²⁵ Assim, a música popular passa ser àquela divulgada pelo rádio, urbana, exclusivamente para entretenimento. À música folclórica fica o papel de representante da tradição, não mais do que seria o povo brasileiro, agora representado na música de entretenimento veiculada via rádio e discos. A partir dessa cisão, a música popular brasileira sempre estará ligada às correntes urbanas. Na década de 1960, a música popular sofre outro deslocamento conceitual, agora com uma carga de ideologia nacional²⁶, pois “a expressão “música popular brasileira”, ou sua sigla MPB, cumpria, pois, [...] certa função de defesa nacional”²⁷, antes papel exclusivo da música folclórica. A partir de então, gostar de música popular brasileira equivale a identificar-se à camada urbana, centro da movimentação intelectual da época. A música popular será o veículo de transmissão de idéias resultantes da articulação entre cultura e política, culminando na comunicação de um movimento ideológico. Segundo Sandroni apresenta uma clara definição desse cenário:

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB, passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de ‘povo brasileiro’, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore – mesmo a custa da transfiguração deste como na música de Villa lobos e na pregação de Mário de Andrade – era acreditar em outra versão do que era o povo).²⁸

²⁴ Cf. Henry BURNETT. **Cultura popular, música popular, música de entretenimento. O que é isso, a MPB.** IN Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil

²⁵ Carlos SANDRONI. **Adeus à MPB.** 2004. P. 28.

²⁶ Essa discussão será retomada com rigor no quarto capítulo da presente pesquisa, pois a presença da Indústria Cultural na produção musical da época começará a deixar suas primeiras marcas.

²⁷ Carlos SANDRONI. **Adeus à MPB.** 2004. P. 28

²⁸ Carlos SANDRONI. **Adeus à MPB.** 2004. P. 28

A partir dessa nova concepção, a música popular brasileira consolidou-se definitivamente como símbolo do pensamento urbano intelectual da época, primeiramente com vistas à emancipação da nação, como uma retomada dos ideais republicanos. A música popular brasileira, agora conhecida pela sigla MPB torna-se o centro do debate estético-ideológico que permeou toda a década de 1960, contudo, concomitante à consagração da MPB como uma “instituição cultural”²⁹ o país presenciava profundas mudanças em seus hábitos de consumo cultural, levando a MPB ao centro do mercado de bens culturais. Eis o momento em que a música popular brasileira talvez começou a ser contaminada pela Indústria Cultural.

Considerações finais

A partir de todas as reflexões apresentadas, surgiu a hipótese: a possibilidade de tomar a música popular brasileira como objeto de investigação sob perspectiva dos problemas apontados por Adorno quando de seu exílio nos Estados Unidos e participação no projeto *Princeton Radio Research*. Contudo, outro problema foi gerado a partir deste: a especificidade da cultura popular brasileira. A cultura norte-americana já nasceu com o objetivo de ser comercializada, enquanto no Brasil ainda se pode notar uma linha divisória dentro da música popular, entre música popular e música popular para entretenimento. Um dos motivos seria a não implantação hegemônica da indústria cultural no Brasil. Aqui a clássica afirmação de Adorno, já citada, sobre a implantação definitiva do capitalismo e o reflexo na música em sua totalidade, não poderia ser transposta para a realidade da produção musical nacional, pois ainda sobreviveria o cancionário popular. E outro problema:

²⁹ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB*. P. 7.

na década de 1960, quando da implantação definitiva da indústria cultural no Brasil, a música urbana supostamente teria contribuído para o pensamento emancipatório, ou seja, no interior da indústria cultural brasileira ainda seria possível encontrar aquela arte, segundo Adorno, herdeira do capitalismo liberal inglês, ao mesmo tempo mercadoria e arte autônoma, já que é produzida não com vistas à pura comercialização, mas como veículo de emancipação social e negação da ordem vigente. Não seria possível resumir todas as categorias de Adorno em imperativos sociais, mas sim partir da constelação de problemas diagnosticados ao analisar um objeto específico e seus inúmeros e conseqüentes desdobramentos. Diante disso, talvez não seja possível transpor as categorias estético-musicais desenvolvidas por Adorno à realidade brasileira, mas sim, tomá-las como base para traçar uma reflexão sobre os efeitos causados pela música popular, tais sejam, transmissão de ideologia, negação da ordem vigente ou conformidade com a situação social.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Current of Music. Polity*. Cambridge: 2009
- _____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: UNESP, 2009.
- _____. “Sobre música popular”. In: ADORNNO, T.W. *Sociologia*. Atica: 1986
- BURNETT, Henry. “Cultura popular, música popular, música de entretenimento. O que é isso, a MPB”. In: *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. FAP-UNIFESP. São Paulo: 2011
- _____. “Indústria Cultural e Canção Popular Brasileira”. In: FERRAZ, S. (org). *Teoria Crítica e Sociedade Contemporânea*. São Paulo: UNESP, 2009

Referências complementares

- ANDRADE, Mario de. *Música doce música*. Martins. São Paulo: 1963.
- _____. *Ensaio sobre música brasileira*. Martins. São Paulo: 1962.
- _____. *Pequena história da música*. Itatiaia. Belo Horizonte: 2003.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. Editora 34. São Paulo 1997.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Música e Verdade nos anos vinte. Ateliê Editorial. Cotia: 2007
- BETHUNE, Chritian. *Adorno et le Jazz*. Klincksieck. Paris: 2003.

- CARONE, Iray. “Adorno e a música no ar: The Princeton radio research Project”. In: *Tecnologia, Cultura e Formação...Ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Unicamp. Campinas : 1998.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da Indústria Cultural*. Humanitas. Belo Horizonte. 2007.
- ORTIZ. Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. Brasiliense. São Paulo: 2009.
- SAFATLE, Vladimir. “Fetichismo e mímesis na filosofia da música adorniana”. In: *Discurso*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- _____. “Theodor Adorno. A unidade de uma experiência filosófica plural”. In: *Pensamento Alemão no século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política”. 1964- 1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Seqüências Brasileiras. Ensaios*. Companhia das letras. São Paulo: 1999.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.
- TINHORÃO, Jose Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- WIGGHERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt**. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 2006.
- WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o popular na cultura brasileira**. Brasiliense. São Paulo: 2004.

OS FUNDAMENTOS SOCIAIS DO “GOSTO PURO”

Lúis Gustavo Guadalupe Silveira¹

RESUMO: Nossa pesquisa buscará apresentar as determinações e as implicações sociais da noção kantiana de “gosto puro”, a partir do trabalho de Pierre Bourdieu. Bourdieu vê na estética kantiana a expressão racionalizada do *ethos* professoral, ou seja, o sistema de valores que determina as práticas culturais da “fração dominada da classe dominante”. O gosto puro, uma das maneiras através das quais a disposição cultural é colocada em prática, funciona como marca distintiva ética e estética do *homo aestheticus* burguês, mas, para tanto, as condições sociais de produção desse gosto devem ser ignoradas. Ao afirmar a unidade dos gostos “puros” e “impuros”, em oposição à divisão proposta por Kant na terceira *Crítica*, Bourdieu expõe justamente o fundamento empírico do gosto e seu papel na legitimação social. O autor também sublinha a dupla negação inscrita na estética pura: de um lado, opõe-se à ostentação aristocrática, de outro, à concupiscência popular. Tal ambiguidade está presente também no prazer estético que, por um lado, reprova a civilização e, por outro, aprova a cultura. Posteriormente, iremos investigar também se as questões levantadas sobre o pensamento kantiano se aplicam a algumas de suas leituras posteriores (o pensamento de Herbert Marcuse, por exemplo) e os desdobramentos teóricos decorrentes dessa implicação.

Palavras-chave: Bourdieu, gosto “puro”, *Crítica do Juízo*, estética “pura”

ABSTRACT: Our research will try to present the social determinations and the social implications of the Kantian notion of "pure taste", according to the work of Pierre Bourdieu. Bourdieu sees, in the Kantian aesthetic, the rationalized expression of the professorial ethos, ie, the value system that determines the cultural practices of the "dominated fraction of the ruling class." The pure taste, one of the ways in which cultural provision is put into practice, works as distinctive ethics and aesthetics of the bourgeois *homo aestheticus*, but to do so, the social conditions of its production should be ignored. In affirming the unity of "pure" and "impure" tastes as opposed to the division proposed by Kant's third Critique, Bourdieu exposes the empirical basis of taste and its role in social legitimacy. The author also points out the double negative inscribed in pure aesthetics: on one side, opposed to the aristocratic ostentation, on the other, to the popular lust. Such ambiguity is also present in the aesthetic pleasure that, on one hand, deplores the civilization and, on

¹ Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro, *campus* Ituiutaba; Doutorando em Filosofia pela USP

the other, approves the culture. Later, we will also investigate whether the questions raised about the Kantian philosophy of art apply to some of his later readings (the thought of Herbert Marcuse, for example) and the theoretical developments arising from this implication.

Keywords: Bourdieu, “pure” taste, Critic of Judgment, “pure” aesthetics

A pergunta sobre os fundamentos sociais do gosto “puro” fere imediatamente os ouvidos da estética tradicional. Isso porque, por definição, o referido gosto é “incriado”, “inato”, “subjetivo”, “universal”. Entretanto, a simples formulação daquela pergunta já revela que a intenção é justamente pensar um contraponto à estética erudita. Mas o objetivo da investigação, neste primeiro momento, ainda não é evidente. Essa pergunta interessa à nossa pesquisa na medida em que pode ajudar a explicitar certos elementos da estética erudita que estão intimamente ligados à dominação social. Isso porque compartilhamos da ideia de Pierre Bourdieu segundo a qual a relação entre os diferentes estilos de vida, os quais são explicados e gerados pelo gosto², é uma relação de poder e é uma forma irreconhecível de luta de classes. Para nos auxiliar a responder aquela pergunta, recorreremos a alguns estudos do próprio Bourdieu, cuja proposta é justamente colocar em questão o caráter universal e anistórico da estética “pura”. Desse modo, acreditamos que as implicações sociais da teoria “pura” da arte podem ser melhor esclarecidas. Esse estudo preliminar preparará uma investigação ulterior, na qual pretendemos averiguar os efeitos que os apontamentos de Bourdieu sobre a estética erudita podem ter em teorias de pensadores contemporâneos, tais como Herbert Marcuse, cujas reflexões sobre arte e sociedade parecem compartilhar certos elementos das estéticas puras.

² Gosto é entendido aqui como a habilidade de apreciação, a disposição para adquirir certos bens ou atitudes ou práticas que são classificadas (cultas ou vulgares) e que ao mesmo tempo classificam os sujeitos (cultos ou vulgares) que gostam delas.

Segundo Bourdieu, as tentativas essencialistas de análise da percepção estética que não levam em conta as condições sociais de possibilidade da experiência estética fracassaram por se mostrarem incapazes de romper o círculo vicioso no qual se encerraram ao oscilar indefinidamente entre o ponto de vista do sujeito (espectador universal) e do objeto (obra de arte), incapazes de estabelecer a prioridade entre a intenção estética do espectador e a obra de arte: o objeto artístico deve ser abordado segundo uma intenção estética, que reconhece e institui o objeto como obra de arte. Para sair dessa aporia, Bourdieu trabalha com uma ideia desconfortável para os defensores da experiência “pura” da obra de arte: o pensador “puro” faz de uma experiência estética particular (a sua própria) a norma trans-histórica de toda percepção artística, pois universaliza a experiência de um homem culto de uma determinada sociedade ignorando sua historicidade, suas condições sociais de possibilidade. Dado que tal experiência é uma instituição produzida historicamente, somente uma análise histórica pode ser capaz de compreender sua razão de ser e sua necessidade. Mas essa historicização não equivale a uma relativização, antes o contrário: o que ela faz é mostrar que certos produtos culturais só têm sentido se referidos às condições sociais da sua produção e utilização e, mais, ela restitui sua necessidade e particularidade ao revelar a arbitrariedade da falsa eternização realizada pelas definições de essência com pretensões universais.

O desconforto, ou melhor, a repulsa, que a historicização causa aos adeptos da estética “pura” explica-se, segundo Bourdieu, por sua ignorância das próprias condições sociais de possibilidade, pelo esquecimento do

processo histórico no decurso do qual se estabeleceram as condições sociais de liberdade em relação às determinações externas, quer dizer, o campo de produção relativamente autónomo e a estética ou o pensamento puro que ele torna possível. (BOURDIEU, 1989, p. 289)

A omissão das condições sociais de produção da experiência estética “pura” realizada pela análise de essência, que a leva a universalizar um caso particular, faz com que as propriedades específicas de uma experiência privilegiada (longa

escolarização, frequência precoce de museus etc.) sejam tacitamente estabelecidas como norma universal de qualquer prática que pretenda ser estética. Isso do ponto de vista individual. Do ponto de vista geral, ignora-se que o modo de percepção estético é produto de uma transformação do modo de produção artístico: a constituição de um campo artístico relativamente autônomo que é concomitante à explicitação e à sistematização dos princípios de legitimidade estética que se impõem tanto na produção quanto na recepção da obra de arte e também devido ao fato de a dinâmica do campo artístico levar o artista a agir segundo o primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto representado (ou seja, os princípios do formalismo estético).

As normas estéticas universais assim estabelecidas são reconhecidas como legítimas na medida em que o fato de serem arbitrárias é desconhecido: a dominação da cultura dominante é maior quanto menos ela se manifesta como dominante, pois só assim ela obtém o reconhecimento de sua legitimidade. A omissão e o esquecimento das condições sociais de possibilidade dessas regras dão a elas o caráter impositivo de uma necessidade. As condições sociais de possibilidade da representação dominante da maneira legítima de abordar as obras de arte são as condições sociais da produção do ideal do gosto “desinteressado”, “puro”, e dos “homens de gosto”, regulado pelas normas de uma “estética pura” da produção e percepção das obras de arte. A definição completa do gosto, cuja função social é a de signo de distinção, exclui a consciência daquelas condições. Ou seja, para funcionar como marca distintiva, o gosto deve ignorar e denegar as condições sociais de sua produção (BOURDIEU, 1982, p. 272).

A origem do gosto “puro” e da estética “pura”, sua teoria, está na rejeição do gosto “impuro”, “grosseiro”, e da *aisthesis* (prazer dos sentidos, imediato). O prazer imediato, característico do gosto “impuro”, é definido e, ao mesmo tempo, rejeitado, pela estética como “fácil”. Esta aversão ética e estética pelo simples, superficial, “barato”, “primitivo”, “infantil” e facilmente compreensível, é o princípio

do gosto “puro”. As obras que buscam “efeitos fáceis” ofendem o público “difícil”, que se sente desrespeitado pelo artista que usa métodos de sedução “baixos”, que levam o público a se sentir “como qualquer um”, convidado a regredir para as formas primitivas e elementares do prazer (o gosto infantil pelo doce³ ou as gratificações animais do desejo sexual⁴). No campo da teoria, vemos por exemplo Kant privilegiar a forma, que seria mais pura, em detrimento da cor, que seduz de modo quase carnal. Kant opõe ainda “prazer” e “fruição”, “belo” e “agradável”, “o que dá prazer” e “o que agrada”, favorecendo os primeiros termos desses pares de opostos. Assim, Kant e outros pensadores como Schopenhauer expressam o *ethos*⁵ da fração dominada da classe dominante: o lindo seduz, violenta o espectador, reduz “o puro sujeito cognoscente”, livre, a um “sujeito voluntário”, escravo das sensações, impondo-lhe proximidade e participação real que são o oposto do “distanciamento” e do “desinteresse” do gosto “puro”.

O princípio do gosto “puro” é uma rejeição, uma aversão aos objetos que impõem a fruição ao sujeito e ao gosto “vulgar” que se satisfaz com essa fruição imposta. O gosto “puro” reivindica respeito e distanciamento, que lhe permitem ficar à distância do objeto. A liberdade, ou seja, a independência entre a representação e a coisa representada, é afirmada por essa distância. O objeto que “se impõe à fruição” elimina o poder de distanciamento da representação, a liberdade humana de suspender a adesão imediata ao sensível, de rejeitar a submissão à *aisthesis*. Esta leva à perda do sujeito no objeto, à submissão ao imediato realizada pela violência imposta pelo “agradável”. O “agradável” é comum a homens e animais, impõe uma satisfação imediata do desejo e exclui “a expectativa refletida do futuro”, como afirmou Kant em suas “Conjecturas sobre os primórdios da história”. A aversão

³ Adjetivos pejorativos correlatos: “xaroposo”, “água com açúcar”, “adocicado”, “enjoativo” etc.

