

raps
ódia

almanaque de filosofia e arte

15

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 15 – 2021 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Vahan Agopyan

VICE-REITOR: Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Paulo Martins

VICE-DIRETOR: Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Oliver Tolle

VICE-CHEFE: Luis Sergio Repa

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Augusto da Costa Franceschini, Pedro Paulo Pimenta, Pedro Fernandes Galé, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll (*In memoriam*), Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos S. Nascimento

EDITOR RESPONSÁVEL: Marco Aurélio Werle

EDITORES ASSOCIADOS: Felipe Seelaender e Gustavo Torrecilha

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes e Reginaldo Rodrigues Raposo

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Diderot hoje <i>Michel Delon</i>	5
Poesia e história em Walter Benjamin: do poetificado ao poema como mônada <i>Rafael Zacca Fernandes</i>	14
Habermas e o desafio pós-moderno (ainda) <i>Arthur Grupillo</i>	32
O acontecer da compreensão e o esforço da recepção: experiência estética em Hans-Georg Gadamer e Hans Robert Jaus <i>Rafael Barros de Oliveira</i>	52
Da literatura indianista à literatura indígena: sobre a imagem, o lugar e o protagonismo indígena em termos de constituição da identidade cultural brasileira <i>Leno Danner, Julie Dorrico e Fernando Danner</i>	84
Filosofia e beleza muntu-angolana <i>Patrício Batsíkama</i>	120

Apropriação da cidade enquanto experiência cenográfica e embate contra a ditadura militar: Na selva das cidades (Teatro Oficina e Lina Bo Bardi, 1969) <i>Patricia Morales Bertucci</i>	150
O efêmero como confluência entre a filosofia de Jankélévitch e a poética de Laura Vinci <i>Jordano W. Hernández</i>	164
A onipresente arte da aniquilação: ironia e ideal em Rilke <i>Nina Auras</i>	180
Semelhanças de família e generalização acerca das artes <i>Maurice Mandelbaum</i>	199
Resenha de <i>Religião, história e memória na modernidade</i>. (Orgs.) GRUPILLO, Arthur; MENEZES, Edmilson; OLIVEIRA, Everaldo de. São Cristóvão: Editora UFS, 2021, 260p. <i>Matheus Freitas</i>	228

Diderot hoje^I

MICHEL DELON

PROFESSOR EM PARIS IV, SORBONNE UNIVERSITÉ

TRADUÇÃO LETÍCIA IAROSSI

REVISÃO DA TRADUÇÃO FLÁVIA FALLEIROS

Por muito tempo, o século XVIII se resumiu a Voltaire e Rousseau. Ambos tiveram seus restos mortais transferidos para o Panteão durante a Revolução Francesa.² Seus dois túmulos continuam a receber visitantes que vão até a cripta da igreja, transformada em monumento de memória nacional. Suas obras poderiam ser reduzidas a um sistema e a *slogans*. Voltaire ou o combate da razão contra os preconceitos; Jean-Jacques Rousseau ou as exigências do coração contra o egoísmo. Voltaire se inscreve até hoje nas lutas contra as ditaduras que se estabelecem em nome de uma religião; Rousseau, contra aquelas que reivindicam o lucro individual. Nós continuamos a precisar deles. Quanto a Diderot, ele emergiu progressivamente ao longo dos séculos XIX e XX para se impor hoje como o companheiro de nossas dúvidas e o pensador de nossa complexidade.³ As *Obras completas* de Voltaire e de Rousseau foram publicadas muito rapidamente, mas

¹ Retomo aqui as perspectivas apresentadas em meu ensaio *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Albin Michel, 2013 (N.A.).

² Esse texto é o da conferência dada por Michel Delon, por ocasião do lançamento (*on-line*) de *Arte, religião, natureza e sociedade. Ensaio sobre O Passeio Vernet, de Diderot*, a convite de sua autora, Flávia Falleiros; o lançamento ocorreu em 21 de maio de 2021, e o livro – um *e-book* – pode ser baixado gratuitamente na loja do site da Editacuja: <https://editacuja.com.br/loja/> (N.T.).

³ A história desta recepção é retratada por Jacques Proust em *Lectures de Proust*, Paris, Armand Colin, 1974. (N. A.)

foi bem mais difícil definir as de Diderot, cujo trabalho se dispersou nos volumes da *Encyclopédie* e, depois, em outras obras coletivas.⁴

A noção de obras completas é, sem dúvida, incompatível com a abordagem intelectual e o método de escrita de Diderot, que tem menos a ver com a edição em papel do que com a transmissão digital, tal como a conhecemos hoje, instável e imensa. A noção de obras completas delimita, estabelece uma fronteira entre o interior e o exterior, ao passo que Diderot toma a palavra apenas para responder, replicar ou prolongar, escrevendo para corrigir, traduzir, refutar, comentar, transformar.

Ele começa sua carreira como tradutor do inglês. Ele adapta o *Ensaio sobre o método e a virtude*, de Shaftesbury, mas não se contenta em transpor, e acrescenta ao ensaio original longas notas que marcam uma distância e afirmam uma diferença. Sua voz e seu estilo próprio se buscam no diálogo com os outros. Ao longo de sua vida, ele se interessou pelos problemas da transposição de uma língua para outra e sua última grande obra é um *Ensaio sobre Sêneca*, que serve de prefácio à tradução do filósofo latino, à maneira como Victor Hugo prefaciou um William Shakespeare que introduz a tradução do dramaturgo elisabetano feita por seu filho François Victor. O mimetismo de Diderot lhe permite deslizar para dentro da pele e do pensamento de Shaftesbury ou de Sêneca, assumindo um discurso de acompanhamento que se revela, na realidade, um discurso pessoal e novo. Enquanto cresce na Europa a reivindicação pela originalidade como crítica aos modelos acadêmicos, Diderot nega o princípio de uma criação *ex-nihilo* e prova que a identidade é feita de empréstimos e desvios ou deslizos, de reutilizações, de operações de copiar e colar sutilmente deslocadas. A identidade nunca é definida, ela é buscada e experimentada no plural.

⁴ A primeira edição de suas *Obras* foi publicada em 1798, em 15 volumes, sob a direção de Jacques André Naigeon. Seguem-se as edições Belin (1818-1819), depois Brière (1821-1834). Durante muito tempo se fez referência à edição das *Ceuvres complètes*, feita por J. Assézat e M. Tourneux, na Garnier, em 20 volumes. (1875-1877). Foram úteis as edições estabelecidas respectivamente por Roger Lewinter no Clube Francês do Livro, em 15 volumes (1969-1972), e por Laurent Versini, na coleção *Bouquins*, em 5 volumes (1994-1997). Desde 1975, são publicadas as *Ceuvres complètes* pelas Edições Hermann (33 volumes previstos). Na *Bibliothèque de la Pléiade*, a edição dos *Contes et romans* (2004) e das *Ceuvres philosophiques* (2010) foi feita sob minha direção. (N. A.)

O tradutor de uma língua para outra se interessa pelo que Barbara Cassin nomeia de intraduzíveis,⁵ estes núcleos conceituais e lexicais que resistem à transposição de uma cultura para outra e que fazem com que cada tradução seja, senão uma traição, pelo menos, uma transformação. Diderot se ocupa igualmente das equivalências entre as diferentes informações sensoriais e entre os sistemas de signos. A *Carta sobre os cegos* trata de uma questão que agitava toda a Europa filosófica da época: um cego habituado a distinguir com suas mãos um cubo e uma esfera reconhecê-los-á se recuperar a visão? Ele fará a ligação entre as impressões táteis e as impressões visuais? Questão paralela: como transpor o que se vê para o que se ouve? Podemos traduzir em palavras a música ou a pintura? Jean-François Rameau, o Sobrinho, imita com o seu corpo trechos das composições musicais de seu tio, Jean-Philippe, o grande Rameau. Ele reflete sobre o elo entre as letras e a música na ópera. Diderot inventa o novo gênero do *Salão*, que já não é somente o relato jornalístico da exposição organizada pela Academia Real de Pintura, mas uma aventura de escrita para transpor uma arte do espaço em arte da temporalidade, uma transposição de linhas e de cores em palavras e em ritmo. Stendhal, Gautier, Baudelaire, Apollinaire irão pelo mesmo caminho criado por esse gênero. Diderot se interroga sobre a descrição da obra de arte, no momento em que o *poesis ut pictura* tende a dar lugar a um *poesis ut musica* e em que a unidade das belas-artes se rompe numa diversidade de artes, irreduzíveis a um princípio único, nem sequer mesmo ao da imitação.⁶

A *Encyclopédia* vale tanto pelo agrupamento e pela reunião da informação, quanto pelo detalhe de cada artigo. Diderot não hesita em tomar de empréstimo o material de seus artigos de filosofia a uma história erudita na disciplina em latim, mas ele resume, adapta, flexiona, relaciona, imprime um tom e um estilo próprios.

⁵ Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004. A *Encyclopédie* contém um artigo: “Intraduzível”: “Um autor é intraduzível quando há poucos termos na língua do tradutor que fazem ou a mesma ideia, ou precisamente a mesma coleção de ideias que têm na língua do autor.” Em 1782, a *Correspondance littéraire* dá conta da tradução francesa do *Essai sur la physiognomonie* de Lavater: “O Sr. Lavater reformulou em grande parte o texto do seu livro, para o tornar menos intraduzível, e para o adaptar, tanto quanto a sua consciência o permitiu, ao gosto do leitor francês”. (N.A.)

⁶ Os nove *Salões* são publicados em quatro volumes pelas Edições Hermann (1984-1995); há uma seleção desses textos, publicada em Folio clássico (2008). (N.A.)

Ele brinca de gato e rato com a censura, e também dialoga consigo mesmo. Em um dos primeiros volumes, ele compõe o artigo “Constância”. Alguns volumes depois, escreve sobre a “Inconstância”. Ele argumenta sobre os prós e os contras. Ele não se contradiz, e sim se exercita naquilo que Montaigne nomeou como *ensaio*. Depois da *Enciclopédia*, ele se dedica à *História das duas Índias*, concebida como um compêndio sobre as viagens e a colonização, que se tornou, por causa de Diderot, uma história do Terceiro Mundo e uma denúncia do imperialismo europeu. Diderot não assina esses fragmentos, que identificamos graças aos manuscritos conservados e à veemência do seu tom. Ele desaparece como autor, funde-se em uma luta coletiva. A *Viagem de Bougainville* inspira-lhe um *Suplemento*; ele compõe um relato de viagem, mas desliza da recensão à reescrita; a viagem real o faz imaginar variações, suplemento, complemento, prolongamento crítico. Como definir uma obra que emerge de discursos estrangeiros para nela mergulhar novamente e que tem preferência por amplas margens de indecisão? As fronteiras do discurso próprio de Diderot são flutuantes, e a atribuição de certos artigos da *Enciclopédia*, de certas passagens da *História das duas Índias* são da ordem da probabilidade. Em dado trecho, ele sem dúvida mudou uma palavra, acrescentou uma frase. Em outro, pode ter feito uma intervenção maior.

Na época em que a edição moderna aumentava a tiragem de publicações destinadas a um vasto público anônimo, Diderot continuava a imitar o trabalho intelectual como um diálogo de pessoa para pessoa, mas ele antecipa também nosso trabalho na internet. O modelo que encontramos em quase todos os gêneros que praticou é o da mensagem endereçada a um amigo ou amiga. Entre os seus primeiros escritos filosóficos, temos cartas, *Carta sobre os cegos*, depois *Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam*. A carta prolonga no papel a discussão oral, a troca amigável ou social. A carta impressa imita a carta privada. Esse tipo de escrita interpela o leitor, que se identifica com o correspondente. O que se impõe em um tratado como uma verdade teórica é sugerido na carta como uma experiência particular, como uma verdade relativa que deveria ser verificada, discutida, antes de ser generalizada. O gênero fragmentário dos *pensamentos*, ilustrado nos *Pensamentos filosóficos* e, depois, nos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, torna-se diálogo consigo mesmo, no qual a descontinuidade entre cada pensamento deixa espaço e tempo ao leitor, interlocutor mudo, para que reaja. Os *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* terminam com uma série

de questões que permanecem em suspenso, atual estado da reflexão, hipóteses em debate. A descontinuidade provoca o leitor, abala-o em suas certezas, rompe o discurso feito, desata o pensamento. A composição da *Encyclopédia* por artigos separados, que remetem uns aos outros, abre uma infinidade de leituras particulares, de usos pessoais do dicionário. O gênero da refutação amigável se inscreve na lógica desta atitude. É assim que Diderot refuta Helvétius ou Hemsterhuis. Os hábitos do trabalho intelectual na época misturam o manuscrito e o impresso; escrevia-se nas margens dos livros, mandava-se encadernar brochuras intercalando páginas brancas entre as páginas impressas. Esta liberdade e esta maleabilidade do discurso são as que reivindicamos diante do nosso computador.

Seria de se admirar que esta concepção dinâmica do pensamento e da escrita tenha levado Diderot a se interessar pelo teatro e a se realizar no gênero da entrevista? O conflito de ideias e as respostas palavra por palavra têm para ele qualquer coisa de eufórico. A argumentação se enriquece com o jogo de palavras, a continuidade do trabalho intelectual se acomoda aos ritmos sincopados do jornalismo. Os grandes debates se desenvolvem e se aprofundam na *Entrevista de um pai com os seus filhos*, na *Entrevista de um filósofo com Madame la Maréchale de ****, em *O Sonho de d'Alembert* e no *Suplemento à viagem de Bougainville*. O diálogo filosófico tem uma longa tradição que remonta à Antiguidade e ao Renascimento. A entrevista conquista mais liberdade, mistura os assuntos, faz ricochetear a discussão sobre temas diversos, imita a conversa na sua desconexão e na sua fantasia. O encontro entre a moral e a estética dá a *O sobrinho de Rameau* um brilho inigualável. A entrevista torna-se ao mesmo tempo narrativa romanesca e aventuras conceituais. As *Cartas a Sophie Volland* constituem um outro ápice da arte de Diderot, transformando em diálogo com os outros o que está a ser inventado como gênero do diálogo consigo mesmo. Rousseau faz, das memórias clássicas, a autobiografia moderna e Diderot, da autobiografia, um diálogo fragmentado, inacabado, tanto mais instável que perdemos uma parte das cartas de Denis e a totalidade das cartas de Sophie.

O romance, por sua vez, é marcado pela discussão tagarela, pelo duelo oratório. *A religiosa* é uma longa carta da infeliz religiosa àquele que vai ajudá-la a sair do convento. *Jacques, o fatalista, e seu amo* mistura o diálogo de Jacques ao de seu senhor, o fatalismo com o que se nomeará, mais tarde, determinismo e idealismo, o narrador com seu leitor, e com tantos outros interlocutores, tudo

num coro universal que faz pensar de novo na internet que agora nos embala. “Como se conheceram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Que vos importa?”. A abertura impõe um diálogo que sugere a passagem de um pequeno mundo, onde todos se conhecem, a um grande mundo, onde cada um é anônimo, a passagem de um *mundo* onde tudo teria seu lugar e seu sentido a um *universo* arbitrário, sem início, nem fim, nem certeza, para retomar a oposição de Alexandre Koyré em *Do mundo fechado ao universo infinito*.⁷ Esse diálogo chega a sua apoteose n’*O sobrinho de Rameau*, em que o filósofo, homem de dever e de palavra, encontra um filósofo à moda antiga, cínico e provocador, em que o militante se confronta à revolta, em que o divórcio da moral e da estética é sugerido sem ser aceito. Podemos falar de apoteose porque *O sobrinho de Rameau* fascinará os grandes filósofos do sistema – em primeiro lugar Hegel – aos quais resistirá. Hegel propõe uma leitura do diálogo em que o Sobrinho seria a má consciência do enciclopedista, mas o texto de Diderot impede as simplificações do sistema.⁸

Evocamos o trabalho de Diderot com os textos que ele lê, mas é preciso dizer que ele oferece os seus próprios textos à leitura e à transformação. *O sobrinho* é um exemplo perfeito desta prolongação do trabalho de Diderot para além de 1784, data de sua morte. Uma cópia de *O sobrinho* foi enviada, com uma série de seus manuscritos, a São Petersburgo, para a biblioteca de Catherine II. Uma cópia desta cópia viajou para a Alemanha e caiu nas mãos de Schiller, que se entusiasmou com o texto e o deu para Goethe ler. Goethe começou a tradução para o alemão e, como o diálogo ainda era ali inédito, sua primeira publicação é a tradução feita por Goethe, que lhe dá um título, *Rameau’s Neffe*. No manuscrito,

⁷ Ver os ensaios de Franklin de Mattos: *A cadeia secreta. Diderot e o romance filosófico*, São Paulo, Cosac Naify, 2004. (N.A.)

⁸ Ver as interpretações do diálogo na edição Folio classique, publicada em 2006, e em Stéphane Pujol, *Le philosophe et l’original*. Estudo do *Sobrinho de Rameau*, Imprensa Universitária de Rouen e do Havre, 2016. Ponto de vista mais polêmico encontra-se em Jean Goldzink, *L’énigme du neveu de Rameau. Réflexions sur l’entendement esthétique savant*, Le Manuscrit, 2021. (N.A.); ver, igualmente, Jean-Claude Bourdin, *Le philosophe et le contre-philosophe. Études sur Le neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2021. Ponto de vista mais polêmico encontra-se em Jean Goldzink, *L’énigme du neveu de Rameau. Réflexions sur l’entendement esthétique savant*, Le Manuscrit, 2021 (N.A.).

o diálogo se intitulava apenas *Diálogo segundo*. A tradução alemã interessa os editores parisienses, que a retro-traduzem para o francês, mas a apresentam como o original de Diderot. Mais tarde, eles chegam a denunciar a edição verdadeira do texto como uma farsa⁹. Essa vertigem não significa o triunfo de um pós-modernismo em que toda a objetividade e toda a certeza científica se perderiam no espelho das opiniões individuais e das verdades relativas. Ela mostra, antes, a complexidade como um espaço no qual vivemos e pensamos. Por isso, Diderot é o companheiro de nossas dúvidas e de nosso trabalho.