⁴ Adjetivos pejorativos correlatos: “vulgar”, “obsceno”, “sedutor”, “frívolo”, que remetem ao ato sexual.

⁵ Bourdieu compreende *ethos* como um sistema de valores tácitos e profundamente interiorizados que contribui, por exemplo, para definir a atitude individual diante do capital cultural (BOURDIEU, 2007, p. 42).

é a experiência ambivalente da horrível sedução da fruição, que leva a uma redução universal à animalidade, à corporeidade. É uma redução ao comum, ao vulgar, que elimina a diferença entre os que resistem e os que se entregam à fruição, ou seja, a burguesia culta e o povo. Segundo Bourdieu, o fundamento da teoria do gosto “puro” está justamente na relação social concreta entre a burguesia culta e o povo, ainda que essa teoria recuse tudo que remeta à gênese empírica, social e psicológica do gosto e salte do empírico direto para o transcendental. Do mesmo modo, a oposição subjacente entre gosto “puro” e gosto “vulgar”, aquela que existe entre cultura e natureza, também está enraizada naquela oposição entre burguesia e povo.

No extremo dessa estética “pura”, a virtude é avaliada segundo os vícios vencidos por ela, o gosto puro pela intensidade da pulsão negada e da vulgaridade vencida. Assim, o prazer “puro”, ascético, renúncia do prazer, ou seja, prazer depurado de prazer, se torna símbolo de excelência moral, e a obra de arte passa a ser um teste de “superioridade ética”, medida incontestável da capacidade de sublimação que define o ser humano “verdadeiramente humano”. O discurso estético visa então ao estabelecimento da arte como critério último de humanidade: a arte deve certificar a diferença entre homens e não-homens.

Para Bourdieu,

O mundo produzido pela ‘criação’ artística não é somente ‘outra natureza’, mas uma ‘contra-natureza’, um mundo produzido à maneira da natureza, mas contra as leis comuns da natureza (...) por um ato de sublimação artística que está predisposto a desempenhar uma função de legitimação social: a negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, mercenária, venal, servil, em suma, natural, contém a afirmação da sublimidade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, distintos, desinteressados, gratuitos, livres. (BOURDIEU, 2008, p. 453)

A oposição entre gostos naturais (primitivos, vulgares) e gostos cultos (puros, sublimes) introduz uma relação de dominação do corpo pela alma, daqueles que são “apenas natureza” e aqueles que são capazes de dominar sua natureza biológica e assim afirmam sua pretensão legítima para dominar a natureza social. O que marca o estilo de vida é o quão próximo ou distante ele está das urgências

materiais, das “necessidades” impostas pela existência. O culto é aquele capaz de se distanciar, de suspender as urgências ordinárias, de dominar a animalidade inscrita na humanidade. Ao contrário do vulgo, incapaz de libertar-se dos interesses e necessidades econômicas, dominado que é pelos instintos, pelo imediato, pela natureza. O estilo de vida dos “despossuídos” (executores no mundo do trabalho, aqueles que “não sabem descansar” no seu tempo livre, que sempre “inventam alguma coisa pra fazer”) serve de contraste negativo aos procedimentos de distinção e também confirma o racismo de classe.

Importa ressaltar que o gosto “puro” não rejeita somente a natureza, o vulgo, mas também a civilização, ou seja, a aristocracia. Em Kant, o prazer estético culto se define não somente contra a barbárie da fruição submissa, mas é eticamente puro em contraste à fruição heteronômica da civilização. Todo tipo de interesse está excluído do gosto “puro”:

Essa estética pura é efetivamente a racionalização de um *ethos*: tão afastado da concupiscência quanto da *conspicuous consumption*⁶, o puro prazer, ou seja, totalmente depurado de qualquer interesse sensível ou sensual e, ao mesmo tempo, perfeitamente liberado de qualquer interesse social e mundano, opõe-se tanto à fruição requintada e altruísta do cortesão, quanto à fruição bruta e grosseira do povo. (BOURDIEU, 2008, p. 454)

Entretanto, o prazer culto, mesmo em sua forma mais pura e aparentemente isenta de interesse, sempre envolve um jogo de sociedade. Existe um interesse “empírico” nos prazeres mais desinteressados do gosto “puro”, pois o princípio desse prazer está, no fundo, na experiência negada de uma relação social de pertencimento e de exclusão.

A estética kantiana, desenvolvida na terceira *Crítica*, ao dar uma forma que permite expressar as pulsões e interesses sociais sem ser censurada por isso, já que apresenta as categorias sociais do julgamento estético como categorias muito sublimadas (beleza X atrativo, prazer X fruição, natureza X cultura X civilização), contribui para facilitar a ilusão de universalidade do gosto e da experiência estética,

⁶ Consumo ostentatório, para mostrar riqueza.

pois faz com que o discurso “possa ser lido como uma expressão universal da universalidade da arte e da experiência estética” (BOURDIEU, 2008, p. 455). Esse discurso faz da arte o certificado da distinção ética e estética como diferença social irreconhecida e ao mesmo tempo reconhecida. Essa estética professoral só é reconhecida como universal por seus leitores comuns: o universo dos homens cultos, dos professores de filosofia, que ignoram a coincidência histórica e social que está na origem de sua ilusão de universalidade. Nas palavras de Bourdieu,

Totalmente anistórica, como qualquer pensamento filosófico digno desse nome – toda *philosophia é perennis* –, perfeitamente etnocêntrica porque não adota outro *datum* além da experiência vivida de um *homo aestheticus* que é apenas o sujeito do discurso estético constituído como sujeito universal da experiência artística, a análise kantiana do julgamento do gosto encontra seu princípio real em um conjunto de princípios éticos que são a universalização das disposições associadas a uma condição particular. (BOURDIEU, 2008, p. 455)

Esta análise de Bourdieu não é ingênua a ponto de reduzir o discurso filosófico kantiano à mera máscara formal de uma ideologia, ou às relações sociais por ele dissimuladas:

O oculto, ou seja, a dupla relação social – com a corte (espaço da civilização oposta à cultura) e com o povo (espaço da natureza e da sensibilidade) – está, ao mesmo tempo, presente e ausente [na *Crítica do Juízo*]. Ele apresenta-se, no texto, sob espécies tais que é possível, com toda a boa-fé, deixar de vê-lo ali; além disso, a leitura ingenuamente redutora, que limitasse o texto de Kant à relação social que nele se dissimula e transfigura, seria tão falsa quanto a leitura comum que viesse a reduzi-lo à verdade fenomenal em que ele só se desvela ao ocultar-se. (BOURDIEU, 2008, p. 455)

Desse modo, a tarefa de revelar as intenções negadas e ocultas que escapam ao comentário ortodoxo só pode ser realizada a partir desse ponto de vista enviesado e subversivo (aos olhos do pensamento essencialista), que é a análise histórica e social da gênese do gosto “puro”.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern. Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 453.
- _____. A Escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. 9 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p. 42
- _____. Gênese histórica de uma estética pura. In: _____. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 298.
- _____. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org). *Bourdieu: Sociologia*. Tradução de Paula Monteiro e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121. (Grandes Pensadores das Ciências Sociais)
- _____. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. 2 ed. Tradução de Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 272.

SOBRE A EXPRESSÃO CRIADORA

Mariana Cabral Tomzhinsky Scarpa¹

RESUMO: Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty investiga como a expressão, seja ela artística ou filosófica, se realiza. Se ela é concebida como um ato livre, de significação própria, ou se a expressão é determinada pelas condições da vida, a saber, no caso de Cézanne, se a novidade de sua pintura era fruto de um “distúrbio nos olhos”, de um acidente do próprio corpo. Ao analisar a vida e as influências de Cézanne, Merleau-Ponty tenta encontrar aspectos que teriam motivado a novidade de sua pintura, com o intuito de mostrar como a intenção do pintor confere sentido à sua vida e como a expressão confere sentido à doença, assim sendo o autor poderá tratar de uma ambigüidade entre obra e constituição. Há uma ambigüidade no ato de expressão que é a de expressar o mundo e ao mesmo tempo deixá-lo escapar. A tarefa do filósofo e do artista é justamente essa de trazer a tona este fundo irrefletido, inconsciente, que é desde sempre condição de toda reflexão. Entretanto, quando atentamos à descrição do movimento criador realizada pelo fenomenólogo, sobretudo quando este trata do surgimento do novo, do mais autêntico movimento realizado pela linguagem, a saber, a “fala falante”, Merleau-Ponty o faz recorrendo a “exigência” de uma certa “polarização”, denominada por ele como “não-ser”, “excesso por sobre o ser natural”, “abertura” ou “vazio”. Pretendemos, pois problematizar em que medida Merleau-Ponty pode introduzir esta noção de não-ser tendo em vista o projeto de uma fenomenologia da percepção.

Palavras-chave: Criação; expressão; pintura e linguagem

ABSTRACT: In *Cézanne's Doubt*, Merleau-Ponty explores how the expression, be it artistic or philosophical, is realized. If it is conceived as a free act of signification itself, or if the expression is determined by the conditions of life, namely, in the case of Cézanne, the novelty of his painting was the result of an "eye disorder", a accident of the body. In analyzing the life and the influences of Cézanne, Merleau-Ponty tries to find ways that would have motivated the novelty of his painting, in order to show the intention of the painter gives meaning to your life and gives meaning to the expression of disease, as well the author may be a case of ambiguity between the work and constitution. There is an ambiguity in the act of expression is to express the world and at the same time let him escape. The task of the philosopher and the artist of this is just to bring out this fund thoughtless,

¹ Mestranda em Filosofia pela UFPR e bolsista do CNPq

unconscious, which is always a condition of all reflection. However, when we look to the description of the creative movement performed by the phenomenologist, especially when it comes to the emergence of new, more authentic of the movement performed by the language, namely, the "speaker speaks," Merleau-Ponty does using "demand" a certain "bias", called by him as "non-being," "excess over the natural being," "openness" or "empty". We intend therefore to question the extent to which Merleau-Ponty can introduce this notion of not-being in order to design a phenomenology of perception.

Keywords: Creation; expression; painting and language

Neste trabalho pretendo problematizar, de maneira breve, um possível impasse gerado entre a intenção ou o projeto fitado por Merleau-Ponty e a sua obra, seu texto. Para isso adotarei a noção de criação para problematizar este impasse, seja na pintura (trabalhando com o texto *A dúvida de Cézanne*) ou seja na linguagem (trabalhando o capítulo VI, da primeira parte, da *Fenomenologia da Percepção*). Tendo em vista que o projeto merleupontiano é o de ultrapassar a dicotomia clássica entre sujeito/objeto, corpo/alma, signo/significação, o fenomenólogo tratará de uma relação em que estes termos já se encontrem imbricados desde o princípio. Entretanto, ao descrever o movimento de expressão criadora, de abertura para o novo, Merleau-Ponty requer uma certa "polarização" para que se dê o nascimento do sentido, e esta abertura será apresentada por Merleau-Ponty como "não-ser", como "excesso", ou como "zona de vazio". Contudo, a postulação merleupontiana de um "não-ser" parece instaurar uma dupla interpretação em seu discurso. Pois, se, de um lado, o autor quer que a compreendamos como uma distância necessária no âmbito da própria temporalidade, por outro, ela pode ser entendida como reveladora de um impensado em Merleau-Ponty. Como se essa postulação reabrisse o dualismo (o não-ser por oposição a um SER, um vazio por oposição a plenitude) mantendo um resquício de idealismo que exige ainda a presença de um Si indeclinável. Neste segundo sentido, não haveria espaço para a criação, pois o mundo não passaria de

pura representação de uma interioridade constituinte. Mas vejamos melhor como esse problema se desenrola.

Trata-se em *A dúvida de Cézanne* (1945) de uma investigação que Merleau-Ponty faz acerca da expressão, de como ela se realiza. Se a expressão é concebida como um ato livre, de significação própria, ou se ela é determinada pelas condições da vida do autor. No caso de Cézanne, há uma dúvida com relação ao expresso, à sua obra, que se anuncia da seguinte forma: se a novidade de sua pintura era fruto de um “distúrbio nos olhos”, de um acidente do próprio corpo (de uma “esquizoidia”), ou se realmente o que ele pintava ou realizava era uma obra de arte autêntica. Segundo Merleau-Ponty: “O que chamamos sua obra não era, para ele [Cézanne], senão o ensaio e a aproximação de sua pintura.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.123).

Neste sentido, se o filósofo francês investiga o que garante ou confere autenticidade à obra, ele também se preocupa com a questão de como se dá a passagem do particular para o universal.

Ao analisar a vida e as influências de Cézanne, Merleau-Ponty tenta encontrar certos aspectos que teriam motivado a novidade de sua pintura. Entretanto, o autor reconhece que uma busca pelo que motivou a pintura de Cézanne é diferente de uma investigação acerca das causas de sua arte, pois as relações de causalidade tomam as condições sociais, psicológicas e a formação do artista como fatores determinantes de sua criação, quando na verdade estes fatores não são suficientes para determinar o sentido de sua obra. Isto significa dizer que o sentido positivo da obra de Cézanne não pode ser *somente* determinado por sua vida, apesar de que sem conhecermos a vida não temos sequer condição de conhecermos o sujeito chamado Cézanne. É por isso, que Merleau-Ponty insiste em reconstituir alguns aspectos apontados tanto pela psicologia quanto pelos historiadores da arte, mas frisando a importância de não tomá-los isoladamente.

A crítica endereçada a Émile Zola (escritor e amigo de infância de Cézanne) e às psicologias se faz na medida em que eles tentavam explicar a obra de Cézanne pelo caráter doentio que o pintor manifestava, Zola descrevia o pintor

como um “gênio abortado” e o discurso psicológico o tratava como “esquizóide”. Para ambos, a extrema atenção de Cézanne: “À natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto humano como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.125).

Esta afirmação, no âmbito da psicologia, parece pressupor um modelo do que é humano e diante de algo que não se adequa a este molde, ela o exclui do círculo de humanidade. No entanto o prejuízo que sofre este modelo consiste justamente na garantia do seu fundamento, uma vez que se torna necessário uma razão anterior que fundamente a posterior, seguindo assim infinitamente na busca desta razão primeira. Quando para Merleau-Ponty, se é possível falar de um caráter inumano na pintura de Cézanne é somente porque sua pintura suspende o mundo habitual/cultural, operando num sentido mais primordial (mais este sentido é diferente de uma razão primeira, como buscavam os psicólogos). Não se trata mais da velha dicotomia de substâncias que exige um terceiro termo que sustente a relação, é de um novo registro que o autor versa, que garante a autonomia da obra e do artista. Conforme Merleau-Ponty: “É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.125).

Mas ainda assim, o sentido de sua obra não seria dado pela história da arte, visto que ela também tenta explicar a obra pelas influências que o artista sofreu ou pelo método empregado pelo pintor. A solução não se encontra nem num extremo nem em outro, pois ambos (psicólogos e historiadores) incorrem no mesmo prejuízo, o de não conferir autonomia a obra. Se Cézanne foi influenciado pela estética impressionista é porque ela toma por modelo a natureza, mas se ele também recorre aos clássicos é porque ele quer trazer realidade à obra. Os impressionistas queriam pintar a maneira como os objetos causam ou afetam nossos sentidos, para isso, eles os representavam sem contornos e ligados entre si pela luz e pelo ar, já Cézanne quer reencontrar o objeto por trás da atmosfera luminosa, para além dos

reflexos exteriores ao objeto, ele quer reencontrá-lo em sua espessura, riqueza e profundidade, “como que iluminado secretamente do interior”², pois para o pintor a luz emana do objeto e neste sentido ele garante sua solidez e materialidade.

Mas não podemos entender essa solidez como um retorno estrito à pintura clássica, que exigia que os objetos fossem encerrados em seus contornos, e a distribuição da luz fosse feita por recuo a apenas um ponto de fuga, como se o olhar suposto para o quadro fosse o de um observador absoluto. A perspectiva em um quadro clássico não é simplesmente o decalque de um mundo captado pela visão espontânea, como se acreditou durante muito tempo. A perspectiva é, de certa forma, de ordem cultural, uma maneira criada pelo homem de projetar o mundo captado pela percepção. A perspectiva é a invenção de um mundo dominado, diferentemente do olhar espontâneo, que não consegue manter todas as coisas juntas, já que cada uma delas o exige por inteiro. Merleau-Ponty afirma que as diversas partes do quadro são vistas de planos, ou pontos de vista diferentes através de uma percepção espontânea. Não se calcula ou ordena, formando um juízo unificado, tal como a perspectiva o faz. Quando se tem, por exemplo, uma pintura, há uma disputa das várias visões locais, pois a percepção de um ponto requer, por mínimo que seja, um lapso temporal. Há uma distância entre figura e fundo que exige um transcurso de tempo. Nesta estrutura elementar da percepção, figura e fundo são “coisas” inseparáveis. Algo só passa a expressar um sentido porque faz parte de um campo, uma figura só pode ser percebida sobre um fundo, são essas relações que exprimem um sentido. Se a figura só pode ganhar um sentido porque é dada sobre um fundo, logo, até as mais simples experiências são sobre relações, e todo elemento da cultura tem implícita essa estrutura relacional. O comentário que Merleau-Ponty faz da perspectiva clássica, refere-se a ela não como um decalque do mundo, mas sim como uma criação clássica para transformar uma soma de visões locais que se arbitram em um plano único, isto equivale a um “congelamento” de uma percepção uma vez espontânea e natural.

² Expressão retirada de Merleau-Ponty, 2004, p.127.

De acordo com Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne seria um paradoxo:

Buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. É o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la (MERLEAU-PONTY, 2004, p.127).

O que Émile Bernard e os historiadores da arte vêem como autocídio na pintura de Cézanne, Merleau-Ponty encontra ali a possibilidade efetiva de sua filosofia: a assunção do paradoxo, da ambiguidade como traço fundamental da expressão. A ambiguidade inerente entre vida e obra se mantém na medida em que a “intenção” da obra de Cézanne e sua constituição se comunicam, de tal modo que “*essa obra por fazer exigia essa vida*”³. Há uma imbricação entre percepção e expressão, pois ambas já estilizam pelo simples fato de trazerem ao mundo um sentido, mas ambas também nunca conseguem esgotar todos os sentidos possíveis do mundo em decorrência de serem atravessadas pela ambiguidade estruturante do mundo, na qual expressá-lo é ao mesmo tempo deixá-lo escapar.

Toda expressão quando criadora reflete um movimento paradoxal, uma tentativa (sempre incompleta/frustrada) de selar constantemente aquilo que está fadado ao inacabamento. É assumindo que “a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita”⁴, que Cézanne irá fugir às alternativas prontas, que opõem o sentido à inteligência, a natureza à cultura, tomando para si uma nova forma de se fazer pintura, que diz muito mais do confronto e do contato destas perspectivas, do que apenas do sustento destas oposições.

Apesar de todo o esforço de Cézanne empenhado em suas obras, o pintor ainda se pergunta se todas elas não seriam determinadas por sua constituição física: “Ao envelhecer, ele se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente de seu corpo”. (MERLEAU-PONTY, 2004, 123).

Qual seria então o motivo de tanta dúvida? Para Merleau-Ponty, as

³ Id., p.136.

⁴ Id., p.131.

incertezas de Cézanne não eram as de um artista impotente frente à natureza que queria pintar, uma vez que ele expressava algo (produzia obras), mas a de não ser onipotente para conseguir expressá-la inteiramente, de modo que a natureza sempre lhe escapava. Novamente, aqui se tem a ambiguidade relativa ao ato de expressão, que é o de expressar o mundo, de realizá-lo em obra e ao mesmo tempo deixá-lo escapar. Essa mesma ambiguidade não permite que se diga que a vida determina a obra, nem que a obra determine a vida. A obra confere sentido novo à vida, no entanto esse sentido não se faz se não houver referência a algo já dado. Vida e obra se comunicam intimamente, de modo que se pode encontrar em qualquer uma o prenúncio da outra. Cada aspecto da vida de Cézanne pode ser encontrado nas suas realizações, mas nenhum deles é suficiente para determiná-las. Mas esta afirmação não parece apontar para um privilégio da vida do pintor, da sua subjetividade sobre sua obra? Mesmo sabendo que cristalizando um só aspecto da vida não se tem a obra, o que conferiria a autonomia desta?

A obra de arte não é a expressão da subjetividade do artista na medida em que o artista é atravessado pelo sentido da obra em vias de se fazer, é como se na própria concepção da obra estivesse junto a sua execução⁵. Não há um simples registro de dados objetivos pelo qual se representa o mundo, o artista ao “esboçar” o mundo, dispõe de uma relação originária, na qual “subjetivo” e “objetivo” se imbricam construindo um sentido inédito, um estilo, que através das “deformações coerentes” dos elementos do mundo, pode alcançar um valor universal. Conforme Merleau-Ponty: “somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.134).

Assim, este valor universal da obra não depende só de quem a executa, pois parece, exigir também quem a compreenda, ou melhor, um público pelo qual a obra seja contemplada e assegurada como tal. Entretanto, como podemos entender também a afirmação merleauPontiana de que “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as

⁵ Para Merleau-Ponty (2004, p. 134) “a ‘concepção’ não pode preceder a execução”.

experiências que enraizarão nas outras consciências”⁶? Ela parece alegar que a responsabilidade do reconhecimento de uma obra não se encontra no público, no mundo e na própria obra, mas sim nas mãos do pintor, do artista ou do filósofo.

Com isso, suspeitamos que mesmo o fenomenólogo querendo afirmar uma relação de ambiguidade decorrente da vida do artista (de um indivíduo situado) e de sua obra (de caráter universal e original/autêntico), Merleau-Ponty parece expor nesta passagem, de um fluxo de vida individual para um êxito enquanto sentido original e universal, um “si”, ele parece introduzir (no que seria uma passagem) uma positividade singular, responsável pela “autonomia” de sua criação. A mesma questão aparece quando o autor vai tratar do movimento criador na linguagem, em que Merleau-Ponty apresenta ali a noção de não-ser. Esta, quando atrelada a uma subjetividade, ou a um “olhar” (um Si indeclinável) exigido pela própria estrutura temporal, parece impedir o verdadeiro movimento de transcendência, renegando a autonomia tanto almejada pelo filósofo, a saber, a autonomia do artista e da obra, bem como a autonomia do sujeito e do mundo.

Acompanhando brevemente o movimento criador na linguagem, na *Fenomenologia da percepção* (1945), veremos que o autor tratará de uma fala falada (fruto da sedimentação dada pela cultura) por oposição a uma fala falante (expressão criadora). A primeira (fala falada) diz respeito à fala enquanto linguagem já instituída e sedimentada por nossa cultura. Ao passo que na segunda (fala falante), observamos uma fala afigurada como uma linguagem nascente, cujo sentido não se encontra dado culturalmente, mas sim em vias de se fazer. A fala falante faz nascer um pensamento por meio de sua expressão; ela não “traduz naquele que fala um pensamento já feito, mas o consoma.” (PhP, 207, 242)⁷ no próprio ato de exprimi-lo.

O que nos confunde muitas vezes e nos faz acreditar na ilusão de um pensamento existente em si mesmo antes mesmo da expressão é o fato de que

⁶ Id., p.135.

⁷ Para a citação da *Fenomenologia da Percepção* será utilizada a sigla *PhP*, retirada da edição francesa *Phénoménologie de la Perception*. A paginação seguirá a seguinte ordem: primeiro a edição francesa e em seguida a brasileira.

existem pensamentos já constituídos que podem ser retomados a todo momento e que parecem repousar em um suposto silêncio. Mas, na realidade, (PhP, 213, 249) “este pretense silêncio é sussurrantes de falas, esta vida interior é uma linguagem interior”, isto é, não há uma interioridade que contenha o que será expresso, pois não há pensamento que anteceda a fala, é após a fala que temos a ilusão de pensamentos já constituídos, na verdade, estes pensamentos são secundários, já instituídos e não suscitam em nós uma verdadeira expressão. Este é o caso da fala falada, na qual a linguagem é tida como interior porque opera com significações já formadas culturalmente, com falas banais já constituídas socialmente e que não nos causam mais espanto, as quais nos dão a idéia de um mundo verdadeiro e inteiramente acabado. Entretanto, o mundo não é evidente para uma criança que começa a aprender a falar, tampouco o é para um escritor que operando por meio de gestos originais rompe com o silêncio primordial, transformando-o em fala.

Se uma transparência da linguagem parece-nos mais plausível do que na música, por exemplo, é porque permanecemos, na maior parte do tempo, em uma linguagem constituída, em que as definições ou os limites da palavra já estão disponíveis. Ao contrário, na música, em que “nenhum vocabulário é pressuposto, o sentido aparece ligado à presença empírica dos sons, e é por isso que a música nos parece muda”(PhP, 219, 256), ou seja, na música não se põe em dúvida o elo entre signo e significação, dada a impossibilidade de ouvir uma nota musical sem som. Contudo, na linguagem, a ilusão da separação entre signo e significado é causada pelos sentidos já instituídos da língua, a partir dos quais acreditamos poder falar dos objetos sem que o sentido esteja neles mesmo.

Mas quando voltamos nossa investigação para a linguagem, no momento da constituição do sentido, percebemos que há uma fala falante, justamente aquela “em que a intenção significativa se encontra em estado nascente”(PhP, 229, 266), que não está determinada ou instituída como no caso da fala falada. A importância da fala falante consiste em que, ao se revelar como uma operação original que traz consigo uma nova significação, ela se realiza como gesto do corpo. Não se recua a uma

consciência constituinte universal e atemporal, mas, pelo contrário, o pensamento é sempre encarnado⁸, o pensamento é aquilo que foi exprimido por uma fala, e não o inverso. A fala não é constituída por um sujeito pensante, ela é sim a realização de um gesto corporal, é o corpo que vocifera e gesticula. A fala falante vai para além de um mundo já falado, de significações sedimentadas por atos de expressão anteriores. Embora sua constituição não se dê na ausência destas sedimentações de linguagem e sim no próprio rearranjo destas, ela não se reduz à combinação destes termos, ou seja, ela não é mera justaposição dos sentidos já existentes, mas criação. Por isso é que se trata de uma fala originária, na qual a significação se encontra encarnada, aberta, não determinada e em curso. Será neste segundo modo da linguagem, o da fala falante, que investigaremos a noção de não-ser, apresentada por Merleau-Ponty no momento em que ele descreve o movimento criador da linguagem.

Na fala falante, a criação, seja ela artística ou filosófica, mais modifica o sentido comum, rearticulando os sentidos já existentes, do que cria algo do nada, como se pudesse abstrair-se do mundo. Os artistas e pensadores retomam as obras “não para repeti-las, mas para criar”. O novo, na verdade, advém de uma reorganização dos sentidos que já estão se anunciando, tomando o exemplo da criação lingüística, Merleau-Ponty afirma que a retomada das sedimentações de significações já instauradas na fala falada é essencial para a ultrapassagem desta por meio de uma fala falante (de significações autênticas). Assim, a criação nunca é a partir de coisa alguma (*ex nihilo*), ela é sempre situada no mundo e é ao mundo que ela recorre quando um sentido autêntico surge, se engendra. No movimento de criação realizado pela fala falante o que está em jogo é a temporalidade, que do presente retoma o passado e projeta o futuro. Este movimento é comparado por Merleau-Ponty ao da onda do mar que “ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesma”(PhP, 229-230, 267). Assim, a fala falante se dirige para o novo

⁸ De acordo com Merleau-Ponty (PhP, 225, p.262) “o sujeito pensante deve ser fundado no sujeito encarnado”.

apoiando-se em si mesma, ou seja, ela retoma as falas já existentes na linguagem, na cultura, para expressar outras significações mais autênticas.

No movimento de aparição do novo, cito Merleau-Ponty:

A existência polariza-se em um certo 'sentido' que não pode ser definido por nenhum objeto natural; é para além do ser que ela procura alcançar-se e é por isso que ela cria a fala como apoio empírico de seu próprio não-ser (PhP, 229, 267).

Com isso, no ultrapassamento da fala falada pela fala falante, as significações habituais recebessem um novo arranjo. No momento em que as falas já sedimentadas se rearticulam, muitos sentidos novos se anunciam, mas é somente um deles que será exprimido. Este excesso de sentidos que se anunciam parece (à primeira vista) corresponder à expressão “não-ser”, a qual, no texto, podemos entender como uma abertura, uma “quase-presença; uma ação que manterá a distância, mas que *garantirá sempre a passagem* da expressão ao exprimido”⁹, ou também, conforme o exemplo citado por Merleau-Ponty, podemos entender o não-ser como uma bolha na efervescência de um líquido, em que “zonas de vazio”(não-ser) emergem na “espessura do ser”. Uma vez que esta fala original, para o fenomenólogo, não tem um suporte natural, uma correspondência no real previamente determinada, este sentido que a fala veicula está para além de todo o ser natural, para além de toda objetivação, ele constitui um novo mundo linguístico. Mas isto não equivale a assumir um sentido puro, destacável do signo. Longe de ser mera abstração de uma consciência soberana e doadora de sentidos, a fala traz consigo sua significação, já que as palavras fixam novas maneiras de tomar posse do mundo. De acordo com Merleau-Ponty (PhP, 221, 257) “não se pode fazer economia desta potência irracional que cria significações e que as comunica”, visto que o autor parece entendê-la como aquilo que cria a fala enquanto seu próprio apoio empírico. Mas, sendo o não-ser uma potência irracional, em que sentido ele pode ser tomado como matriz de significações?

⁹ MOURA, C. A. R. de. *A cera e o abelhudo*: expressão e percepção em Merleau-Ponty. IN.: *Racionalidade e Crise*: Estudos de história da filosofia moderna e contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001, p.256.

Se, de um lado, o autor nos leva a compreender o não-ser enquanto abertura temporal, devendo ser tomado como “a preservação de uma *distância* que jamais se traduz em exterioridade, e a preservação de uma *imanência* que jamais poderá ser decifrada como *contido-em*”¹⁰, por outro lado, apesar de Merleau-Ponty querer ultrapassar o dualismo, ele parece não atingir tal objetivo, na medida em que ele apresenta a existência como um reduto de não-ser. Quando a existência cria a fala enquanto suporte empírico de seu próprio não-ser, ela (a existência enquanto não-ser) passa a ser a condição de possibilidade da experiência, e é por meio desta postulação do não-ser como imprescindível para surgimento da fala que se reabriria o dualismo que o autor tanto combateu. Conforme a afirmação encontrada em Merleau-Ponty, (PhP, 462, 541) “a linguagem pressupõe uma consciência da linguagem, um silêncio da consciência que envolve o mundo falante em que as palavras recebem primeiramente sentido”. Sendo assim, a fala “envolve ainda um silêncio da consciência”¹¹, um reduto¹² de subjetividade, um Si. Tal afirmação merleau-pontiana parece dar uma sobrevida ao dualismo, pois, se destinamos a organização do mundo falante à consciência, como é possível então preservar uma certa opacidade da consciência perceptiva, uma certo distanciamento desta, sem cair numa subjetividade absoluta?

Merleau-Ponty observa que a atitude de quem não suporta a contradição e a ambiguidade é proveniente do pensamento objetivo, que cristaliza as relações que temos no mundo em esferas que impossibilitam a comunicação de seus termos. Logo, uma saída proposta pelo fenomenólogo é a de assumir a ambiguidade inerente às situações vividas, na qual a intenção de falar não é apenas uma particularidade do sujeito, mas sim uma abertura a fenômenos que o ultrapassam.

Contudo, não se trata de afirmar que somos guiados pela linguagem ou de assumir que ela nos envolve e determina. As palavras com que o sujeito falante

¹⁰ Idem, p.251.

¹¹ Citação retirada de nota n°3, MOUTINHO, L. D. S. *Razão e Experiência: Ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: Unesp, 2006, p.154.