Ele oferece um material excepcional aos filósofos e aos criadores contemporâneos. Há pouco tempo, em *Mademoiselle de Jonquières*, Emmanuel Mouret propôs uma nova versão cinematográfica da história da Senhora de La Pommeraye e do Marquês des Arcis, trechos de *Jacques, o fatalista, e seu amo*; essa história já havia inspirado a Robert Bresson *As damas do Bois de Boulogne* e ao português João Botelho a parte principal do filme *O fatalista*.¹⁰ A filosofia é traduzida por Diderot em uma narrativa romanesca, sua narrativa romanesca é traduzida por Bresson, Botelho e Mouret em narrativa cinematográfica. Esta é a fecundidade de Diderot que nos acompanha em nossas tentativas de dar sentido ao mundo em que vivemos. Cabe-nos, por nossa vez, traduzi-lo.

Referências

BOURDIN, Jean-Claude. *Le philosophe et le contre-philosophe. Études sur Le neveu de Rameau*. Paris: Hermann, 2021.

⁹ Ver nossa edição, com Jacques Berchtold, dos textos de Diderot, de Goethe e dos retro-tradutores De Saur e Saint-Genies, *Le neveu de Rameau/Rameaus Neffe/Satire second*, Paris, Fayard, “Ouvertures bilingues”, 1977. (N.A.)

¹⁰ Robert Bresson *Les dames du bois de Boulogne*, 1945, com os diálogos de Jean Cocteau e Maria Casrès o papel de Mme de La Pommeraye; João Botelho, *O fatalista*, 2005; Emmanuel Mouret, *Mademoiselle de Jonquières*, 2018, com Cécile de France e Édouard Baer os papéis de de Mme de La Pommeraye e do marquês de Arcis. Um filme mudo foi feito, em 1922, por Fritz Wendhausen, *Die Intrigen der Madame de La Pommeraye*. *La religieuse* foi objeto de duas adaptações diferentes, *Suzanne Simonin ou la religieuse de Diderot*, de Jacques Rivette (1967) e *La religieuse*, de Guillaume Nicloux (2013). (N.A.)

- CASSIN, Barbara (org.). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil, 2004.
- DELON, Michel. *Diderot. Cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes*. Ed. de J. Assézat e M. Tourneux., 20 volumes. Paris: Garnier, 1875-1877.
- _____. *Œuvres complètes*. Ed. de Roger Lewinter, 15 volumes. Paris: Club français du livre, 1969-1972.
- _____. *Œuvres complètes*. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot (org.), 33 volumes previstos. Paris: Hermann, desde 1975.
- _____. *Œuvres*. Ed. de Laurent Versini, 5 volumes. Paris: Bouquins, 1994-1997.
- _____. *Salons*. 4 volumes. Paris: Hermann, 1984-1995.
- _____. *Salons*, anthologie. Ed. de M. Delon. Paris: Folio classique, 2008.
- _____. *Contes et romans*. Ed. de M. Delon. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2004.
- _____. *Œuvres philosophiques*. Ed. de M. Delon. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- GOLDZINK, Jean. *L'énigme du neveu de Rameau. Réflexions sur l'entendement esthétique savant*. Paris: Le Manuscrit, 2021.
- MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta. Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PROUST, Jacques. *Lectures de Proust*. Paris: Armand Colin, 1974.
- PUJOL, Stéphane. *Le philosophe et l'original. Étude du Neveu de Rameau*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

RESUMO: Para Diderot, foi mais difícil entrar no cânone literário e filosófico do que para Voltaire e Rousseau, pois ele sempre se expressou em reação à fala de um outro, respondendo, replicando, prolongando, transformando, sem pretensão à originalidade absoluta. Ele foi um tradutor, um plagiário inventivo, um enciclopedista que fez a carto-

ABSTRACT: If Diderot's entry to literary and philosophical canons wasn't as seamless as Voltaire or Rousseau's, it was namely because his work never bears the handy pretense of absolute originality. He always speaks in reaction to others' words: replying, responding, prolonging, or transforming. He is an imaginative translator, an inventive pla-

grafia de um saber sem limites, à imagem de um universo sem começo, nem fim; um pensador da relação e da transposição. Companheiro de nossas dúvidas e de nosso trabalho, ele nos oferece uma obra aberta que pede nossas próprias intervenções e transposições. O cinema, por exemplo, apoderou-se de suas ficções e se interroga sobre a passagem das palavras às imagens, do quadro ao movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Enciclopédia; Incompletude; Transformação; Cinema.

giarist, an encyclopedist who maps out a boundless world of knowledge to the likeness of an infinite universe. His thought emerges from relations and transpositions. Cinema, amongst other art forms, has adapted his fictions, interrogating the intricate paths from words to images, and from the *tableau* to the moving picture.

KEYWORDS: Translation; Encyclopedia; Incompletion; Transformation; Cinema.

Poesia e história em Walter Benjamin: do poetificado ao poema como mônada

RAFAEL ZACCA FERNANDES
PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA PUC-RIO

Um verso estranho de Baudelaire

No final da década de 1920, Walter Benjamin havia se aproximado das teses do materialismo histórico. E, ao longo da década de 1930, o filósofo viu a ascensão do nazismo e do fascismo ao poder, e, com eles, a chegada da Segunda Guerra Mundial (judeu e comunista, precisou se exilar na França no período imediatamente anterior à sua fuga malograda pelos Pirineus e ao suicídio). Não deixa de ser curioso que, na eclosão da guerra, Benjamin se dedique a escrever um livro sobre o poeta francês Charles Baudelaire.

Se ao materialismo histórico cabia pensar e transformar as questões *materiais* que submetem as classes oprimidas, por que Benjamin escreve um livro de crítica de poesia? Se ao materialismo histórico, na década de 1930, cabia enfrentar o imperialismo, o colonialismo e nazifascismo, em que sentido uma obra como essa seria desejável? Por que não adiar o plano de investigação e escrita para outra década, e se dedicar à pesquisa histórica, ou econômica, ou política, ou das relações de poder? Por que não investigar um poeta revolucionário (no sentido que essa palavra carrega quando nos referimos a alguém que se filia explicitamente a um

projeto de sociedade socialista, comunista etc.)? Uma vez que Baudelaire não era exatamente esse “revolucionário” – apesar de ser alguém que certamente amava a revolta –,¹ por que se debruçar sobre a sua poesia e sobre a Paris do século XIX? Como, exatamente, isso estaria à altura do combate mais urgente da época?

A exigência de se defrontar também no âmbito da cultura, na prática e no campo das ideias, com os regimes autoritários e eugênicos de sua época, sob o risco de que seu próprio corpo e vida desaparecessem, já havia sido colocada por textos de Walter Benjamin que remontam aos primeiros anos da ascensão de Hitler, na década de 1930. Como em “O autor como produtor”, quando foi conferencista no Instituto para o Estudo do Fascismo, cujas ideias centrais exigiam um real engajamento da “inteligência” com o proletariado na sua luta contra o capitalismo a partir de uma refuncionalização da escrita.² Ou como, mais tarde, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando convocou artistas e críticos a uma “politização da arte” contra uma “estetização da política” promovida pelo fascismo.³ Para não falar nas “correções” que aplicou ao falso engajamento de intelectuais e artistas pequeno-burgueses, como o poeta Erich Kästner, que se contentava com uma solidariedade ideológica com o proletariado, sem converter suas ações na direção da luta dessa classe.⁴ Ou à atuação cultural da socialdemocracia alemã nos anos que precederam a vitória de Hitler – para Benjamin, a mera popularização do saber promovida pelos socialistas democratas, sem a transformação prévia desse mesmo saber em um sentido revolucionário, seria inofensiva politicamente.⁵

¹ Para Benjamin, a máxima de Flaubert – “de toda política só entendo uma coisa: a revolta” – poderia ter sido dita por Baudelaire. “O que Baudelaire assim registra poder-se-ia denominar a metafísica do provocador.” BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. V. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 11.

² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. V. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, pp. 73-78.

⁵ “Ao lema ‘Trabalho e Cultura’ (...) a social-democracia opôs outro que dizia ‘Saber é poder’. Mas não se apercebeu do seu duplo sentido. Achava que o mesmo saber que consolidou a dominação do proletariado pela burguesia levaria também aquele a libertar-se dessa dominação.

Em 1940, essas exigências se conjugariam com mais uma, não menos elementar: a da reformulação de um conceito de história à altura da tarefa revolucionária do materialismo histórico. Em seus fragmentos “Sobre o conceito de história”, Benjamin argumentava em favor de uma concepção de tempo histórico que pudesse se contrapor àquela pressuposta na ideologia do progresso (que concebia a história como uma escalada rumo à felicidade coletiva nos moldes do desenvolvimento da civilização ocidental).⁶ De seu ponto de vista, essa mesma ideologia servia de fundamento para que se considerassem os regimes fascistas como uma espécie de ruptura histórica com a modernidade – e não como uma possibilidade histórica da própria civilização moderna.

Ora, para Benjamin, e isso fica claro no fragmento número oito, a história da humanidade é a história do Estado de Exceção.⁷ A crítica ao conceito de progresso se aliava a uma tentativa de acompanhar a empresa do *homo sapiens* sobre a Terra, sob a narrativa de que a sua relação tanto com a natureza quanto com outros seres humanos se daria pela dominação.⁸ Tal dominação entraria em contradição com as aspirações da civilização por justiça e liberdade: de tempos em tempos, o monopólio da violência seria entregue a mãos tirânicas que poderiam garantir a manutenção das relações de poder e produção vigentes. Esse seria o mecanismo de reprodução das relações entre dominadores e dominados de todas as eras. Assim, assegurar-se-ia a continuidade, se não dos projetos das classes dominantes, pelo menos da estrutura de dominação fundamental humana.

Qual é a relação, então, entre a investigação crítica de um poeta lírico e a tarefa do materialismo histórico de Walter Benjamin?



Na verdade, um saber sem acesso à *praxis* e que nada podia ensinar ao proletariado sobre a sua situação de classe era inofensivo para os seus opressores. Isso se aplica especialmente ao saber das ‘ciências do espírito’.” BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador.” In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 133.

⁶ BENJAMIN, Walter. 1987, p. 222-232.

⁷ “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo.” *Ibid.*, p. 226.

⁸ Cf. o décimo primeiro fragmento. *Ibid.*, p. 227-228.

Entre os textos que integrariam o livro sobre Charles Baudelaire, restou um ensaio de Benjamin que se dedica a compreender “Alguns temas em Baudelaire”. Trata-se da subseção de um segundo capítulo (o primeiro e o terceiro jamais foram escritos) da obra inconclusa destinada a apresentar uma imagem do poeta francês e do estatuto lírico de sua poesia em uma situação histórica antilírica por excelência: o auge do capitalismo.

Ao trabalhar “Alguns temas em Baudelaire” em sala de aula, costumo perguntar aos meus alunos: sobre o que é esse ensaio? Fazemos uma lista, com a qual geralmente concluímos que Benjamin trata de alguns dos seguintes itens: a pobreza de experiência das gerações que viveram no século XIX; o recalçamento dessa situação em algumas dessas gerações; as origens do nazifascismo na Europa; a atrofia da aura; a modificação no estatuto do Belo nas obras de arte; a invenção do romance policial; o surgimento das medidas de controle social na França pós-revolucionária; o advento das massas nos grandes centros urbanos; a mudança da percepção na modernidade e a transformação da memória; o pouco prestígio de *As flores do mal* quando publicado pela primeira vez e a situação de sua fama ao longo das décadas seguintes.

No entanto, é possível afirmar o seguinte: todo o ensaio se destina a compreender uma única questão. Uma aparente contradição em um verso de Baudelaire, em que o poeta qualifica e denuncia o seu leitor como hipócrita, ao mesmo tempo em que se identifica com ele como seu semelhante. “—*Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*”

O verso figura no poema “Ao leitor”,⁹ que abre *As flores do mal* e descreve uma humanidade corrompida. O poeta se inclui nessa humanidade. Dar a imagem de seu próprio tempo e do gênero humano que o vive não apenas como decaídos, mas também degenerados, é uma das tarefas de suas flores. Entregue ao pecado, ao vício e a “amáveis remorsos” (*aimables remords*, conforme a primeira estrofe do poema “Ao leitor”), sob o comando de Satã Trimegisto (terceira estrofe), essa humanidade, que tem a cabeça povoada de demônios (sexta estrofe), parece ostentar, para o poeta, uma alma apaixonada pelo mal (como também pela violação, pelo veneno, pelo punhal e pelo fogo, conforme a sétima estrofe).

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. In: *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 103-104.

No entanto, nenhum dos vícios ou dos males que ocupam a alma e trabalham no corpo humano se iguala ao maior deles, que com um único “bocejo imenso engoliria o mundo”:

É o Tédio! [*l’Ennui*] – O olhar esquivo à mínima
emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
— Hipócrita leitor, – meu igual [*ou semelhante*], –
meu irmão!¹⁰

O tédio assume, no poema, a forma de uma entidade (*l’Ennui* / o Tédio) e é alçado à categoria de maior e mais imundo dos vícios humanos. Não é obra somente do poeta. Nos anos 1840, o tédio teria sido tomado como uma espécie de epidemia, um mal do século.¹¹ Para Benjamin, como para observadores do próprio século XIX, o fenômeno estava associado, pelo menos em Paris, à influência que o tempo atmosférico, acinzentado depois do inchaço da capital, tinha sobre a sensação temporal cronológica das pessoas. Esse efeito de névoa, em que se misturam fumaça industrial e bruma, receberia o nome inglês de *spleen* – um sentimento indeterminável, entre o tédio e a melancolia. Em um dos poemas de *As flores do mal* que levam esse nome, “*Spleen*”, Baudelaire oferece a imagem da indistinção entre tempo atmosférico e tempo vazio do sujeito na forma de um cortejo fúnebre:

¹⁰ Ibid., p. 104 No original: “C’est l’Ennui! – l’œil chargé / ‘un pleur involontaire, / Il rêve d’échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / — Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”

¹¹ E, segundo Benjamin, Lamartine fora o primeiro a exprimir esse mal. Para ilustrá-lo, Benjamin cita a famosa anedota sobre o comediante Deburau: “Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. ‘Nada de grave’, disse o médico após minucioso exame. ‘O senhor precisa apenas repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos.’ ‘Ah, caro senhor’, respondeu o paciente, ‘eu *sou* Deburau.’” BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 48-49.

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
 Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
 E, unguindo toda a curva do horizonte, estampa
 Um dia mais escuro e triste do que as noites;
 (...)
 — Sem música ou tambor, desfila lentamente
 Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
 Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
 Enterra-me no crânio uma bandeira preta.¹²

No entanto, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, ao comentar o último verso de “Ao leitor” (“— Hipócrita leitor, – meu igual, – meu irmão!”), Benjamin não se demora sobre o tema do tédio, pelo menos não à primeira vista. Veremos, porém, como o tédio é uma espécie de sintoma de algo que se passa no inconsciente coletivo a partir de transformações sociais traumáticas que transformam a percepção humana – essa sim, objeto de extenso interesse do ensaio.

Benjamin sublinha que o poema “Ao leitor” qualifica o público como “ingrato”. Ingrato diante da poesia lírica, que exige concentração, interesse, atenção. O leitor a que se dirige *As flores do mal* é absorto, desinteressado, distraído. Em uma palavra, essas pessoas “preferem os prazeres dos sentidos”, uma vez que se entregaram ao *spleen*.¹³ Baudelaire dedica seus poemas líricos a esse público porque se identifica com ele. Porque passou pelas mesmas transformações traumáticas.

São transformações na estrutura de sua experiência, ocasionadas pela metamorfose da vida moderna europeia (e que não tardaria a integrar o projeto colonial na África, na Ásia e nas Américas). O encurtamento das distâncias e do tempo (com as ferrovias, o controle do tempo pelos relógios mecânicos, novos

¹² Tradução de Ivan Junqueira. BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 162-163. No original: “Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l’horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; // (...) – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme; / L’Espoir, vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.”

¹³ BENJAMIN, Walter, 1989, p. 103.

meios comunicacionais), a força destradicionalizante do capitalismo, a nova vida plena de acidentes e perigos da metrópole, tudo isso e muito mais comporta uma nova maneira de habitar a Terra, e, portanto, exige um novo aparelho sensorial.¹⁴

O que, no entanto, torna o verso verdadeiramente estranho é que ele se dirige a esse público “íngrato” (diante da poesia lírica) como um “igual” (ao poeta lírico), ao mesmo tempo em que o qualifica como “hipócrita”. A tradução de Ivan Junqueira, que utilizamos até aqui, é insuficiente para a nossa análise. Vejamos o verso em francês: Baudelaire não diz “*mon égal*”, meu igual, mas “*mon semblable*”, meu semelhante. A voz de “Ao leitor” não se vê em relação de igualdade com esse leitor, mas em relação de semelhança, o que implica, portanto, algum nível de diferença. Onde se localiza essa diferença? A chave está no adjetivo com que qualifica o leitor, mas não a si mesmo: *hipócrita* leitor.



Entre as tarefas a que se destinam a obra de Baudelaire, conta-se esta: escancarar, nas formas do mal (do satanismo, do vício, da putrefação, da melancolia, da vida considerada, naquele momento, mesquinha, a das ruas, dos trapos, da boemia e da vadiagem), a nova configuração existencial da grande cidade capitalista que fora, nos seus anos iniciais, imediatamente recalçada. É justamente aí que se diferencia do seu leitor: Baudelaire atravessou as mesmas vivências (*Erlebnis* é o termo que Benjamin usa para qualificar essa vida do indivíduo na modernidade) do choque que traumatizou os seus leitores. Mas, ao contrário destes, o poeta não tentou fugir desse choque, e sim confrontá-lo. Não tentou recalçá-lo, mas vivê-lo – e, por fim, expressá-lo.

A tarefa de Benjamin era a de descrever a poesia de Baudelaire em função dessas transformações. No entanto, não o fez a partir de um “fora” da obra de Baudelaire – não seguiu nenhum imperativo de prioridade do social sobre o poético, que resultaria, em última instância, na investigação da sociedade primeiro para depois realizar a exposição crítica. Pelo contrário, colocou a possibilidade de existência

¹⁴ Cf. BUCK-MORSS, SUSAN. “Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin”. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia*: revista de literatura, n. 33. Florianópolis: EdUFSC, ago.-dez. 1996, p. 11-41. E também CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

do poema condicionada a uma convulsão social que não é estranha aos versos, mas que os fundamenta. Apenas a leitura minuciosa, em escala micrológica, fornece essas chaves de interpretação. Nesse sentido, Benjamin não vê a obra de Baudelaire de fora; mergulha nela.