¹² Para Merleau-Ponty (PhP, 458, 535-536) “se deve haver consciência, se algo deve aparecer a alguém, é necessário que atrás de todos os nossos pensamentos particulares se escave um reduto de não-ser, um Si”.

descreve sua experiência, embora veiculem significações adquiridas culturalmente, não fariam sentido “se eu não estivesse, antes de toda fala, em contato com a minha própria vida e meu próprio pensamento” (PhP, 461, 539). Assim, Merleau-Ponty escapa a um determinismo, no qual se crê que somos condicionados pelo exterior, por recuo a uma “subjetividade [que] vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva, ali introduzir o não-ser” (PhP, 481, 564). Este reconhecimento subjetivo é sempre parcial, visto que o sujeito não pode ser definido pela posse completa de si, em que ele antecipa as situações nas quais se engajará, como se estas fossem uma totalidade acabada. Contudo, para Müller, (2000, p.234) “Merleau-Ponty permaneceu tributário da estratégia clássica que consiste em ‘explicar’ os fenômenos apelando para um ‘em-si’. No âmbito deste ‘em-si’ os fenômenos seriam, senão gerados, ao menos representados”. Ao postular uma subjetividade que rompe a plenitude do ser em si, Merleau-Ponty parece reabrir o dualismo, pois de um lado, uma subjetividade (um não-ser, uma interioridade) e, de outro, a coisa em si (a plenitude do ser em si).

Novamente o impasse é gerado, mas a esta acusação Merleau-Ponty poderia responder que o auto-conhecimento subjetivo sempre é parcial, uma vez que o sujeito não preexiste às situações como uma totalidade acabada. Entretanto, apesar de haver um ultrapassamento expressivo do sujeito sobre si, há também um *não* poder ignorar-se totalmente sob pena de deixar de ser sujeito. Tal cláusula obriga o fenomenólogo a postular um Si indeclinável no seio do movimento de transcendência: “se justamente deve haver consciência, se alguma coisa aparece a alguém, é necessário então que atrás de todos os nossos pensamentos **particulares** se escave um reduto de não-ser.” (PhP, 458, 535-6, grifo nosso).

Com isso, ao apresentar um reduto de não-ser, Merleau-Ponty responde ao problema da unidade da experiência, o qual o intelectualismo resolvia pela antecipação dos fenômenos no sujeito. No entanto, esta expressão, não-ser, não implicaria num saber de si anterior ao próprio movimento de transcendência, por cujo meio a subjetividade é instituída? Em que sentido é possível afirmar o não-ser

sem que com isso se recaia numa interioridade que organiza totalmente a experiência? A admissão de um cogito, de um reduto de subjetividade, não denotaria a cumplicidade de Merleau-Ponty em relação à tradição que ele procurou criticar? Neste sentido, há criação ou tudo já está dado de antemão?

Referências Bibliográficas:

- CHAUI, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise: estudos de história da filosofia moderna e contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.
- MOUTINHO, L. D. S. *Razão e Experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: UNESP, 2006.
- MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

“A OUTRA INTERPRETAÇÃO”: SOBRE OS LIMITES DE UM CONCEITO FILOSÓFICO DE POESIA

Marco Antonio Valentim¹

RESUMO: Embora constitua tema privilegiado por Heidegger em obras posteriores, a questão da diferença entre filosofia e poesia é ausente de *Ser e Tempo*. São poucas e apenas episódicas, apesar de dignas de nota, as referências a “fala poética” que se encontram na primeira grande obra do pensador alemão. Pretendemos investigar a natureza desse quase-silêncio, apostando que ele traduz uma característica fundamental do discurso filosófico tal como Heidegger o realiza no quadro da analítica da existência. Para tanto, procuraremos determinar, com base em uma passagem fecunda e importante do curso *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia* (cf. § 15,c,beta), o conceito existencial de poesia que supostamente se poderia derivar de *Ser e Tempo*. Em seguida, tentaremos problematizar esse conceito a partir de certas indicações presentes em outro curso, *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, onde Heidegger aponta para o limite da compreensão ontológica da natureza, ao mesmo tempo em que reconhece à poesia a possibilidade de revelar o que, enquanto natureza, transcenderia esse limite (cf. § 63). Nisso, tornar-se-á imprescindível tratar da(s) mudança(s) que a concepção existencial do fenômeno do mundo parece experimentar na passagem entre as três obras mencionadas. A nossa hipótese é que a possibilidade de reconhecer à fala poética irredutibilidade e talvez mesmo prioridade em relação à linguagem filosófica depende, conforme testemunha o itinerário de Heidegger, de uma reconsideração crítica da diferença, firmada em *Ser e tempo*, entre mundo e natureza. Se, nesta obra, Heidegger parte de um conceito de natureza como “caso-limite do ser de um possível ente intramundano” (§ 14), ele parece contudo aproximar-se, nos *Conceitos Fundamentais*, a uma “concepção” bastante diversa, na qual a natureza é assumida como inacessível a análise ontológica, porque situada como que “fora do mundo”. Supomos que essa aproximação constitui a base para o reconhecimento da possibilidade e da originariedade de uma fala capaz de ultrapassar os limites do mundo existencialmente projetado. A poesia consistiria em uma “linguagem” que não se deixa limitar, ao contrário do que sucede a “ontologia fundamental”, pelo mundo enquanto horizonte de sentido e, sobretudo, pelo interesse existencial de auto-apropriação. Ela permitiria a intervenção do não-sentido, do incompreensível, sobre a esfera da compreensão de sentido, colocando em questão a possibilidade mesma do ser-próprio. Desse ponto de vista, afirmar a originariedade da poesia em relação à filosofia significa – ou, ao menos, poderia implicar – uma crítica radical da orientação ontológico-existencial que predomina no pensamento de *Ser e Tempo*.

¹ Professor do Departamento de Filosofia da UFPR.

Palavras-chave: Ontologia; poesia; mundo; linguagem

ABSTRACT: Although it constitutes a privileged theme in Heidegger's later works, the problem of the difference between philosophy and poetry is absent in *Being and Time*. The references to a "poetic speech" in the first great work of the German thinker are few and far between, although noteworthy. We intend to investigate the nature of quasi-silence, betting that it translates a fundamental characteristic of the philosophical discourse as Heidegger develops it in the scheme of the existential analytics. With this in view, we try to determine the existential concept of poetry that could be derived from *Being and Time*, based in a fecund and important passage of the lecture *Basic problems of Phenomenology* (§ 15 c, beta). Following this step, we try to examine this concept on the grounds of certain references presented in another lecture, *The fundamental concepts of Metaphysics*, in which Heidegger points to the limit of the ontological comprehension of nature, simultaneously acknowledging that poetry has the possibility to reveal that which, being nature, transcends this limit (§ 63). As such, it becomes necessary to deal with the change(s) that the existential concept of the phenomenon of the world seems to go through in the course of the three mentioned works. Our hypotheses states that the possibility of acknowledging irreducibility to the poetic speech, and even priority in relation to the philosophical language, depends, as Heidegger's itinerary gives testimony, on a critical reevaluation of the difference established in *Being and Time* between world and nature. If, in this work, Heidegger starts from a concept of nature as "case-limit of the being of a possible intramundane being" (§ 14), it seems, however, closer to a very different "conception" in the *Basic problems*, in which nature is presumed as inaccessible to the ontological analysis, because it's situated almost as "outside the world". We suppose that this approximation constitutes the basis on which a speech capable of surpassing the limits of the existentially projected world is acknowledged in its possibility and originality. Poetry would consist in a "language" that suffers no limitation, opposed to what happens to the "fundamental ontology", from the world as meaningful horizon, especially from the drive of self-appropriation. It would allow the intervention of non-meaning, of the incomprehensible, in the sphere of the comprehension of meaning, stating the question of the possibility itself of being-proper. In this point of view, to affirm the originality of poetry in relation to philosophy means – or at least could imply – a radical criticism of the ontological-existential orientation that dominates *Being and Time*.

Keywords: Ontology; poetry; world; language.

Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de poeitar antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de si [*ékphron*] e o senso [*noûs*] não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, todo homem é incapaz de poeitar [*poiêîn*] e de cantar oráculos. Mas como não é em virtude de uma técnica que poetam e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto em que a Musa o inspira [...]. [...] o deus retira deles [dos poetas] o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente –, os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós. [...] e os poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um. [...] Ou não te parece que falo a verdade, Íon?

Platão, *Íon*, 534b-535a²

Para que servem poetas
em tempos de penúria?

Para que servem poetas?

Para que servem
tempos de penúria?

Para que servem?

Para que servis?

Para que servem servos?

Adília Lopes

Não há dúvida de que, no pensamento de Heidegger, a filosofia faz um movimento essencial na direção da poesia – movimento que Benedito Nunes consagrou sob o título “passagem para o poético”. Em Heidegger, não somente a possibilidade da filosofia se deixaria experimentar radicalmente em relação essencial e direta com a poesia, mas também o discurso filosófico chegaria mesmo a assumir o propósito e a forma da interpretação de uma outra palavra, a palavra poética. São conhecidas obras bastante expressivas desse fato, como a coletânea de ensaios *A*

² PLATÃO, 2011, p. 39-41. Tradução de Cláudio Oliveira.

Caminho da linguagem, a exegese volumosa e profunda dos *Hinos* de Hölderlin, os ensaios e conferências sobre Hölderlin, Rilke e Trakl, interpretações ocasionais da épica e da tragédia gregas,³ entre outras, reivindicando toda lugar central no pensamento de Heidegger, junto com os tratados e preleções estritamente filosóficos. Associada a essa reivindicação e notável principalmente na obra posterior a *Ser e tempo*, a aproximação à poesia adviria de uma radicalização transformadora (ou, talvez, de uma transformação radical) do itinerário filosófico aberto com o projeto da “ontologia fundamental”. É como se o aprofundamento na “questão do ser” – para Heidegger, a questão filosófica por excelência – conduzisse por si só à experiência da origem poética da palavra e, com isso, ao reconhecimento de que, enquanto operação voltada ao ser na palavra, ao ser como linguagem, a filosofia consiste em uma posição diante dessa origem, devendo por isso mesmo tornar-se intérprete da poesia.⁴

No entanto, embora inegavelmente tenha fundamento no percurso de Heidegger, essa descrição que acabamos de retomar tende a omitir o que a filosofia, mais precisamente sob a orientação e os limites da compreensão ontológica, a “compreensão de ser” (*Seinsverständnis*), poderia impor de obstáculo não somente a uma assimilação da palavra poética mas também à constituição mesma da poesia enquanto palavra. Se, em vista do que atestam, em sentidos extremamente opostos, os confrontos entre o pensamento filosófico e a palavra poética na obra dos filósofos-poetas que são Platão e Nietzsche, cabe ler a história do pensamento ocidental como sendo marcada pelo conflito entre filosofia e poesia,⁵ seria o caso de questionar, a

³ Cf., respectivamente, o ensaio *A Sentença de Anaximandro* (HEIDEGGER, 2003c, p. 345-349) e a preleção *Introdução à metafísica* (idem, 1966, p. 112-126).

⁴ Cf. ALLEMANN, 1959, p. 129-156; NUNES, 1986, p. 264-278; WERLE, 2005, p. 25-55.

⁵ “A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade, para a cultura ocidental, de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem). Na nossa cultura, o conhecimento (segundo uma antinomia que Warburg acabou diagnosticando como a 'esquizofrenia' do homem ocidental) está cindido entre um pólo extático-inspirado e um pólo racional-consciente, sem que nenhum dos dois consiga reduzir plenamente o outro” (AGAMBEN, 2007a, p. 12).

propósito da tentativa filosófica de aproximação à palavra poética, se a filosofia consegue formar para si um “conceito” de poesia, relacionar-se compreensivamente com ela, reconhecer-lhe um sentido, sem reduzi-la simplesmente ao seu próprio interesse e limite. Dirigindo a questão ao pensamento de Heidegger, mais precisamente à primeira estação de seu caminho, perguntamos se e sob que condições a filosofia, em sua orientação ontológico-fundamental, pode compreender a poesia, o que, segundo *Ser e tempo*, implica necessariamente situá-la na constituição existencial do “sentido do ser dos entes em geral”.

De fato, em *Ser e tempo*, não há remissão explícita da filosofia à poesia ou, pelo menos, nenhuma em que esteja em questão precisamente a possibilidade do discurso filosófico como ontologia fundamental. Se, por um lado, é evidente a necessidade, para Heidegger, de delimitar a natureza da filosofia enquanto ontologia fenomenológica em contraste com o discurso teórico-objetivante da ciência, por outro, não se pode dizer que aquilo que Heidegger denomina “discurso 'poético'” disponha da mesma relevância que a objetivação teórica, enquanto comportamento e discurso a que a analítica existencial volta sua consideração. Em vista de uma retomada da possibilidade originária da questão filosófica, Heidegger pode expor a natureza e a tarefa da filosofia sem fazer referência (nem, muito menos, reverência) à poesia; contudo, não poderia fazê-lo sem demarcar a linha de fronteira que separa aquela da teoria científica (cf. HEIDEGGER, 1993, § 3, p. 8-11).

Face a esse relativo silêncio de *Ser e tempo* sobre a poesia, nosso intuito é discernir o estatuto que ela adquire no contexto do projeto filosófico em curso na obra. Começaremos por um recenseamento e um comentário dos momentos em que, sempre à distância, o discurso de Heidegger toca a poesia, no tratado de 1927. Em seguida, pretendemos aprofundar a explicação do conceito heideggeriano de poesia por recurso a outros textos, especialmente a uma passagem da preleção, também de 1927, sobre *Os Problemas fundamentais da fenomenologia*. A partir disso, ensaiaremos, em linhas bastante gerais, com apoio no pensamento de Agamben sobre poesia, uma

consideração sobre os limites da interpretação existencial da palavra poética e, de maneira menos direta, sobre os da compreensão ontológico-fundamental da palavra.

A poesia como “exemplo de prova”

Em *Ser e tempo*, a *Dichtung* é mencionada direta ou indiretamente em quatro passagens. Na primeira delas, ela aparece em um elenco de disciplinas (“psicologia filosófica, antropologia, ética, 'política', poesia, biografia e historiografia”) que exemplificariam a “rica interpretatividade” (*reiche Ausgelegtheit*) do ser-aí (*Dasein*), isto é, os vários “comportamentos, faculdades, forças, possibilidades e destinos” em que essencialmente se modifica o ser do homem, a existência. Tomando-as como evidência de que, no ser-aí, a “compreensão de ser” (mais precisamente, de seu próprio ser) é sempre operante, seja de modo formativo ou destrutivo, Heidegger contrapõe a essas disciplinas, no entanto, uma questão decisiva: sendo “talvez originariamente existenciárias” (*ursprünglich existenziell*), são elas também “originariamente existenciais” (*ursprünglich existenzial*)? “Embora não se excluam”, explica ele, “as duas coisas não precisam necessariamente vir juntas”; e continua: “A interpretação existenciária pode exigir a analítica existencial se, diferentemente [*anders*], o conhecimento filosófico é concebido [*begriffen*] em sua possibilidade e necessidade” (HEIDEGGER, 1993, § 5, p. 16).

Nessa ocorrência, há pelo menos duas coisas a serem levadas em conta. Primeiro, é manifesto que Heidegger não reconhece à poesia originariedade existencial, embora a princípio não lhe recuse uma possível originariedade existenciária (que outras passagens de *Ser e tempo* referem, porém, como problemática). Quer dizer, a poesia, enquanto comportamento originariamente existenciário, pode constituir-se como um dos modos pelos quais se decide “onticamente” o sentido do existir (HEIDEGGER, 1993, § 4, p. 12-13); contudo,

tendo sua efetividade limitada ao plano ôntico, ela não poderia permitir “uma abertura da existencialidade da existência” (idem). Mais precisamente: ela não poderia fazê-lo sem, ao mesmo tempo, dar lugar ao “conhecimento filosófico” (idem) enquanto consideração expressa, apropriação explícita, da existência por si mesma. A originariedade existenciária da poesia consistiria no poder de gerar uma ocasião fática para o advento da filosofia, provendo assim à compreensão ontológica o seu fundamento ôntico (prerrogativa, aliás, que ela compartilharia com outros comportamentos existenciários).