Ao fazê-lo, no entanto, ao tentar compreender o verso estranho de Baudelaire, Benjamin termina por desdobrar tudo aquilo que lhe é inerente, realizando, de fato, aquilo que meus alunos percebem como sendo os temas do ensaio: uma teoria da pobreza de experiência das gerações que viveram no século XIX; uma descrição do recalçamento dessa situação em algumas dessas gerações; uma recapitulação das origens do nazifascismo na Europa; uma investigação da atrofia da aura; uma consideração acerca da modificação no estatuto do Belo nas obras de arte; uma explicação da invenção do romance policial; uma história do surgimento das medidas de controle social na França pós-revolucionária; uma explanação das consequências do advento das massas nos grandes centros urbanos; uma análise da mudança da percepção na modernidade e da transformação da memória; uma teoria explicativa do pouco prestígio de *As flores do mal* quando publicado pela primeira vez e da situação de sua fama ao longo das décadas seguintes.

Monadologia

O vertiginoso nesse método é que todo o universo histórico convocado se dedique a esclarecer um paradoxo num único verso de Baudelaire, entre a semelhança com o leitor e a acusação de uma atitude com a qual o poeta não se identifica. Essa metodologia, destinada a iluminar um detalhe, um ponto singular numa obra, e que, ao fazê-lo, descortina uma imagem mais ampla da época, é derivada da concepção das mônadas. Trata-se de uma monadologia do poema. O poema, em Walter Benjamin, é uma mônada.

A menor partícula existente é construída à semelhança do mundo. Em qualquer detalhe da existência, é possível encontrar vestígios de tudo aquilo que se passou e que se passa, e de tudo aquilo que se passará. E ainda, é possível ver em qualquer partícula tudo aquilo que poderia ter se passado. A ideia é de Leibniz – nasce no século XVII, com a concepção de uma substância simples semelhante ao Universo, no seu *Discurso de metafísica*, e ganha o nome de mônada na sua *Monadologia* no século XVIII.

Leibniz foi o inventor do cálculo infinitesimal; isso explica a configuração infinitesimal que apresenta da realidade. E, enquanto teólogo, formulou a possibilidade de conhecimento do Universo na substância simples, reservada, em sua realização, aos olhos de Deus. No *Discurso de metafísica*, Leibniz toma o exemplo de Alexandre, o Grande, fabulando o momento anterior às suas conquistas como imperador, e diz:

Quando se considera bem a conexão das coisas, pode dizer-se que, na alma de Alexandre, há, desde sempre, restos de tudo o que lhe aconteceu e sinais de tudo o que lhe acontecerá, e até mesmo vestígios de tudo o que se passa no universo, embora só a Deus caiba reconhecê-los a todos.¹⁵

É o que se passa também com as mônadas. Elas exprimem em si a imagem do mundo. Nesse sentido, cada substância simples testemunha e multiplica a boa obra de Deus, através de sua representação. É o que tem em mente Leibniz ao afirmar, na *Monadologia*, que “cada substância simples tem relações que exprimem todas as outras”, fazendo de cada mônada, portanto, “um espelho vivo e perpétuo do universo”.¹⁶ A mônada é o lugar em que o singular e o universal coincidem. Desse modo, também configura um ponto de encontro entre unidade e multiplicidade.

Benjamin era fascinado por pequenos objetos, detalhes e pormenores. Uma espécie de *páthos* materialista que se apresentava com feição metafísica – manifestada na sua capacidade de encontrar semelhanças e parentescos lá onde a mera observação do fenômeno não os pode captar. Essas duas posições – amor ao detalhe e capacidade de identificação de semelhanças insuspeitas – foram bem formuladas por duas pessoas bastante próximas a Benjamin. É Hannah Arendt quem comenta a sua “paixão pelas coisas pequenas, até minúsculas”, e lembra que “Scholem conta da sua ambição de colocar cem linhas escritas na página comum de um caderno de notas, e da sua admiração por dois grãos de trigo na

¹⁵ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia; Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 25-26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

seção judaica do Museu de Cluny, ‘onde uma alma irmã inscrevera na íntegra o *Shema Israel*’”. Ela ressalta que, para Benjamin, “a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação”.¹⁷ E Theodor W. Adorno menciona como, em tudo o que dizia ou escrevia, o pensamento do amigo assumia “as promessas dos contos de fadas e dos livros infantis, ao invés de recusá-las e repeli-las em nome de uma infame maturidade”.¹⁸

O que Arendt percebe como atenção ao particular e o que Adorno qualifica como promessa são outros nomes para isso que em Benjamin denominamos materialismo e metafísica. Esse par também acompanha a teoria e a metodologia do filósofo diante das obras literárias; e, evidentemente, assim Benjamin procede em suas análises de poemas. Nesse sentido, a sua atenção ao particular parece suscitar um esforço filológico bastante peculiar, com um senso aguçado para os detalhes estranhos ou absurdos das obras que foram objetos de sua crítica. É o que fundamenta no filósofo a apreensão bastante particular que faz da monadologia de Leibniz – que na sua obra aparece como epistemologia que une o particular (o detalhe, o fragmento, o único) e o universal (o semelhante, a ideia, a história), de modo que já não se poderia falar de uma separação dessas duas esferas. *No particular, o universal.*

Em *Origem do drama barroco alemão*,¹⁹ Benjamin toma de empréstimo a imagem do mundo como mônada para descrever o mundo das ideias. Em outras palavras, realiza uma secularização da monadologia e uma conversão de seu estatuto ontológico em uma epistemologia – isto é, como descrição das condições de possibilidade do conhecimento. O alcance de uma tal conversão pode ser medido em comparação com a sua formulação ontológica em Leibniz. A monadologia é acompanhada em sua obra por uma teoria dos mundos possíveis.

Para o inventor do cálculo infinitesimal, Deus teria concebido o melhor mundo entre os possíveis. A vida e as coisas, tal como existem, são objeto da

¹⁷ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 190.

¹⁸ ADORNO, Theodor W. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 225.

¹⁹ Mais especificamente, no Prefácio Epistemo-Crítico. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 35-37. A expressão *Trauerspiel* é traduzida por João Barrento como “drama trágico”; optei, no entanto, por permanecer, no corpo do texto, com a opção de Sergio Rouanet, “drama barroco”.

vontade divina, que por decisão cria este mundo e não outros. Do ponto de vista da *Teodiceia*,²⁰ Deus cria este mundo porque é onisciente – e conhece todos os outros mundos que ele próprio poderia ter criado – e porque é onipotente – tendo, portanto, o poder necessário para criar qualquer mundo que pudesse ser concebido por Sua razão; e não seria bom nem justo se não optasse, se não decidisse, por meio de um juízo, pelo melhor mundo possível. Com efeito, as mônadas também são criadas em sua perfeição.²¹ Essa perfeição inclui todos os momentos imperfeitos dos universos que poderiam ter sido e não foram.

A secularização da monadologia em Benjamin suspende a necessidade da perfeição do que existe, deslocando-a para um plano ideal por vir. As coisas em si não são perfeitas. Pelo contrário, aguardam aperfeiçoamento. É nesse sentido que toda a teoria de Benjamin se faz entre dois polos: a constatação do ocorrido e a sua possibilidade de salvação na recuperação das formas daquilo que poderia ter ocorrido.²² Na sua filosofia da história, por exemplo, o historiador não tem a tarefa de descrever somente os fatos “como eles de fato teriam ocorrido”, como também a de descrevê-los do ponto de vista daquilo que poderia ter acontecido – o que Benjamin chama de “escovar a história a contrapelo”.²³ No lugar de Deus, entra em cena a ação humana aperfeiçoadora: do materialista histórico (historiador e revolucionário), que aperfeiçoa a história (“Sobre o conceito de história”); do tradutor, que aperfeiçoa as línguas (“A tarefa do tradutor”);²⁴ do filósofo, que salva os fenômenos (*Origem do drama barroco alemão*); etc.

²⁰ LEIBNIZ, G. W. *Ensaio de Teodiceia*. Trad. William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

²¹ Cf. também DANOWSKI, Deborah. “Leibniz e as voltas do tempo”. In: *Dois pontos*, v. 2, n. 1, Curitiba, São Carlos, out., 2005, p. 101-122.

²² Desenvolvo essa chave de compreensão da obra de Benjamin em FERNANDES, Rafael Zacca. *As flores da poesia na terra do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

²³ “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera a sua tarefa escovar a história a contrapelo.” BENJAMIN, Walter, 1994, p. 225.

²⁴ BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” Trad. Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

O poema é mônada, e isso tem dois sentidos para as relações entre poesia e história. A primeira, já adivinhamos: o poema é um condensado da história, que não deve ser explicado a partir da exposição dos fenômenos históricos, mas que encontra na sua própria explicação uma tal exposição. Não se compreende a Paris do Segundo Império de Napoleão III para, em função dessa totalidade histórica, criar condições de leitura de um poema de Baudelaire (como na teoria do reflexo de parte do marxismo ortodoxo, que vê nos fenômenos superestruturais uma identidade com os processos que ocorrem na base econômica).²⁵ A bem da verdade, ocorre o contrário: na filosofia e na prática de Walter Benjamin como crítico de poesia, os poemas se tornam fonte privilegiada de acesso a uma verdade histórica.