Segundo, a forma pela qual Heidegger determina fundamentalmente o ser do *Dasein*, como compreensão de ser, acarreta para a filosofia, enquanto “radicalização de um tendência de ser que pertence essencialmente ao ser-aí mesmo” (HEIDEGGER, 1993, § 4, p. 15), um estatuto de eminência sobre outras possibilidades de existência, visto que somente ela possibilitaria, a partir de si, o ingresso na dimensão do ser do “ente que nós mesmos somos”. Portanto, uma vez que a diferença ontológica, a diferença entre ser e ente, só se deixaria expor no âmbito da compreensão estritamente existencial, a poesia, na condição de interpretação existenciária, “pré-ontológica”, acha-se essencialmente subordinada à possibilidade da filosofia entendida como ontologia da existência. Ramo da raiz ôntica da existência, a poesia deve conduzir ao florescimento da ontologia, isto é, da compreensão própria e explícita da existência em seu ser, enquanto paradigma de discurso existencial e *télos* do existir (cf. idem, p. 13-14). Mas isso significa também que, tomada em si mesma, separada do compromisso com a filosofia, a palavra poética careceria, na avaliação de *Ser e tempo*, da “justificação existencial” que tão-somente uma “orientação explícita ao problema do ser” poderia lhe proporcionar (idem, § 5, p. 16).

A referência (dessa vez mais indireta) à poesia também ocorre em duas outras passagens de *Ser e tempo*, pertencentes respectivamente aos §§ 52 e 53. No contexto, está em questão nada menos que o projeto da propriedade, aquilo que a

ontologia existencial assume como fenômeno originário do ser-aí. Na primeira dessas passagens, Heidegger procura determinar a certeza implicada na relação do ser-aí com sua morte, entendida como possibilidade mais extrema e, ao mesmo tempo, originária do existir, por contraposição à certeza experimentada na relação com o ente descoberto dentro mundo. Nessa passagem, ele alude à “poetização arbitrária” (*willkürlichen Erdichtung*) como modo deficiente do “manter-se na verdade”, que não satisfaria a condição mínima para que seja possível estar certo a respeito do ente que vem ao encontro dentro do mundo, a saber, ter sua certeza fundada em um comportamento adequado à descoberta do mesmo ente (cf. HEIDEGGER, 1993, § 52, p. 256).

Na outra passagem (próxima no texto à primeira), Heidegger problematiza o passo que está para dar, a caracterização da “possibilidade ontológica do ser para a morte próprio”. De acordo com ele, esse passo torna-se problemático: primeiro, porque “o ser-aí no fim nunca se comporta propriamente para com o seu fim” e, segundo, porque “o ser próprio deve, de acordo com seu próprio sentido, permanecer oculto aos outros”. Diante desses obstáculos, ambos existenciários, à propriedade da existência, seria razoável supor, afirma Heidegger, que o projeto existencial do ser-próprio se tornasse um “empreendimento fantástico” (*ein phantastisches Unterfangen*). Por isso, pergunta: “O que é necessário para que um tal projeto ultrapasse uma construção arbitrária, apenas poética [*eine nur dichtende, willkürliche Konstruktion*]?” (HEIDEGGER, 1993, § 53, p. 260).

Há um traço em comum a essas passagens de texto: indiretamente ao menos, ambas caracterizam o poético como arbitrário, e elas o fazem contrapondo a arbitrariedade da “composição” (*Dichtung*) à propriedade do projeto (*Entwurf*). Na seqüência da segunda das passagens referidas, Heidegger sugere que a ontologia fundamental escapa à arbitrariedade precisamente na medida em que pode demonstrar a sua “legitimidade fenomenal” (*phänomenalen Rechtmäßigkeit*), garantindo, com isso, “um caminho seguro” para a investigação sobre o sentido do ser

em geral (idem). Se nos lembrarmos do que Heidegger reivindica na primeira ocorrência comentada, isto é, a “justificação existencial” da poesia enquanto interpretação ôntico-existenciária do ser-aí, temos nisso um esboço da maneira como se constitui, nos termos de *Ser e tempo*, a crítica ontológico-existencial da poesia. Sob a perspectiva da questão do ser, ela se mostra limitada em um duplo sentido: pois lhe falta, de um lado, a orientação explícita na direção do ser do ente, em especial, do próprio ser-aí enquanto compreensão de ser, e, de outro, a base fenomenal, ôntica, sobre a qual somente poderia desmentir a impressão de arbitrariedade. A poesia não disporia de originalidade, seja existencial ou, até mesmo, existenciária. Mas é de supor que a provável contestação do caráter de origem à poesia se explique menos pela carência de base nos fenômenos que, sobretudo, pela ausência de um compromisso da palavra poética com o sentido próprio do existir – compromisso que a ontologia existencial assume resolutamente como condição ôntica (“raiz”) de sua possibilidade. Para Heidegger, como se sabe, não há nada mais avesso à propriedade enquanto “ser-resoluto” (*Entschlossenheit*) do que o arbítrio entendido fundamentalmente como o comportamento ligado à “indiferença” do ser-aí fático perante o seu próprio ser, resultante da tendência existencialmente decadente de compreender-se, em fuga a si mesmo, a partir do ente que ele não é, impropriamente.

Entretanto, se é certo que, em *Ser e tempo*, Heidegger omite à poesia, de forma supostamente coerente, o “primado ôntico-ontológico” que reconhece à filosofia, não é verdade que assim lhe conteste toda e qualquer função existencialmente determinável, embora nem por isso determinante enquanto condição da possibilidade ontológica do existir. De fato, no § 34 da obra, dedicado justamente ao tema da linguagem (*Sprache*), Heidegger atribui ao “discurso ‘poético’” (*»dichtende«* Rede), como sua “meta peculiar [*eigenes*]”, “a comunicação das possibilidades existenciais da disposição” (HEIDEGGER, 1993, § 34, p. 162). A poesia operaria a “pronúncia” (*das Sichaussprechen*) do modo como a cada vez o ser-

aí experimenta estar lançado em um mundo. De acordo com isso, ela seria dotada de um poder genuinamente retórico,⁶ permitindo o compartilhamento, no plano da coexistência (*Mitdasein*), do mundo experimentado em uma disposição ou “tonalidade afetiva” (*Stimmung*).

É nesse momento – o único, aliás, dentre as ocorrências de poesia em *Ser e tempo* – que Heidegger menciona aspectos do discurso que seriam especialmente característicos e mesmo definidores do seu modo poético: “O índice linguageiro [*sprachliche*] do anúncio do ser-em disposicional [*des befindlichen In-seins*] pertencente ao discurso repousa na inflexão, na modulação, no ritmo do discurso, na 'maneira de dizer” (HEIDEGGER, 1993, § 34, p. 162). Conformemente ao conceito ontológico-existencial do discurso, “articulação significativa da compreensibilidade disposicional do ser-no-mundo” (idem), tais caracteres, presumivelmente específicos da poesia, são supostos, antes de mais nada, como portadores do sentido em vista do qual (*woraufhin*) cada ser-aí, lançado em um mundo, significa para si mesmo e aos outros o seu próprio existir. Assim sendo, pode-se dizer que, nesta única e isolada avaliação positiva em *Ser e tempo*, a poesia é estimada exclusivamente devido à função desempenhada como discurso no processo ontológico-existencial da “formação de mundo” (*Weltbildung*):⁷ o compartilhamento do mundo em que, existindo, cada ser-aí já é com os outros.

É conveniente observar também o fato de que, justamente nessa passagem, Heidegger grifa o termo *dichtende* entre aspas. Como é sabido, o uso de aspas e itálicos para marcar a modalidade do sentido, próprio ou impróprio, de uma palavra, em geral correspondente a um conceito fundamental da ontologia de *Ser e tempo*, é sistemático e abundante ao longo de toda a obra (cf., por exemplo, grafia do termo “mundo”). Tendo em mente que, em *Ser e tempo*, as aspas designam, via de regra, o

⁶ No sentido eminente, herdado de Aristóteles, que o termo assume no contexto de *Ser e tempo*. Cf. HEIDEGGER, 1993, § 30, p. 140, nota.

⁷ Cf. HEIDEGGER, 2004a, p. 158; HEIDEGGER, 2010, § 76, p. 524-532.

significado existencialmente impróprio de uma palavra, enquanto o destaque em itálico conota por meio da ênfase gráfica o seu sentido próprio, pode-se concluir que, ao apreciar positivamente a função da poesia, Heidegger estaria, na verdade, apropriando-se de um termo geralmente empregado, a exemplo de suas demais ocorrências na obra, para designar um comportamento impróprio e derivado da existência no empenho de auto-interpretação. Mas, então, isso quer dizer que haveria um sentido próprio da poesia, assinalado indiretamente pelas aspas: a “poesia”, isto é, uma poesia impropriamente poética, a serviço da propriedade do existir?

A última e principal passagem comentada, constante do § 34 de *Ser e tempo*, encontra desenvolvimento mais extenso e profundo em outro texto de Heidegger, o do § 15 da preleção *Os Problemas fundamentais da fenomenologia*. Trata-se de um trecho especialmente relevante, e não só porque estabelece com relativa suficiência, maior do que as passagens de *Ser e tempo* que comentamos, o conceito estritamente existencial de poesia. É que, nele, Heidegger se propõe também a esclarecer esse conceito mediante o recurso a um “exemplo de prova” (*als Beleg dafür* – HEIDEGGER, 2005, § 15, c, β, p. 244), quer dizer, por meio da interpretação de um exemplar de discurso “poético” como instância demonstrativa de um aspecto fundamental da estrutura ontológica do ser-aí.

Resumamo-lo então em seus elementos principais. O contexto é o de exposição do aspecto principal do conceito ontológico de mundo: o ser “em vista de si mesmo” (*umwillen seiner selbst*), “em vista de seu próprio [do ser-aí] poder-ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, § 15-c-β, p. 242).⁸ Trata-se, em outros termos, da tese segundo a qual o caráter de ser essencialmente característico do ser-aí é a “ipseidade” (*Selbtheit*), o que faz com que esse ente se determine, antes que em função de seu vínculo fático com que lhe vem ao encontro como outro, em função,

⁸ O tema dessa seção constitui precisamente o assunto do § 18 de *Ser e tempo*, a “significância” (*Bedeutsamkeit*) do ser-aí como referência mais elevada da estrutura ontológica do mundo (cf. HEIDEGGER, 1993, p. 84-88).

sobretudo, da possibilidade de “escolher-se a si mesmo de modo próprio [eigens]” (idem, p. 243). Ainda quando se compreende a partir do “ente intramundano” que ele não é, ou seja, no modo oposto da “ipseidade imprópria”, o ser-aí já compreende esse ente, no fundo, em vista de si mesmo: “Compreendendo-se a partir das coisas, o ser-aí se compreende a si mesmo como ser-no-mundo a partir de seu mundo” (idem, p. 244). Segundo o exemplo oferecido por Heidegger, o sapateiro, o homem determinado a fazer sapatos, embora “se encontre si mesmo nas coisas”, os sapatos, nem por isso é ele mesmo o sapato que faz, pois este só é “compreensível” (*verständlich*) como instrumento pertencente ao mundo do sapateiro. A serventia do sapato, que lhe garante consistência ontológica enquanto ente manual (*zuhanden*), está de antemão determinada pelo modo como o sapateiro se encontra perante si mesmo (idem, p. 243-244).⁹ Em suma: do ponto de vista estritamente ontológico-existencial, as coisas são aquilo “a partir de que nós nos encontramos” (*aus denen wir uns begegnen*). Por essa razão, salienta Heidegger, “o ponto decisivo”

é se o ser-aí existente [...] é suficientemente originário para *ver* de forma própria o mundo sempre já descoberto com a sua existência, dar-lhe a palavra [*zum Wort zu verhelfen*] e, por meio disso, torná-lo expressamente visível a outros (idem, p. 244).

A partir do contexto, é manifesto que esse “dar a palavra ao mundo” consiste em dar a palavra, antes que ao outro do ser-aí (a natureza, o divino?), ao próprio “ser-no-mundo”.

É justamente nesse sentido que, na sequência imediata do texto, Heidegger introduz o conceito ontológico-existencial de poesia: “A poesia não é nada de outro que o elementar vir-à-palavra [*Zum-Wort-kommen*], isto é, o descobrir-se [*Entdecktwerden*] da existência como ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, § 15-c-β, p. 244). Percebamos como nessa formulação, em que ecoam nitidamente as linhas

⁹ Convém notar que o exemplo se estrutura em um sentido contrário ao da famosa interpretação do quadro de Van Gogh, presente no ensaio sobre *A Origem da obra de arte* (1935-36), na qual Heidegger considera o mundo da camponesa, concentrado em seus sapatos, a partir da “terra” (*die Erde*) como elemento essencialmente diferente do mundo, tomado, porém, principalmente como capaz de lhe dar sustento e fundamento (cf. HEIDEGGER, 2003a, p. 22-23).

comentadas do § 34 de *Ser e tempo*, Heidegger reconhece à palavra o estatuto de algo elementar, como instância de descoberta, e à palavra poética nada menos que o poder de realizar o “decisivo”, a saber, ver e comunicar o próprio mundo. De fato, caem as aspas que, naquele parágrafo de *Ser e tempo*, marcavam a grafia do termo, indicando-lhe conotação derivada.

No entanto, note-se que, nesse mesmo trecho dos *Problemas fundamentais*, o caráter elementar da palavra é devido estritamente à sua ligação com a possibilidade de descoberta do mundo (isto é, em última instância, com a possibilidade da compreensão de ser). Isso mostra que, por si só, a elementaridade da palavra não co-significa, para Heidegger, originariedade. Se, por um lado, ela é assumida na condição de ocasião e suporte do mundo enquanto estrutura ontológica de sentido, por outro, a “origem” desse mundo se situaria em outro lugar, a saber: não no *factum* existenciário da palavra, em sua sonoridade pré-mundana, e sim no poder existencial da compreensão, na significatividade da palavra dentro do mundo.

Em todo caso, é inegável que, à diferença dos trechos anteriormente comentados, o texto do § 15 dos *Problemas fundamentais* acentua em grande medida o caráter genuinamente *existencial* da função da poesia, elevando-a do nível simplesmente existenciário, ao qual se via relegada nas outras passagens comentadas de *Ser e tempo*, ao nível ontológico da auto-interpretação da existência. “O poeta”, conclui Heidegger,

não somente é capaz de ver esse mundo originário, ainda que impensado e menos ainda descoberto [*erfundene*] de maneira teórica, mas compreende também o filosófico do conceito de vida que Dilthey pressentira e que nós apreendemos com o conceito da existência como ser-no-mundo (idem, p. 247).

Contudo, ao assim dar a palavra ao mundo, o poeta não se constitui como intérprete eminente do filósofo? O que aquele é capaz de ver, este é capaz de apreender conceitualmente, pois a visão do primeiro e o conceito do segundo não seriam senão formas de compreensão (“não somente é capaz de ver, mas compreende

também”) do sentido genuinamente filosófico, ontológico, da vida (a “existência como ser-no-mundo”).

O filósofo em questão é Dilthey, de quem, na passagem citada, Heidegger se declara herdeiro ao conceber a poesia a partir de uma interpretação filosófica do fenômeno da vida humana:

A poesia [*Poesie*] tem sua essência no fato de *expressar de tal modo o vivenciado* e de apresentar de tal modo a objetivação da vida que o acontecimento destacado pelo poeta se apresenta eficaz em seu significado para o todo da vida (DILTHEY, 1981, p. 204; grifos nossos).

Assim, cada verso de um poema é convertido em vida pela conexão interna na vivência da qual parte o poema. Possibilidades que residem na alma são evocadas pelas *palavras externas que são trazidas à apreensão pelos desempenhos elementares da compreensão*. A alma percorre as vias habituais, das quais, a partir de situações vitais aparentadas, gozava e padecia, as quais exigia e sobre as quais atuava. *Caminhos inumeráveis estão abertos no passado e nos sonhos do futuro; das palavras lidas partem inumeráveis cursos de pensamento*. Já na medida em que o poema indica uma situação exterior, ele atua de maneira a favorecer que as palavras do poeta causem o afeto que lhe é pertinente. Também aqui se faz valer a relação já mencionada, segundo a qual expressões do viver contêm mais do que aquilo que reside na consciência do poeta ou artista e, por isso, evocam também mais. Se agora se deduz da posição da tarefa de compreensão a presença da conexão anímica propriamente vivenciada, então se a designa também o transporte do próprio si mesmo [*des eigenen Selbst*] para dentro do exemplo dado de exteriorizações da vida (idem, p. 263-264; grifos nossos).