O poema é, ele próprio, uma condensação daquilo que Benjamin chamaria nos seus fragmentos “Sobre o conceito de história” de tempo-de-agora, de *Jetztzeit*. Não ocorre que ele possa ser explicado pelos processos históricos mais amplos, sendo deles deduzidos; a história se encontra *nele*. No poema vive a sua pré e pós-história: tanto do ponto de vista do que de fato ocorreu quanto de outro ponto de vista, o da salvação, do que poderia ter ocorrido.

O poema é mônada: os poemas no poema

O poema é mônada: o segundo sentido que gostaria de examinar nesse enunciado carrega outra possibilidade para a compreensão da relação entre poesia e história em Walter Benjamin.

Para ter acesso a essa outra relação, precisamos dar um passo atrás, e retornar a um texto de Benjamin da juventude, escrito em 1914, sobre “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. A ocasião em que o texto foi escrito e as conclusões a que chega o filósofo sobre os poemas do poeta não poderão ser desdobradas agora. Por isso, gostaria de concentrar a atenção nos primeiros parágrafos desse texto,

²⁵ Por exemplo, em Georg Lukács, para quem, segundo o seu prefácio à edição húngara de *Arte e sociedade*, “toda categoria artística, inclusive a mais abstrata, nasce das necessidades mais profundas da vida humana, determina suas formas de realização positiva e negativa e é por elas determinada. É por isto que a estética tem como seu centro o reflexo artístico da realidade.” LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011, p. 34.

em que se verificam considerações metodológicas preliminares de Benjamin (um procedimento usual em diversas de suas críticas: cada crítica contém – usualmente em seus primeiros parágrafos – um pequeno prefácio que elabora uma espécie de crítica da crítica, de filosofia da crítica.)

O filósofo nos adverte que irá investigar dois poemas, “Coragem de poeta” [*Dichtermut*] e “Timidez” [*Blödigkeit*], que são, na verdade, duas versões de um mesmo texto poético de Hölderlin. Nesses parágrafos, Benjamin tenta compreender como se podem comparar dois textos poéticos que tentam realizar a mesma coisa. É então que estabelece que esses poemas só podem ser comparados em função de um elemento que lhes é comum. Esse elemento não aflora à superfície, não aparece no poema. Só pode ser deduzido da atividade crítica. É o seu “poetificado”.

Deve-se comparar o “poetificado” de ambas as versões – não em sua igualdade, que não existe, mas em sua “comparabilidade”. Os dois poemas estão ligados em seu “poetificado” e, a saber, por uma atitude para com o mundo. Esta atitude é a coragem, a qual, quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem.²⁶

O “poetificado”, ou *das Gedichtete*, é um conjunto de forças, ou relações vitais, que o trabalho do poema retira da vida e reconfigura em seu interior. Se voltarmos aos poemas de Baudelaire, poderíamos dizer que o que é poetificado em “Ao leitor” é um conjunto de forças históricas no Segundo Império de Napoleão III que se reconfiguram e ganham outra aparência no poema. Essa reoperação dos elementos, visando, na linguagem, a reconfigurar o sentido e o sem-sentido do que existe, ao mesmo tempo transforma e conserva a história. E o faz, segundo Benjamin, porque tenta responder a uma tarefa.

Existiria, portanto, uma tarefa do poema. No caso de “Ao leitor”, uma tarefa de desnudamento da nova experiência que toda a geração recalca. Nos poemas

²⁶ BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2011, p. 43.

que Benjamin analisa no ensaio de 1914, aqueles de Hölderlin, a tarefa coincide com uma apresentação da coragem em um mundo saturado de perigos.

O que permite a comparação entre as duas versões de um mesmo poema é o conceito de poetificado, porque ele revela que os poemas respondem, como diferentes soluções, a uma mesma tarefa. Essa tarefa é o elemento de comparação, propriamente dito, que permite o cotejamento não dos poemas em si, mas daquilo que eles poetificaram.

Desse ponto de vista, mais importante que o poema é o que *no* poema resiste como possibilidade de sua confecção. O conceito de tarefa opera na legibilidade do poema um efeito monadológico: o poema é mônada e contém, em seu interior, um complexo que serve de apoio para diversas operações básicas que podem refazê-lo em outras formas. É o que defendi, em minha tese de doutorado, *As flores da poesia na terra do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin*: existe em Benjamin uma região não imediatamente acessível nos poemas, que pode ser nomeada com o conceito de “inconsciente poético”.²⁷

O inconsciente poético nada tem a ver com o inconsciente do sujeito que cria as obras. Não significa, portanto, que nas obras haja certos motivos psicológicos de seu autor. Não é a vida do poeta que se inscreve nas obras. E, desse ponto de vista, são as obras mesmas que possuem um inconsciente, que não é “poético” por ser “belo” ou qualquer coisa que o valha; é “poético” porque guarda, em seu interior, mecanismos, sistemas, configurações e determinações que condicionam a manifestação poética mesma na forma de um saber, ou de um pensamento. A própria ideia de um poetificado nos poemas de Hölderlin diz respeito à descoberta desses “mecanismos reflexivos”: os poemas “Coragem de poeta” e “Timidez” podem ser concebidos como manifestações poéticas de mecanismos postos em movimentação pela própria ação do poetificado.

Desse ponto de vista, um poema escrito é um sintoma de si mesmo. Um sintoma de seu próprio inconsciente poético. A crítica, a tradução, uma segunda versão: em todos esses casos, podemos conceber que esses trabalhos, essas elaborações, recolocam o inconsciente em uma nova manifestação.

Dizer um inconsciente do poema em Benjamin significa dizer, por analogia ao inconsciente pulsional, que existem cadeias de pensamento que sobrevivem

²⁷ FERNANDES, Rafael Zacca. Op. cit., p. 53-65.

inconscientemente nos poemas.²⁸ Não cadeias de pensamento do sujeito, mas dos próprios poemas. Como se a aparência legível do poema fosse a sua própria consciência, condicionada por essas cadeias invisíveis a olho nu. Essa forma de colocar as coisas desprende a noção de inconsciente de sua fundação exclusiva na psicanálise. Podemos formulá-la muito além do inconsciente pulsional.

Chamemos de inconsciente, então, uma estruturação qualquer de acontecimentos sobre os quais um pensamento *a posteriori* pode descobrir a ação de forças razoavelmente “lógicas” (dotadas de uma logicidade interna que não precisa encontrar identidade com um mundo lógico “geral”) que não se apresentam à consciência do(s) agente(s) envolvido(s), mas que se tornam invariavelmente reconhecidas, pelo pensamento que por ventura as descubra, como um *a priori* dos eventos.

A ideia de que um poema “pensa” poderia levar a crer que todo poema tem um elemento qualquer conceitual, seja explicitamente, seja em suas entrelinhas. Não é isso que se propõe aqui. Um poema, de caráter conceitual ou não, traz em sua forma interna cadeias de pensamento. Mesmo um poema didático, dotado de um discurso coeso e lógico, tem, em seu interior, cadeias de pensamento e logicidades de que ele próprio não pode se dar conta. Nesse sentido, a crítica é o momento em que o inconsciente das obras vem à consciência em uma nova forma textual.

O inconsciente é uma estrutura descoberta necessariamente *a posteriori* e que se insere como elemento de legibilidade de um fenômeno como um *a priori*. Ele funda a possibilidade de desdobramento dos poemas. Esse desdobramento se traduz em pelo menos três atitudes básicas na filosofia de Benjamin. As obras

²⁸ Estabeleci essa analogia em minha tese da seguinte forma: “Com o conceito de poetificado, abre-se para Benjamin uma região do poema que, de outra forma, dificilmente se deixaria penetrar pelo pensamento. O seu estabelecimento permite um avanço da teoria sobre os territórios tomados como inexplicáveis por sua qualidade um tanto quanto etérea. O que Benjamin descobre é um inconsciente poético na medida em que o próprio poema é tratado como uma espécie de sintoma, como a persistência de impressões deixadas pela tarefa poética, que, apesar de não nomeada francamente, se deixa ver mediante o trabalho da crítica. (...) o poema se torna um lugar privilegiado para o pensamento, lá onde poderia ser o simples objeto de uma fruição ou de uma pesquisa puramente técnica. Mais do que isso, o objeto se torna desde aí um médium-de-reflexão, mesmo anos antes da conclusão de sua tese sobre o romantismo alemão, em que usará esse termo para definir a qualidade do meio em que repousam as obras para os românticos.” Ibid., p. 61-63.

possuem um índice de “criticabilidade” (que autoriza, e mesmo contém, a crítica): a crítica é desdobrada do interior do poema.²⁹ Outro de “traduzibilidade” (que autoriza e contém a tradução): o original, como afirma Benjamin em “A tarefa do tradutor”, contém as suas traduções. E outro de “refazibilidade” (que autoriza e contém outras versões de uma mesma composição).

O poema é mônada: nele, vivem suas críticas possíveis, as traduções que ainda pode receber e, por fim, todos os poemas que poderiam ter sido escritos.

Isso significa reconhecer na poesia uma seriedade histórica: ela apresenta uma solução para uma tarefa histórica, como também revela que essa tarefa existe e pode ser resolvida de outras maneiras. Melhor: a poesia exige a sua solução de diferentes maneiras. Porque, diferentemente da monadologia de Leibniz, que concebia o mundo como o mais perfeito entre os possíveis, o projeto filosófico de Benjamin, mesmo quando se debruça sobre poemas, dedica-se a retomar “a fraca força messiânica” que se reservou a cada geração.³⁰

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. V. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2011.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. V. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

²⁹ Isso foi estabelecido, de certa forma, na tese de doutorado de Benjamin, *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

³⁰ BENJAMIN, Walter, 1994, p. 223.

- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. “Les Fleurs du Mal”. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Travessia: revista de literatura*, n. 33. Florianópolis: EdUFSC, ago.-dez. 1996. p. 11-41.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANOWSKI, Deborah. “Leibniz e as voltas do tempo”. In: *Dois pontos*, v. 2, n. 1, Curitiba, São Carlos, out., 2005. p. 101-122.
- FERNANDES, Rafael Zacca. *As flores da poesia na terra do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A monadologia; Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Ensaio de Teodiceia*. Trad. William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e Sociedade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

RESUMO: O presente artigo pretende fornecer uma leitura de dois conceitos que estão em textos da juventude e da maturidade de Walter Benjamin e que permitem estabelecer uma relação produtiva de análise de poemas e de pe-

ABSTRACT: This article aims to provide an interpretation of two concepts from Walter Benjamin's youth and maturity texts which allow for the establishment of a productive relation of analysis concerning both poems and

ríodos históricos, a saber: o de “poetificado” [*das Gedichtete*], tal como aparece no texto sobre Friedrich Hölderlin, na primeira metade da década de 1910; e o de “mônada”, segundo a sua reformulação na fase materialista, contemporâneo à escrita do ensaio sobre Charles Baudelaire, no final da década de 1930. A hipótese sustentada aqui é que a legibilidade de uma continuidade entre os dois conceitos é possível a partir de um terceiro conceito, não descrito pelo próprio Benjamin, mas dedutível de seu trabalho, que poderíamos nomear como “inconsciente poético”..

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin; Charles Baudelaire; Filosofia da história; Filosofia da arte; Modernidade.

historical periods: the concept of “poetized” [*das Gedichtete*], as it appears in the text about Friedrich Hölderlin in the first half of the 1910 decade; and the concept of “monad”, in accordance with its reformulation in the materialist phase, contemporary to the writing of the essay on Charles Baudelaire, in the end of the decade of 1930. My hypothesis is that it is possible to read a continuity between the two concepts through a third one, which was not described by Benjamin himself but could be deduced from his own work, and that we could name the “poetic unconscious”.

KEYWORDS: Walter Benjamin; Charles Baudelaire; Philosophy of History; Philosophy of Art; Modernity.

Habermas e o desafio pós-moderno (ainda)

ARTHUR GRUPILLO

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFS

Num debate ocorrido da década de 1980 até mais ou menos os anos 2000, e que esfriou sem que tenha sido suficientemente resolvido, discutiu-se qual função a arte e a estética teriam na proposta de uma *razão comunicativa*, advogada por Habermas. Isso também pode ser formulado de outra maneira, a saber, qual implicação crítica teriam, para essa concepção de razão, a arte e a estética. Pois, se estas eram dificilmente incorporadas por um conceito subjetivo de razão, havia basicamente duas possibilidades: ou a razão comunicativa também era incapaz de incorporar a arte e a estética como parte da razão, incorrendo no mesmo problema que queria superar, ou ela era realmente capaz de fazer isso. Neste último caso, porém, não estava claro em que medida ela ainda permanecia razão, e não se transformava numa espécie de retórica. Martin Seel praticamente colocou um fim na discussão, quando desenvolveu sua tese de que: “Uma razão que não é estética, ainda não é nenhuma razão; a razão que se torna estética, já não é mais”¹.

Habermas inicialmente havia tentado encontrar um lugar para a arte e a estética no que chamou de “racionalidade estético-expressiva”, mas esbarrou nas críticas, que apontaram que essa tentativa levava a uma estética demasiado

¹ SEEL, Martin. *Die Kunst der Entzweiung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 29 [„Vernunft, die nicht ästhetisch ist, ist noch keine; Vernunft, die ästhetisch wird, ist keine mehr.“]

expressivista e passava ao largo de toda uma discussão sobre a “verdade artística”, isto é, de que a arte não pretende apenas dizer algo sobre o mundo subjetivo de alguém, mas tem potencial para sacudir também nossas convicções cognitivas e morais, estando assim relacionada à verdade. É então que uma importante concessão é feita aos críticos, e Habermas passa a considerar mais de perto a tese heideggeriana da arte como “abertura de mundo”, não porém sem muitas ressalvas. Embora aquele debate tenha arrefecido, juntamente com a própria ideia de uma razão comunicativa, as condições em que ele se formou ainda se fazem sentir. Ainda continuamos nos debatendo, ao que parece, entre dois discursos filosóficos possíveis.

A maior das ressalvas é que, basicamente, a compreensão da linguagem e da poesia em Heidegger padece de uma hipóstase de sua função semântica ou, para dizer com Cristina Lafont,² de uma “absolutização” [*Verabsolutierung*] da função de abrir o mundo, gerando problemas estruturais, entre os quais o principal é a dificuldade de compatibilizar o conceito de mundo com o de ente intramundano que tem a função de abri-lo. Isto é, Heidegger não teria conseguido extirpar, pela raiz, a capacidade da linguagem de se referir aos entes, mesmo que sejam entes especiais como, em primeiro lugar, o próprio ser-aí, e posteriormente os signos linguísticos ou as próprias obras de arte e, entre estas, mesmo aquelas que não se referem a nada, como o templo grego. Por outro lado, além de conceder, contra os pressupostos de sua própria pragmática formal, a plausibilidade da discussão sobre a verdade artística, Habermas reconhece que “original é o uso que Heidegger faz desse conceito de mundo para uma crítica da filosofia da consciência”.³

Este conceito de verdade serve de fio condutor com o qual Heidegger introduz o conceito-chave da ontologia fundamental: o conceito de mundo. O mundo constitui o horizonte que abre o sentido, dentro do qual o ente, ao mesmo tempo, escapa e se manifesta ao ser-aí que cuida existencialmente do seu ser. O mundo sempre antecede ao sujeito que, agindo ou conhecendo, relaciona-se com objetos.

² Cf. LAFONT, Cristina. *Sprache und Welterschließung. Zur linguistischen Wende der Hermeneutik Heideggers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

³ HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 209-10.

Não é o sujeito que estabelece relações com algo no mundo, mas é o mundo que, em primeiro lugar, institui o contexto a partir de cuja compreensão podemos deparar com o ente. (...) É óbvio o ganho, em termos de estratégia conceitual, diante da filosofia do sujeito: o conhecimento e a ação não precisam mais ser concebidos como uma relação sujeito-objeto.⁴

Este ganho conceitual, portanto, não poderá ser descartado – se Habermas pretende, também em seu projeto de uma razão comunicativa, escapar ao esquema sujeito-objeto –, permanecendo apenas o problema, não desprezível, das relações entre mundo e ente intramundano que se observa na estratégia de Heidegger de fornecer ao Ser o seu aí (*Da*), o mundo aberto, que depois da chamada *Kebr* é atribuído à obra de arte:

Heidegger ontologizou decididamente a arte e apostou tudo em um movimento de pensamento destrutivamente libertador que deve superar a metafísica a partir de si mesma. Com isso, escapa das aporias de uma crítica autorreferencial da razão que tem de destruir seus próprios fundamentos. (...) Heidegger tenta romper o círculo mágico da filosofia do sujeito, liquefazendo temporalmente seus fundamentos. Mas o superfundamentalismo de uma história do Ser que abstrai de toda história concreta revela que ele permanece preso ao pensamento negado.⁵

Habermas precisa compatibilizar, portanto, dois aspectos deste argumento. Em primeiro lugar, a fim de escapar a uma crítica autodestrutiva da razão, ele concede premissas de uma ontologização da arte ou, pelo menos, de uma função poética da linguagem com forte tom antificcional. Do contrário, ele não pode, com os instrumentos da própria razão, dizer em que consiste a vida deformada por ela. Em segundo lugar, ele não pode, ao seguir esta via, simplesmente *inverter* a parte proscrita da imagem dialética, isto é, apontar de modo “superfundamentalista” o outro esquecido da razão, o que significaria, ainda que com os papéis

⁴ Ibid., p. 208.