Olho para o mundo humano. Nele se encontram os poetas. *O mundo humano é o seu objeto próprio*. Nele se realizam os acontecimentos que o poeta apresenta. Com o mundo se abrem para ele os cursos através dos quais *empresta significância [Bedeutsamkeit] ao acontecimento*. Assim, acho que o grande enigma do poeta, que instala uma nova realidade acima da vida, que nos abala assim como a própria vida, que amplia e eleva a alma, só pode ser resolvido se as relações desse mundo humano e de suas propriedades fundamentais com a poesia forem esclarecidas. É só assim que pode surgir *uma teoria que faz da história da poesia [Geschichte der Dichtung] uma ciência histórica [historischen Wissenschaft]* (idem, p. 281; grifos nossos).

Tentemos resumir, a partir desses trechos, o conceito diltheyano de poesia em suas principais características, nas quais se pode facilmente reconhecer os vários traços, acima destacados, da concepção de Heidegger:

- (i) O filósofo delega à poesia uma função significativa: exprimir o vivenciado, emprestando desse modo sentido humano ao mundo.
- (ii) No poema, a relação entre as palavras e a vivência é externa, estando as primeiras destinadas sobretudo a serem compreendidas, a darem lugar, como Dilthey escreve, a “inumeráveis cursos de pensamento”.

- (iii) Nesse pensar propiciado pela poesia o que se opera é a apropriação da vida exteriorizada: como formula Dilthey em outra passagem, a constituição de uma “unidade espiritual *autocentrada* [in sich selbst zentriert]” (DILTHEY, 1981, p. 188).
- (iv) A poesia atua como dispositivo de “humanização” do acontecimento, admitindo, portanto, ser tomada como objeto do conhecimento histórico.
- (v) Por isso também, a teoria filosófica, enquanto interpretação do significado histórico dos acontecimentos e exteriorizações da vida, seria capaz de resolver o “grande enigma do poeta”, mostrando que o abalo que ele provoca visa, antes de mais anda, à constituição de significado para o todo da vida humana, bem como apreendendo esse mesmo significado, articulado originalmente de modo poético, sob a forma do conceito filosófico-fundamental.

Ao longo da caracterização da poesia feita por Dilthey, um elemento predomina claramente sobre todos os demais, a saber, a ideia da vida como um poder de autossignificação:

Cada plano de vida é a expressão de uma concepção do significado da vida. [...] Cada exteriorização da vida tem um significado, na medida em que, como um sinal, exprime algo, como uma expressão, aponta para algo que pertence à vida. A vida mesma não significa nada de outro [*Das Leben selber bedeutet nicht etwas anderes*]. Não há nela nenhuma separação sobre a qual poderia repousar o fato de ela significar algo além dela mesma [*außer ihm selbst*] (DILTHEY, 1981, p. 288-289).

Ora, não é precisamente essa ideia – como reformula Heidegger, a da existência como ser-no-mundo, dirigida eminentemente ao ser-próprio, isto é, à possibilidade de o ser-aí ser todo (cf. HEIDEGGER, 1993, §§ 46-53) – que podemos identificar como base principal a partir da qual ele elabora de maneira explícita o conceito ontológico-existencial de poesia enquanto exposição comunicativa do mundo, este último entendido precisamente como horizonte humano de sentido?

Uma passagem de *Ser e tempo* confirma e precisa o sentido dessa aproximação de Heidegger a Dilthey: “O filosoficamente relevante de sua [de Dilthey] 'psicologia das ciências humanas' deve ser buscado no fato de que ela tem em mira o 'todo da vida' e as [suas] 'figuras'” (HEIDEGGER, 1993, § 9, p. 47). É certo, no contexto, que Heidegger não deixa de apontar para “os limites de sua problemática e da conceitualidade [*Begrifflichkeit*] na qual ela devia ser levada à palavra [*zum Wort*]” (idem). Mas notemos como, nessa declaração, a palavra é tomada, ao menos de maneira indireta, prioritariamente em vista da possibilidade da conceitualização filosófica – acusada como deficiente em Dilthey, mas que Heidegger pretende poder oferecer, em sua forma adequada, com a analítica da existência. Isso tudo quer dizer que, a serviço da vida autocentrada e autossignificante, orientada à possibilidade de seu próprio conceito – conforme traduz o próprio Heidegger, em vista da compreensão explícita de seu próprio ser –, a poesia, em sua visão do “mundo originário”, deve, no fundo, poder pré-compreender uma filosofia: ela é “o elementar vir-à-palavra, isto é, o descobrir-se da existência como ser-no-mundo”.

“A outra interpretação”

Já o poeta em questão, mencionado no texto dos *Problemas fundamentais*, é Rainer Maria Rilke, de cujos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) Heidegger extrai o trecho de que se vale como exemplo para demonstrar a possibilidade da pronúncia do mundo pela palavra poética e, através disso – pois é o interesse principal da exposição do § 15 –, a efetiva anterioridade ontológica do mundo, do “ser em vista de si mesmo” do ser-aí, em relação ao que vem ao encontro dentro dele, do seu “ser junto ao outro”.

O trecho dos *Cadernos* descreve longamente um muro “desnudado” (*bloßgelegt*), parte de um mundo em ruína, que, segundo a interpretação de Heidegger, o poeta vai fazendo ver progressivamente, à medida que se aprofunda na

descrição dos seus detalhes mais materiais e disformes (cores evanescidas, cheiros pútridos, texturas acidentadas, restos de coisas etc.).¹⁰ A certo ponto do trecho citado nos *Problemas fundamentais*, podemos ler:

Mas o mais inesquecível eram as próprias paredes. A vida rija destes quartos não se deixara esmagar aos pés. Ainda lá estava, agarrava-se aos pregos que tinham ficado, erguia-se no palmo de soalho que restava, estava refugiada nos esboços de cantos onde havia ainda um pouquinho de espaço interior. [...] E destas parecez que haviam sido azuis, verdes e amarelas, emolduradas pelas quebras dos tabiques divisórios arrancados, emanava o ar destas vidas, o ar obstinado, indolente, bafiente que nenhum vento ainda varrera. Lá estavam os meios-dias e as doenças e as exalações e o fumo de anos e o suor que irrompe das axilas e faz os vestidos pesados, e o hálito morno das bocas e o cheiro fermentado a pés (RILKE, 1983, p. 61).

O movimento desempenhado pela prosa poética de Rilke¹¹ é interpretado por Heidegger de forma inequívoca e mesmo unívoca: “Nota-se aqui o quão elementarmente o mundo, isto é, o ser-no-mundo – que Rilke denomina a vida [*das Leben*] – irrompe para nós a partir das coisas” (HEIDEGGER, 2005, § 15, c, beta, p. 246). A conclusão do trecho dos *Cadernos* citado por Heidegger parece corroborar a leitura ontológico-existencial: “Reconheço tudo isto aqui, e é por isso que tudo entra sem mais no meu íntimo: tudo isto está em casa dentro de mim” (RILKE, 1983, p. 62). Na perspectiva de *Ser e tempo*, esse exemplar de poesia constitui nada menos que uma “prova”, a demonstração de que, embora situado em meio às coisas, o ser-aí existe, não obstante, fundamentalmente em vista de si mesmo. De acordo com a

¹⁰ Andreina Lavagetto reconhece nisso uma característica principal da “prosa fragmentária” dos *Cadernos*: “Rilke’s mosaic of journal entries resisted any attempt at linear reading, taking to the extreme a trend that had already emerged in the *New Poems*. In sharp, lucid writing he insisted on the horrid, deformed faces of the world: bodies covered with infected sores; children disfigured by alienation and misery; discarded, spectral objects bearing the viscous residue of a bygone life” (LAVAGETTO, 2006, p. 871).

¹¹ É notável que Heidegger recorra, a título de exemplo de prova, a um texto poético em prosa. Nisso, ao deixar-se exemplificar sobretudo por prosa ou discurso poético, a concepção heideggeriana negligência o verso como elemento característico da palavra da poesia. Embora talvez não seja intencional, a negligência é, nesse caso, coerente com os limites do conceito ontológico-existencial de poesia, segundo o qual a palavra poética consiste em uma forma eminente de exposição e compartilhamento do mundo enquanto seu sentido próprio. Se Agamben tem razão em afirmar que, “contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vive apenas da sua íntima discórdia”, revelando com isso “o essencial hibridismo do discurso humano” (AGAMBEN, 1999, p. 32), faz sentido que, no passo dos *Problemas fundamentais* comentado acima, Heidegger não valorize adequadamente a potência contra-significativa do verso poético como expressiva do ser-no-mundo.

leitura de Heidegger, o trecho permite concluir que o mundo que irrompe a partir das coisas, em vista do qual elas se conformam, possui sede originária no “íntimo” de quem o interpreta, fazendo-o em vista de si mesmo. A partir disso, a poesia consistiria em um modo da discursividade capaz resgatar o mundo, enquanto um caráter próprio e intrínseco ao ser do homem, a partir dos entes que lhe vem ao encontro como outros.

Primeiramente, cabe observar que a equivalência proposta por Heidegger entre ser-no-mundo e vida, longe de ser evidente e imediata, concentra várias tensões. É sabido que, no ensaio “Para que poetas?” (1946), publicado em *Holzwege*, Heidegger empreende uma difícil confrontação com Rilke em torno à diferença entre a essência do homem e a do animal, na qual se vê na necessidade de reiterar a separação ontológica, reivindicada desde *Ser e tempo*, entre existência e vida como modos distintos de ser (cf. HEIDEGGER, 2003b, p. 279-290). De fato, em *Ser e tempo*, essa distinção é como que um postulado fundamental da ontologia do ser-aí (cf. idem, 1993, § 10, p. 45-50). Porém, mais do que isso, é dito que a “constituição ontológica fundamental de ‘viver’” só pode ser determinada mediante “privação redutiva a partir da ontologia do *Dasein*” (idem, § 41, p. 194). Isso significa que, embora distinta em seu ser da existência, a vida só se faria acessível à compreensão existencial como privada de possibilidades de ser essencialmente características do ser-aí existente, este último estando destinado, por seu próprio ser, a tomar o vivente como ontologicamente inferior. Se pudermos interpretar a passagem dos *Problemas fundamentais* a partir dessa rígida distinção entre existência (ser-no-mundo) e vida, distinção caracterizada por um desequilíbrio ontológico favorável ao ser-no-mundo, percebemos que, ao sugerir a equivalência entre o conceito filosófico de existência e a visão poética da vida, Heidegger reitera, implicitamente, antes a dependência ontológica da vida em relação ao ser-no-mundo que a oportuna coincidência de espírito entre filosofia e poesia no modo de interpretar um suposto mesmo fenômeno.

Em segundo lugar, porém principalmente, se levarmos em conta outras passagens dos *Cadernos*, a interpretação existencial dificilmente desmente certa parcialidade, ligada, sem dúvida, à forma e aos limites de sua orientação ontológica. Em algumas páginas antes, Rilke – ou melhor, “este jovem, este estrangeiro sem importância, este Brigge” (RILKE, 1983, p. 45) – encerrava uma outra descrição quase com as mesmas palavras que fecham o trecho anterior (“– tudo isto está ainda dentro de mim e nunca deixará de estar”), não fosse, porém, um acréscimo que nos parece aqui decisivo: “É como se a imagem desta casa tivesse caído de uma altura infinita para dentro de mim e se tivesse destruído no fundo de mim mesmo” (idem). Contrariamente ao anterior, esse segundo trecho, ao referir a “altura infinita” da qual a imagem da coisa se abateria sobre o poeta, parece apontar para uma origem do elemento poético (no caso, a “imagem”) mais remota que o mundo: como se as coisas não só não estivessem destinadas a simplesmente suportar o sentido mundano da vida, mas, antes, pudessem assaltar com violência verdadeiramente ontológica a compreensão que as recebe dentro do mundo, abalando e, com isso, determinando, embora de modo incompreensível, a formação do mundo enquanto constituição “autocentrada” do sentido humano.

Em uma radicalização desse movimento adversário à *Weltbildung*, um outro trecho dos *Cadernos* narra com veemência mais do que suficiente a catástrofe da coisa sobre o poeta:

Pela primeira vez desde longos, longos anos, estava de novo lá. *Ela*, que me havia inspirado meu primeiro e profundo medo, quando, todo infante, a febre me tinha pegado: *a grande coisa* [das *Größe*]. Sim, é assim que eu sempre a havia chamado, quando todos se debruçavam em torno de meu leito e tomavam meu pulso e me perguntavam o que é que me tinha apavorado: *a grande coisa*. E quando eles chamaram o médico e ele estava lá, eu lhe pedi que fizesse somente com que a grande coisa se fosse, isso e nada mais. Mas ele era como os outros. Ele não podia removê-la, embora eu fosse tão pequeno e que tivesse sido tão fácil me ajudar. E eis que *ela* estava de novo lá. Depois disso, ela desapareceu, ela não voltara nem mesmo nas noites de febre, mas eis que ela estava lá, ainda que eu não tivesse mais febre. Eis que ela estava lá. Ela cresceu brotando em mim como um tumor, como uma segunda cabeça, como uma parte de mim mesmo e que no entanto não podia me pertencer porque era tão grande. Ela estava lá como uma grande besta morta que havia usado outrora, quando ainda vivia, minha mão ou meu braço. E meu sangue me atravessava e a atravessava

como um só e mesmo corpo. E meu coração devia bater mais forte para levar o sangue até ela: quase não havia sangue suficiente. E o sangue a penetrava num mal-estar e voltava doente e mau. Mas ela inchava e crescia à frente de meu rosto como um nódulo quente e azulado, ela ultrapassava minha boca, e já meu último olho desaparecia em sua sombra (RILKE *apud* DESGRAUPES, 1970, p. 107).¹²

Aqui, a prosa de Rilke não expõe a formação do mundo a partir dos entes intramundanos, mas, pelo contrário, a sua derrocada pela intervenção do “Grande”. O evento narrado suprime a possibilidade de conferir sentido ao que nele sucede, por meio de uma compreensão que pudesse operar eminentemente em vista de si mesma; ele destitui o “sujeito” da capacidade de se apropriar do que lhe vem ao encontro sob um projeto de existência e, com isso, de integrá-lo ao seu mundo.¹³ Impondo-se de modo violento ao centro da esfera mesma da compreensibilidade e discursividade humanas, a “grande coisa”, como traduz Paulo Quintela, é genuinamente extramundana, “sem sentido” (*unsinnig*) e “contrassensual” (*widersinnig*).¹⁴ Mas, junto com isso, ela é também, não obstante, imanente à vida do poeta, como “uma grande besta morta” (*ein großes totes Tier*) que faz “um só e mesmo corpo” com o seu próprio: “como uma parte de mim mesmo e que no entanto não podia me pertencer [*doch gar nicht zu mir gehören konnte*] porque era tão grande”. Trata-se nada menos que do acontecimento da vida humana sob a forma da extinção

¹² Tradução de Juliana Fausto, a partir da versão francesa de M. Betz.

¹³ Cabe aqui ter em conta as palavras com que, segundo Lavagetto, Rilke formula, em carta de 8 de novembro de 1915 a Lotte Hepner, a “ideia central dos *Cadernos*”: “Only this, by every means and every example this: this, how can we live if the elements of this life are wholly incomprehensible? How can we live if we are always inadequate in love, uncertain in making decisions, inept in facing death?” (RILKE *apud* LAVAGETTO, 2006, p. 877).

¹⁴ Tomamos esse termos (*unsinnig* e *widersinnig*) do § 32 de *Ser e tempo*, de uma passagem em que Heidegger, no contexto da exposição do conceito existencial de sentido, afirma enfaticamente que “*somente o que é sem sentido pode ser contrassensual*” (HEIDEGGER, 1993, p. 152). “Sem sentido” é um termo que, nesse mesmo contexto, se aplica ao ente *nichtdaseinsmäßig*, não-dotado do modo de ser do ser-aí e, mais concretamente, à natureza. Com efeito, Heidegger exemplifica sua consideração nos seguintes termos: “O subsistente [*Vorhandenes*] pode, como aquilo que vem ao encontro no ser-aí [*im Dasein Begegnendes*], igualmente assaltar o seu ser [*gegen dessen Sein gleichsam anlaufen*], como, por exemplo, *eventos da natureza* [*Naturereignisse*] que irrompem e destróem” (idem). Entretanto, o reconhecimento da possibilidade de um tal assalto ontológico parece não repercutir decisivamente sobre a concepção fundamental de *Ser e tempo* sobre a diferença entre ser-no-mundo e natureza, segundo a qual esta, na condição de “caso-limite do ser de um possível ente intramundano”, se determina ontologicamente em função do mundo como caráter de ser do ser-aí (idem, § 14, p. 65; cf. também p. 63 e § 15, p. 70).

do mundo. Há vida, contrária ao mundo, no homem; há humanidade fora do mundo.¹⁵

Ora, essa possibilidade de existência, se é que se trata de uma (pois talvez se deva referi-la não à existência mas à vida enquanto algo diverso), parece não encontrar lugar na ontologia de *Ser e tempo*, a não ser como exemplo de impropriedade. Isto parece se dar por um motivo fundamental: tal (im-)possibilidade exige a subversão do sentido originário do ser-aí, o de ser sempre e a cada vez “em vista de si mesmo”. Segundo a analítica existencial, reconhecer originariedade ao sentido impróprio do existir – como parece ser o caso na prosa poética de Rilke, ao apresentar a expropriação do mundo pela irrupção fática da “grande coisa” – significa pensar contra o sentido próprio da existência. Diferentemente, o viver, tal como descrito no trecho dos *Cadernos*, implica ser em vista de outro ou, como formula Agamben, uma “dessubjetivação”¹⁶ fundamental e constitutiva: a impossibilidade radical, para o vivente humano, de ser-aí enquanto centro de referência para todo e qualquer ente, sobretudo para si mesmo.

Todavia, por mais problemático que isso seja para a interpretação ontológico-existencial, é o próprio poeta quem, resistindo a esta, “demonstra” pateticamente esse impossível, ao “provar”, experimentar, a palavra que não obedece à sua vontade nem à sua própria mão, a palavra que deve permanecer incompreensível sob o desígnio do ser-próprio, enfim, como Briggé mesmo escreve, “a outra interpretação”:

¹⁵ Para uma problematização da diferença, em *Ser e tempo*, entre existência, de um lado, e natureza e vida, de outro, cf. HAAR, 1990, p. 72-80.

¹⁶ “E mais ainda: o ser vivo que se fez absolutamente presente a si mesmo no ato de enunciação, no ato de dizer *eu*, faz retroceder a um passado sem fundo as suas vivências, não podendo mais coincidir imediatamente com elas. [...] Quem usufruiu a presença especial que se efetiva na íntima consciência da voz enunciativa perde para sempre a intacta aderência ao Aberto, que Rilke vislumbrava no olhar do animal, voltando agora seus olhos para o interior, para o não-lugar da linguagem. Por isso, a subjetivação, o ato de se produzir a consciência na instância de discurso, frequentemente é um trauma de que os seres humanos costumam a liberar-se; por isso, o frágil texto da consciência se desfia e cancela sem parar, mostrando à luz plena a separação sobre a qual foi construído, a constitutiva dessubjetivação de toda subjetivação” (AGAMBEN, 2008, p. 126).

Se o meu medo [*Furcht*] não fosse tão grande, consolar-me-ia com a ideia de que não é impossível ver tudo de modo diferente e no entanto continuar a viver. Mas tenho medo, tenho um medo indizível desta transformação. Nem sequer me acostumei ainda a este mundo que me parece bom. Que hei-de eu fazer noutro? Gostaria tanto de ficar entre as significações que aprendi a amar! E se alguma coisa tem que se transformar, desejaria poder viver ao menos entre os cães, que tem um mundo parente deste e as mesmas coisas. Durante mais algum tempo poderei escrever e dizer isto. Mas um dia virá em que a minha mão estará longe de mim e, quando a mandar escrever, escreverá palavras que eu não quero [*die ich nicht meine*]. Começará o tempo da outra interpretação [*Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen*], e não ficará uma palavra sobre a outra, e todo o sentido se dissolverá como as nuvens e cairá como a chuva. No meio de todo este meu medo sou afinal como alguém que está em presença de qualquer coisa de grande [*der vor etwas Großem steht*], e lembro-me de que antigamente sentia por vezes dentro de mim algo de parecido antes de começar a escrever. Mas desta vez sou eu que vou ser escrito. Sou eu a impressão que se vai transformar. Oh, falta apenas um nadinha, e então poderia compreender e aceitar tudo isto [*alles begreifen und gutheißen*]. Apenas um passo, e a minha profunda miséria seria bem-aventurança. Mas esse passo não o posso eu dar; cá [*ich bin gefallen*] e já me não posso erguer [*aufheben*], porque estou quebrado [*zerbrochen*] (RILKE, 1983, p. 66).

Pensada em ligação com a anterior, essa passagem, uma das principais de todo o texto dos *Cadernos*, torna a referir o “grande medo” diante de “algo grande”, impossível de “compreender e aceitar” e que, enquanto tal, força a “quebra” do sujeito do discurso (“eu”). Paradoxalmente, o mesmo que desse modo implica a aniquilação das palavras e a catástrofe do sentido constitui o princípio de uma poética, de uma “interpretação”: aquela em que a mão, como se tivesse vontade própria, escreverá aquilo de que o “eu” do poeta não pode se apropriar (*nicht meine*), aquela interpretação em que o “eu”, em sua “profunda miséria”, é que será escrito, sem que possa esperar “bem-aventurança” (*Seligkeit*, mas também *Aufhebung*). Justamente por isso, o passo na direção dessa escrita, isto é, na direção da construção da outra palavra, é um passo que o sujeito do escrever, enquanto projeto de si mesmo mediante a palavra escrita, absolutamente não pode dar.¹⁷ É notável a esse respeito o fato de que, na sequência imediata da passagem, a palavra “quebrada” de

¹⁷ Os textos transcritos por Brigge são um trecho de um dos *Petits poèmes en prose* de Baudelaire (X: “À une heure du matin”) e alguns versículos do Capítulo 30 do Livro de Jó (8, 12-13, 16-18, 27 e 31). Esses dois textos dão testemunho do conflito, fundamental no homem, entre a palavra e o mundo: Baudelaire espera de Deus a redenção pela palavra, contra “a mentira e os vapores corruptivos do mundo”; Jó, no extremo de seu sofrimento e abandono, diz ter se tornado, por força do castigo divino, a “lira” e a “lenda” dos que foram expulsos do mundo.

Brigge ceda lugar à escrita por outros, como se copiando-a dos livros pudesse experimentá-la “saída de suas mãos como coisa própria [*aus meiner Hand entsprungen wie Eigenes*]” (idem, p. 66). No “grande medo”, o próprio torna-se fantasma.

A esse respeito, cabe notar que é o medo (*Furcht*) a disposição referida por Brigge como afeto característico da experiência poética de sua própria dessubjetivação na palavra. Isso é notável frente ao fato de que, em *Ser e tempo*, Heidegger concebe o medo como disposição derivada, que dissimula a angústia (*Angst*) enquanto “disposição fundamental” do ser-aí. O medo seria aquela disposição em que o ser-aí, imerso no mundo das ocupações, faz a experiência de sentir-se ameaçado pelo ente que vem ao encontro dentro do mundo. Nisso, segundo Heidegger, o medo encobre para aquele que teme o fato de que “o pelo-quê [*das Worum*] o medo teme é o ente que se teme a si mesmo, o ser-aí” (HEIDEGGER, 1993, § 30, p. 141), ou seja, que o medo, no fundo, é modificação de um *páthos* mais fundamental, aquele que caracteriza a situação originária do ser-aí frente a si mesmo.

A ameaça experimentada no medo, que investe o ente intramundano de caráter amedrontador, procede do próprio ser-aí, daquilo que ele experimenta – o fato de não ser um ente dentro do mundo, o seu próprio “nada” – na disposição fundamental da angústia.¹⁸ Concisamente: “a angústia torna possível o medo” (idem, § 40, p. 186). Uma vez que, na angústia, o ser-aí se dirige a si mesmo e, no medo, foge de si para empenhar-se no ente intramundano, vê-se que essa conclusão está baseada, antes de mais nada, na distinção ontológico-fundamental entre o ser-aí e o ente não-dotado do seu modo de ser, este tomado apenas como “intramundano”. Junto com essa distinção, é também pressuposta a inviolabilidade ontológica do ser-aí pelo ente que ele não é, o seu “*isolamento metafísico*” (idem, 1978, p. 172).¹⁹ Trata-

¹⁸ Com efeito, no § 40 de *Ser e tempo*, a angústia é caracterizada como a disposição que “manifesta no ser-aí o ser para poder-ser mais próprio, isto é, o ser-livre para a liberdade do escolher-se a si mesmo e apreender-se [*Sich-selbst-wählens und -ergreifens*]” (HEIDEGGER, 1993, § 40, p. 188).

¹⁹ Formulação constante do § 10 (“O problema da transcendência e o problema de *Ser e tempo*”) da preleção *Princípios metafísicos da lógica a partir de Leibniz* (1928).

se do o fato de que, em virtude da necessária referência de todo ente que vem ao encontro ao seu ser, o ser-aí jamais poderia ser confrontado, em seu ser próprio, por um outro ente que não fosse ele mesmo. Diferentemente, supor que o medo, como abertura ao “Grande”, é que torna possível a angústia, ou, pelo menos, admitir ao medo um caráter co-originário, significaria reconhecer que o ser-aí se encontra, quanto à possibilitação e ao destino do seu mundo, fundamentalmente sujeito a um “grande” outro, extramundano e, não obstante, íntimo (“Se o meu medo não fosse tão grande [...]”). Avesso ao espírito da ontologia fundamental, esse reconhecimento é o princípio mesmo da poética vislumbrada e experimentada por Brigge.²⁰ Mais do que uma diferença de afetos, angústia e medo, trata-se, entre Heidegger e Rilke, de uma divergência quanto ao modo de pensar e experimentar o que é uma disposição afetiva, capaz de “vir à palavra”: uma abertura do ser-aí para si mesmo ou para fora do seu próprio mundo.

“O outro, eu nunca sou”

Esta é a formulação emblemática que se encontra na conferência de 1924 sobre *O conceito de tempo*, de Heidegger, formulação que surge no desenvolvimento da tese segundo a qual “a *autenticidade* [Eigentlichkeit] do ser-aí é o que constitui a mais

²⁰ Lavagetto interpreta esse princípio de forma concisa e, ao nosso ver, pertinente nos seguintes termos: “Derived from visibly remote sources, they enter Brigge’s pages through a contradictory diction: faithful to the source and radically elliptical. Entire passages are almost literal quotations, but they evade understanding by alluding to events that have been cleverly expunged; the reader has to either constantly fill in the meaning or accept, as Rilke suggests, the ‘tension of animosity’. Meaning is thus posited as an entity that is gradually eroded until it crumbles. The structure of the novel seems to reproduce this eclipse of meaning. In the way that it records this crisis, in this paradoxical narrative about the impossibility of narration, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* appears to join the other great experimental novels of the era” (LAVAGETTO, 2006, p. 874). Contudo, a autora julga encontrar no texto dos *Cadernos*, a despeito de seu caráter fragmentário e elíptico, certa regularidade estrutural que atestaria, em detrimento da radicalidade de sua poética, uma “reversão do negativo em positivo”, como se “o texto constituísse o sentido que a realidade nega” (idem, p. 878). É como se, para Lavagetto (cf. idem, 879), os *Cadernos* fracassassem em constituir uma poética independente do compromisso filosófico com a salvação do sentido humano, que pudesse ser fortemente contrastada, por exemplo, com o conceito ontológico-existencial de poesia.

extrema *possibilidade de ser* do ser-aí”, pela qual ele é “determinado de modo primário” e através de que todos os seus demais caracteres ontológicos “são o que são” (HEIDEGGER, 1997, p. 21):

O ser-aí dos outros não pode, em sentido autêntico [*eigentlichen*], substituir o ser-aí, caso o ser cada vez, enquanto o ser meu, deva ser assegurado [*festgehalten*]. O ser-aí dos outros nunca possuo de modo originário, segundo o único modo adequado de possuir do ser-aí [*des Habens vom Dasein*]: o outro, eu nunca sou [*den Anderen bin ich nie*] (idem, p. 23).

Face ao descompasso entre a poética de Rilke e o conceito ontológico-existencial de poesia do qual, não obstante, Heidegger pretende que os *Cadernos* ofereçam um “exemplo de prova”, nada mais oportuno, agora, do que contrapor a essa sentença da ontologia do ser-aí a exegese da palavra poética, diametralmente oposta, feita por Rimbaud: “Pois Eu é um outro [*Car Je est un autre*]. Se o cobre acorda clarim, não é por sua culpa. Isso me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu o observo, eu o escuto: eu faço um golpe de arco: a sinfonia remexe-se nas profundezas ou salta de súbito para a cena”.²¹ Trata-se aqui, segundo Agamben, que comenta a carta de Rimbaud quanto a isso, precisamente da “ideia de uma experiência totalmente dessubjetivada do ato de palavra”, na qual “o sujeito falante cede lugar a outro”, dando “testemunho incessante de sua própria alienação” (AGAMBEN, 2008, p. 117-119).²²

Considerada desde esse testemunho, palavra poética permaneceria irredutível e resistente à compreensibilidade, não admitindo, por princípio, um

²¹ Carta a Paul Demeny, de 15 de maio de 1871. Tradução de Juliana Fausto.

²² Outro testemunho poético comentado por Agamben no mesmo sentido em que comenta o de Rimbaud (cf. AGAMBEN, 2008, p. 116-118, 121) é oferecido por Keats, que escreve a Woodhouse em carta datada de 27 de outubro de 1818: “Quanto ao Caráter poético mesmo (refiro-me àquele tipo do qual, se sou alguma coisa, eu sou membro; aquele tipo distinto do sublime wordsworthiano ou egoístico; que é uma coisa *per se* e permanece só), ele não é ele mesmo – não tem [um] si mesmo [*it is not itself – it has no self*] – é tudo e nada – Ele não tem caráter – gosta de luz e sombra; vive no *gusto*, seja desleal ou justo, alto ou baixo, rico ou pobre, malvado ou elevado – Ele tem tanto gozo em conceber um lago quanto uma Imogênia. O que choca o filósofo virtuoso, delícia o poeta camaleônico”. Esse mesmo texto é referido e comentado por Cortázar, em seu ensaio sobre “A urna grega na poesia de John Keats”, para atestar que “à tarefa do filósofo, desentranhador de mitos, [Keats] oporá o gozo do mito em si” (CORTÁZAR, 1993, p. 34-36).

sentido próprio (“*Car Je est un autre*”). Ela não poderia ser pensada em vista da propriedade da existência sem que, nisso mesmo, se negligenciasse o seu caráter genuinamente poético. Determinada pela experiência da impossibilidade, radicalmente pré- ou até mesmo contra-ontológica, de o ser-aí ser si mesmo, de existir propriamente, a palavra da poesia atuaria, portanto, em sentido oposto à auto-apropriação do ser-aí no discurso (“O outro, eu nunca sou”) bem como à possibilidade da filosofia como compreensão de ser. Para esta, sem dúvida, a poesia deve representar um verdadeiro impossível ontológico: a impropriedade como potência originária da palavra. Pois a “possibilidade”, ontologicamente inapropriável, da poesia repousaria sobre nada menos que a suspensão daquilo mesmo pelo que se orienta fundamentalmente a perspectiva ontológica, a saber, a constituição de um discurso propriamente humano.

Mas o que está em jogo nessa outra palavra, nesse (não-)discurso? Para efeito de contraste entre as duas dimensões em conflito da palavra humana, a filosófica e a poética, cabe ter em conta o que, contrariamente à possibilidade de uma tradução em prosa da poesia (talvez, notadamente, em prosa filosófica), diz por exemplo o poeta americano Karl Shapiro, citado precisamente a esse respeito por Leo Spitzer no início de seu ensaio sobre *Três poemas sobre o êxtase*:

Poesia não é linguagem, mas uma linguagem *sui generis*, que só pode ser entendida, parafraseada ou traduzida como poesia. [...] Uma mesma palavra que figure em um trecho de prosa ou em um verso transforma-se em duas palavras diferentes, nem mesmo semelhantes, exceto em aparência. Eu preferiria designar a palavra da poesia como 'não-palavra' [...] um poema é uma construção literária composta de 'não-palavras' que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um sentido-além-do-sentido. Não se sabe qual é o fim de um poema (SHAPIRO *apud* SPITZER, 2003, p. 35-36).

Para um comentário a essas palavras de Shapiro (sem dúvida, intencionalmente em conflito consigo mesmas) sobre a poesia como “não-palavra”, pode-se tomar o que propõe Agamben em um ensaio justamente intitulado “O fim

do poema”.²³ Agamben interpreta a poesia como lugar de oposição sempre, “pelo menos virtualmente, possível” entre “um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” ou, em termos ontológico-existenciais, como campo de tensão entre a facticidade e a compreensibilidade da palavra:

Todos os institutos da poesia participam dessa não-coincidência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos do que a cesura. Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia? (AGAMBEN, 2002, p. 142-143).

Para Agamben, o “impossível poético” é a “coincidência exata entre som e sentido” (idem, p. 146; grifo nosso), ou seja, precisamente a forma do sentido próprio, que definiria a discursividade humana.

Não é difícil antever a implicação mais grave dessa operação poética de “descolamento” entre a prosódia e a semântica da palavra, principalmente quanto ao modo como se experimenta, nela e fora dela, a relação com o sentido enquanto tal, digamos, com o fato do discurso. Se, como afirma, Lévi-Strauss em prefácio às *Seis lições sobre o som e o sentido*, “à articulação entre o som e o sentido responde, em outro plano, a articulação entre natureza e cultura” (JAKOBSON, 1976, p. 12), é possível reconhecer o que pode estar em jogo no poema e perceber através disso o que o distingue radicalmente do conceito enquanto espaço de articulação do sentido próprio de algo. Trata-se nada menos que da capacidade de articular o sentido humano, o mundo (a “cultura”), para além ou aquém da compreensibilidade requerida pelo projeto filosófico de auto-apropriação do homem, numa relação direta e decisiva com aquilo que esse projeto, subordinando a facticidade da palavra ao seu sentido próprio, precisaria afastar de sua autocompreensão do homem como não-humano ou, pelo menos, como “impropriamente” humano (a “natureza”). De acordo com essa ideia, radicalmente diversa do conceito ontológico-existencial,

²³ Publicado originalmente em *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura* (Veneza: Marsilio, 1996, p. 113-119).

poesia, estritamente tomada como capaz de operar, de múltiplas formas, o descompasso entre o som e o sentido, entre a “natureza” e a “cultura”, de um discurso, designa, antes de mais nada, a experiência da palavra humana em sua dimensão extramundana.

Paradoxalmente, o próprio Heidegger adverte para essa dimensão da palavra como uma “prerrogativa dos poetas”, em uma importante passagem da preleção de 1929-30 sobre *Os Conceitos fundamentais da metafísica: mundo-finitude-solidão*. Nesse texto, uma longa investigação sobre a diferença de essência entre o homem, “formador de mundo” (*weltbildend*), e o animal, “pobre de mundo” (*weltarm*), conclui-se com o reconhecimento de que a relação que o animal, o vivente, mantém com o seu outro não é uma “relação de ser [*Seinsbeziehung*] aberta ao animal” (HEIDEGGER, 2010, § 60, b, p. 371) e, portanto, que “somente visto a partir do homem, o animal é pobre de mundo” (*idem*, § 63, p. 393). Com isso, Heidegger introduz, de maneira (talvez excessivamente) concisa, duas considerações principais, que parecem subverter o sentido de teses basilares de *Ser e tempo*: primeiro, a de que a vida faz exceção à ontologia enquanto compreensão humana, mundana, do ser, havendo pois limites, como gostaríamos de chamar, extramundanos para a compreensão ontológica; e, segundo, a da possibilidade de uma “paixão” ou sentido animal, radicalmente outro que o “humano”, determinado pela compreensão de ser, e insondável por este. “A vida é muito mais um domínio que tem uma riqueza de abertura [*des Offenseins*] que talvez o mundo humano não conheça de modo nenhum” (*idem*, § 60, b, p. 371-372). É nesse contexto também que surgem no discurso de Heidegger duas referências à poesia, lacônicas porém bastante significativas: “Disso a biologia não sabe absolutamente nada. Fabular sobre algo assim talvez seja uma prerrogativa dos poetas [*ein Vorrecht der Dichter*]” (*idem*, § 63, p. 393); “O fato de a biologia não conhecer algo assim não é nenhum contra-exemplo contra a metafísica.

O fato de que talvez somente os poetas falem eventualmente disso é um argumento que a metafísica não deve lançar ao vento” (*idem*, p. 396). Não estaria

Heidegger, assim, afirmando a possibilidade de a poesia passar, como formulara Platão, “além da essência” (*epeíkēna tēs ousías*), isto é, realizar o sentido de modo originariamente outro em relação ao da compreensão ontológico-existencial, ao do sentido humano autocentrado? Ao que tudo indica, porém, não se poderia reconhecer a palavra poética enquanto tal, a que teria a impossível virtude de trazer para dentro do mundo, ou às suas portas, “um sofrimento [*ein Leiden*] e uma dor [*ein Leid*] que atravessam todo o reino animal e o reino da vida em geral [inclusive a humana?]” (idem, p. 393), senão pondo em questão a ideia da centralidade ontológica do homem, implicada pela noção mesma de existência.²⁴

Finalmente, quanto à ontologia de *Ser e tempo*, é possível agora entender como, em contraste com o que sustenta, por exemplo, na conclusão do ensaio sobre *A Origem da obra de arte*, a saber, que há um “projeto poético da verdade” (*dichtende Entwurf der Wahrheit*; cf. HEIDEGGER, 2003a, p. 63), Heidegger pudera advertir, no tratado de 1927, para o caráter fundamental da questão ontológica não somente poupando-se a referência a esse “projeto”, tomado naquele ensaio, alguns anos mais tarde, como tão ou mais originário do que o existencial, mas também concebendo em sentido inverso a relação entre filosofia e poesia, sem reconhecer a esta última papel determinante na constituição existencial do sentido do ser em geral.²⁵ É que,

²⁴ Apesar das contundentes considerações feitas a esse respeito nos *Conceitos fundamentais*, na *Carta sobre o humanismo* (1946), Heidegger reiterará, em uma retomada explícita de *Ser e tempo*, a afirmação, se bem que não da dependência ontológica da vida em relação ao ser-aí, ao menos da diferença “abissal” que separaria o existente do ser-vivo: “Provavelmente, para nós, de todo ente que é, o ser-vivo [*das Lebe-Wesen*] é o mais difícil de pensar, pois ele é, de um lado, o mais proximo aparentado a nós, mas, de outro, está ao mesmo tempo separado por um abismo de nossa essência ek-sistente. Em contrapartida, poderia parecer que a essência do divino fosse mais próxima a nós do que o [aspecto] dos seres-vivos que estranha [*das Befremdende der Lebe-Wesen*], mais próxima em uma distância essencial que, enquanto distância, é por isso mesmo mais familiar à nossa essência existente do que o parentesco corpóreo, abissal, dificilmente pensável [*die kaum auszudenkende abgründige leibliche Verwandtschaft*] com o animal” (idem, 2004b, p. 326). Nessa passagem, situada em um texto central do pensamento de Heidegger, o procedimento de alienação (“privação redutiva”) da vida em relação à essência do homem parece prevalecer sobre a possibilidade de admitir-se o seu caráter extramundano de vivente.

²⁵ Porém, mesmo que, a partir de uma autocrítica radical da filosofia, se viesse a atribuir um tal papel à poesia, conviria questionar se seria possível compreendê-la como um projeto da verdade (isto é, na linguagem de *Ser e tempo*, de sentido) sem reduzi-la com isso a um interesse extrínseco, no caso preciso, a

se o que dissemos tem alguma pertinência, deve coerentemente permanecer excluída, para a ontologia da existência, a possibilidade contra-existencial, problematicamente ontológica, da poesia enquanto “discurso” capaz de abrir de modo originário para aquilo mesmo que, segundo essa ontologia, constitui limite impróprio do existir humano: para além ou aquém do mundo como âmbito da compreensão de ser, para o extramundano enquanto “fora do ser”.²⁶

Enquanto essa “outra interpretação”, uma interpretação, por assim dizer, não-hermenêutica (pois não pressupõe nem exige a compreensibilidade do interpretado), a palavra poética se torna justamente adversária da compreensão ontológica, a qual, pelo contrário, comprometida com a possibilidade do ser-próprio, deve poder interpretar o mundo como mais fundamental do que a “grande coisa”, o projeto existencial do ser como condição do vínculo fático com o ente, a existencialidade do homem como “mais elevada” do que a sua facticidade – em suma, o seu discurso como mais humano do que a sua música. Invertendo-se a relação entre esses pólos ou, pelo menos, equilibrando-se-a, não se deveria mais buscar a origem da palavra humana, apenas e unilateralmente, na compreensão de ser como manancial do sentido, e sim no combate entre esta e uma potência, tão ou mais originária, de não-sentido (ou, pelo menos, de um “sentido” que não tivesse a

forma fundacional do “pensamento do ser”. Com efeito, nos termos de *A Origem da obra de arte*, “a essência da poesia é a instituição [Stiftung] da verdade [...] em um triplo sentido: instituir como presentear, instituir como fundar e instituir como iniciar” (HEIDEGGER, 2003a, p. 63). Vale lembrar que, segundo o mesmo ensaio, a verdade, que a obra de arte teria a virtude de atualizar de forma originária, consiste “essencialmente” no “desocultamento do ente” (idem, p. 44). Assim entendida, a verdade é aquilo que a poesia deixa e faz acontecer como linguagem (*Sprache*), o “acontecimento no qual para o homem, a cada vez, primeiramente se abre o ente enquanto ente” (idem, p. 62). Isso indica que, no ensaio de *Holzwege*, em manifesta continuidade com a tendência ontológico-fundamental de *Ser e tempo*, Heidegger entende que a poesia, na condição de instituição da verdade enquanto linguagem, serve por isso mesmo, de forma eminente, à história concebida como acontecimento de algo que somente ao ser-aí humano, ao homem tomado “como pura expressão de ser [als reiner Seinsausdruck]” (idem, 1993, § 4, p. 12), seria dado experimentar.

²⁶ Mais uma vez, a expressão (“fora do ser”) é de Agamben, ocorrendo em *O Aberto: o homem e o animal* para designar a animalidade, tanto “dentro” como “fora” do homem, como “um existente, um real, que foi para além da diferença entre ser e ente” (AGAMBEN, 2007b, p. 167). Essa conclusão se segue de uma profunda exegese da investigação sobre a diferença entre o homem e o animal empreendida por Heidegger nos *Conceitos fundamentais*.

existencialidade como sua única e suprema condição, por assim dizer, um sentido do não-ser²⁷). Contudo, é de supor que a transposição para uma origem além ou aquém da compreensão de ser não seja “possível” para um pensamento que, em favor da propriedade do sentido, se recusasse a “experimentar a alienação do lugar originário da palavra” (AGAMBEN, 2006, p. 107), aquilo mesmo que, segundo Agamben, o *Íon* de Platão denominava *Moussa*.²⁸

²⁷ No entanto, sob a perspectiva em *Ser e tempo*, isso seria supostamente tão infável quanto aquilo sobre o que os mitos versam: “O primeiro passo filosófico na compreensão do problema do ser consiste em não *mython tina diegêisthai*, 'não contar história', isto é, não determinar em sua proveniência o ente como ente por recurso a um outro ente, como se o ser tivesse o caráter de um possível ente” (HEIDEGGER, 1993, § 2, p. 6). Nisso permanece silenciada ou mesmo recusada a possibilidade de pensar a proveniência do ente por recurso ao seu não-ser, isto é, ao “ente” enquanto situado fora do escopo de toda possível compreensão ontológica, fora do horizonte existencial, “humano”, de sentido.

²⁸ Cf. também AGAMBEN, 2008, p. 118-119, e 1999, p. 49-50. Sobre a relação do pensamento de Heidegger com palavra musical, no sentido arcaico do termo, cf. HEIDEGGER, 2005, § 22, c, p. 468-469. Nessas que são as linhas finais dos *Problemas fundamentais da fenomenologia*, Heidegger dá a palavra a Kant, subscrevendo a reprovação que este dirige, no opúsculo de 1796 “Sobre um tom de enlevo recentemente adotado na filosofia”, a Platão enquanto discípulo da “deusa”, “pai de toda exaltação com a filosofia”. No ensaio “A sentença de Anaximandro” (1946), publicado em *Holzwege*, Heidegger interpreta, como se lesse o Canto I da *Iliada* a partir do início da *Metafísica* de Aristóteles, a musa homérica como princípio do saber enquanto “memória do ser”: “A essência do ver como ter visto é o saber [*das Wissen*]. Este contém a visão. Ele permanece atento à presença [*des Anwesens*]. O saber é a memória do ser [*Das Wissen ist das Gedächtnis des Seins*]. Por isso, *Mnemosyne* é a mãe das musas. Saber não é ciência no sentido moderno. Saber é o salvaguardar pensante da guarda do ser” (idem, 2003c, p. 349).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. O Fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. In: *Cactus: poesia & crítica*. São Paulo, no. 1, p. 142-149, 2002.
- _____. *A Linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- _____. *Lo Abierto: el hombre y el animal*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007b.
- _____. *O Que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALLEMANN, B. *Hölderlin et Heidegger: recherche de la relation entre poésie et pensée*. Traduit de l'allemand par François Fédier. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- CORTÁZAR, J. A urna grega na poesia de John Keats. In: CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução de David Arriguicci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DESGRAUPES, P. *Rainer Maria Rilke*. Paris: Éditions Seghers, 1970.
- DILTHEY, W. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* [A Construção do mundo histórico nas ciências humanas]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- HAAR, M. *Heidegger et l'essence de l'homme*. Grenoble: Jérôme Millon, 1990.
- HEIDEGGER, M. *Einführung in die Metaphysik* [Introdução à metafísica]. 3. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.
- _____. *Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Band 26: Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* [Princípios metafísicos da lógica a partir de Leibniz]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.
- _____. *Sein und Zeit* [Ser e tempo]. 17. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.

- _____. O conceito de tempo. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Cadernos de tradução do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, no. 2, p. 6-39, 1997.
- _____. Der Ursprung des Kunstwerkes [A Origem da obra de arte]. In: HEIDEGGER, M. *Holzwege*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, p. 1-74, 2003a.
- _____. Wozu Dichter? [Para que poetas?] In: HEIDEGGER, M. *Holzwege*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, p. 269-320, 2003b.
- _____. Der Spruch des Anaximander [A Sentença de Anaximandro] In: HEIDEGGER, M. *Holzwege*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, p. 321-373, 2003c.
- _____. Vom Wesen des Grundes [Da essência do fundamento]. In: HEIDEGGER, M. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann-Seminar, p. 123-175, 2004a.
- _____. Brief über den Humanismus [Carta sobre o humanismo]. In: HEIDEGGER, M. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann-Seminar, p. 313-364, 2004b.
- _____. *Die Grundprobleme der Phänomenologie* [Os Problemas fundamentais da fenomenologia]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann-Seminar, 2005.
- _____. *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* [Os Conceitos fundamentais da metafísica: mundo-finitude-solidão]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann-Rote Reihe, 2010.
- JAKOBSON, R. *Six leçons sur le son et le sens*. Préface de Claude Lévi-Strauss. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.
- LAVAGETTO, A. The Nootebooks of Malte Laurids Brigge (Rainer Maria Rilke, 1910). Translated by Michael F. Moore. In: MORETTI, F. (ed.) *The Novel*, Vol. 2: Forms and Themes. Princeton and Oxford: Princeton University Press, p. 871-879, 2006.
- NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira. Prefácio e posfácio de Alberto Pucheu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- RILKE, R. M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Paulo Quintela. 3a. ed. Porto: Oiro do Dia, 1983.

SPITZER, L. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WERLE, M. A. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.