⁵ Ibid., p. 150.

invertidos, afirmar a mesma figura de pensamento.⁶ O fato é que esta inversão mostra, acima de tudo, a dificuldade de “nivelar o ‘fenômeno estético’ e equiparar a arte à metafísica”.⁷ Não por acaso, esta é uma outra deficiência, segundo Habermas, da compreensão heideggeriana da arte, que, ao contrário da maioria dos teóricos críticos, mal observou os esforços da arte de sua época: “Uma comparação com Walter Benjamin poderia mostrar quão pouco Heidegger foi influenciado pelas experiências genuínas da arte de vanguarda”.⁸ Sendo assim, mesmo que não se possa simplesmente invertê-lo e identificá-lo com a verdade, o fenômeno estético continua sendo a *via regia* de uma crítica da razão que não se torna autodestrutiva. É no interior deste desafio, levantado na discussão com o

⁶ “Heidegger percebe o fracasso de sua tentativa de romper o círculo mágico da filosofia do sujeito; mas não percebe que esse fracasso é uma consequência daquela questão do Ser que só se pode pôr no horizonte de uma filosofia primeira, ainda que em guinada transcendental. A saída que se lhe oferece é uma operação que, com bastante frequência, repreendeu na ‘inversão nietzschiana do platonismo’: colocar a filosofia primeira de cabeça para baixo, sem se livrar de sua problemática” (Ibid., p. 214). De algum modo, porém, permanece a questão de saber se “filosofia do sujeito” e “filosofia primeira” são idênticos para Habermas. Curiosamente, a sessão intitulada “*Prima philosophia como filosofia da consciência*”, em *Pensamento pós-metafísico*, não oferece material substantivo para melhor esclarecimento da questão. Cf. Id., *Pensamento pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 40-41. Enquanto momento de reconstrução do pensamento metafísico, Habermas parte da convicção de Adorno de que o idealismo platônico tinha se enganado desde o início “pensando que as ideias ou *formae rerum* contêm realmente em si mesmas, como uma reduplicação, aquilo que elas produziram como sendo o material e o não-ente” (Ibid.). Isso teria ocorrido em virtude de um temor da antiga filosofia, ao voltar-se para o sujeito, para a identidade pura, de cair na condicionalidade do que é meramente subjetivo, noutras palavras, no relativismo subjetivista de Protágoras. Cf. também ADORNO, Th. “Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel: Einleitung”. In: *Gesammelte Schriften*. Versão digital da edição das obras completas, sob licença da editora Suhrkamp. Berlin: Directmedia, 2003 (Digitale Bibliothek Band 97), p. 2214 (GS 5, S. 28). Habermas limita-se a afirmar que “a filosofia idealista renova a ambos, o pensamento da identidade e a doutrina das ideias, na base da subjetividade, entrevista no momento da passagem do paradigma da ontologia para o do mentalismo. (...) [A razão moderna] assume a herança da metafísica na medida em que garante o primado da identidade frente à diferença e a precedência da ideia frente à matéria”. (HABERMAS, op. cit., p. 41) A resposta a esse “círculo mágico”, que inclui tanto a inversão pós-moderna da filosofia primeira quanto a filosofia do sujeito, será o que Habermas designa como o seu renovado “pensamento pós-metafísico”.

⁷ Id., 2000, p. 143.

⁸ Ibid., p. 143.

pensamento pós-moderno, que Habermas consolida, ambigualmente, sua visão da estética, deixando os rastros de uma lição que pode ser interessante para nós, mesmo hoje.⁹

Talvez a obra mais difundida de Habermas, publicada em 1985, *O discurso filosófico da modernidade* é um exercício de diagnóstico de época. Fundamentalmente, o argumento de Habermas consiste na distinção entre dois discursos típicos a respeito dos “tempos modernos”, que respondem a uma mesma conjuntura cultural. Partiremos primeiro da conjuntura para, em seguida, esclarecer os dois tipos de discurso.

Foi no domínio dos debates da crítica estética, no processo de distanciamento em relação a prescrições artísticas, que a famosa *querelle des anciens et des modernes* tomou consciência, pela primeira vez, “do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma”.¹⁰ O partido dos modernos questionava o sentido de imitação dos modelos antigos, baseando-se no argumento histórico de um belo relativo, condicionado temporalmente, fundado em sua legalidade autônoma. “Para Baudelaire a experiência *estética* confundia-se, nesse momento, com a experiência *histórica* da modernidade. Na experiência fundamental da modernidade estética, intensifica-se o problema da autofundamentação”.¹¹ Assim como na querela de há pouco mais de três séculos, que toma uma forma culminante em Baudelaire, a *querelle des modernes et postmodernes*, empreendida intensivamente nos anos 70 do século XX, consolida filosoficamente, a partir de uma consciência histórica, argumentos esteticamente inspirados,¹² como o mostrou o estado da

⁹ A expressão “desafio pós-moderno” se tornaria, no âmbito das discussões da filosofia do discurso, relativamente frequente, embora algo imprecisa. Ela designa, sobretudo, o debate de Habermas com os representantes mais eminentes do pensamento de origem francesa, em *O discurso filosófico da modernidade*. Cf. DUVENAGE, P. “The second phase continues: The postmodern challenge”. In: *Habermas and aesthetics: The limits of communicative reason*. Cambridge: Polity Press, 2003, pp. 75-95; NASCIMENTO, Amós. *Rationalität, Ästhetik und Gemeinschaft: Ästhetische Rationalität und die Herausforderung des Postmodernen Poststrukturalismus für die Diskursphilosophie*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Uni-Frankfurt, Frankfurt am Main, 2002.

¹⁰ HABERMAS, 2000, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Procuo parafrasear aqui a expressão particularmente feliz de Duvenage “aesthetically informed arguments”. Cf. *Op. cit.*, p. 1.

questão na arquitetura, onde primeiro se encontraram rupturas mais visíveis e maior articulação dos problemas teóricos.¹³

Em resumo, os jovens arquitetos se viram entre uma redução do movimento moderno “a um sistema de preceitos formais” e “uma arquitetura mais humana, mais cálida, mais livre e mais diretamente relacionada com os valores tradicionais”.¹⁴ Importantes, para Habermas, são as soluções filosóficas por trás da polêmica estilística. “O que é comum aos ‘ismos’ que se formam com o prefixo ‘pós’ é o sentido do *tomar distância*”.¹⁵ O problema fundamental residiria numa experiência de descontinuidade, isto é, de que o pós-modernismo – ao contrário da palavra “pós-industrial”, por exemplo, que designa uma ampliação dos setores de prestação de serviços, mas sem questionar que o capitalismo “*continuou a se desenvolver*” – se transforma efetivamente num antimodernismo. Ora, a movimento da Ilustração, tendo rompido com o passado grego e cristão, sabia da sua consciência histórica, sem com isso ter se tornado “historicista”, ou seja, sem distanciar o passado pela segunda vez, movimento pelo qual “o pluralismo estilístico, que até então fizera figura de incômodo, torna-se pois um trunfo”. Daí a necessidade e a urgência do desafio: “por isso temos de enfrentar a questão acerca de nossa atitude diante desta descontinuidade nova e agora aberta”.¹⁶

¹³ Cf. HABERMAS, “Arquitetura moderna e pós-moderna”. In: ARANTES, Otília & ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992; LYOTARD, J. “Notizen über die Bedeutung von ‘post-’” In: *Postmoderne für Kinder*. Wien: Passagen, 1987, p. 99. Segundo Lucia Santaella, Federico de Oníz teria sido o primeiro a usar a expressão “pós-moderno”, em sua introdução à *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, de 1934, que se tornaria corrente, a partir da década de 1970, tanto em teoria da literatura quanto da arquitetura. Cf. SANTAELLA, L. “Krise der Moderne?”. In: *Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Kassel: Intervalle, Bd. 1, 1998. Cf. também MAJETSCHAK, Stephan. “Jürgen Habermas und Jean-François Lyotard über Moderne und Postmoderne. Anmerkungen zu einer gescheiterten Debatte aus kunsttheoretischer Sicht”. In: *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, pp. 37-51.

¹⁴ BENÉVOLO, L. *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Apud HABERMAS, 1992, op. cit., p. 126.

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶ *Ibid.*, p. 129. O fato de que esta querela não é mais decidida apenas em revistas de arquitetura, mas no plano da consciência histórica, mostra-se também nas atuais discussões em filosofia da música. Já Adorno tinha observado o conflito entre o progresso e a restauração pri-

Diante dessa conjuntura, Habermas diagnostica, como dissemos, dois discursos típicos, cujas principais inspirações seriam Hegel e Schelling. “Com a arquitetura historicista o idealismo abandonava as suas intenções originárias. (...) A arquitetura historicista abandona esta ideia de reconciliação e o espírito, já não sendo força reconciliadora, passa a alimentar o dinamismo compensatório de uma realidade enfeitada e oculta por detrás das fachadas”.¹⁷ Por outro lado: “Enquanto no Ocidente cristão os ‘novos tempos’ significavam a idade do mundo que ainda está por vir e que despontará somente com o dia do Juízo Final – como ocorre ainda na *Filosofia das idades do mundo*, de Schelling –, o conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir”.¹⁸ De fato, como afirma Duvenage, “no sistema de Schelling, não é o modelo de razão de Hegel, mas a poesia pública, que substitui o poder unificador da religião”.¹⁹

De um lado, temos o contra-discurso da modernidade cindida de Hegel e, de outro, o antidiscurso esteticista da modernidade, que se move no âmbito da crítica anti-iluminista à razão levada adiante pelo romantismo. Habermas interpreta este último discurso como uma “mito-poética” filosoficamente inspirada, ligada a

mitiva na oposição entre Schoenberg e Stravinsky. Atualmente, a “impostação conservadora” é interpretada como mistura irônica de citações. V. Safatle considera que a discussão adorniana sobre Stravinsky é atual, “já que Stravinsky, de maneira sintomática, pode nos oferecer o quadro de compreensão para a racionalidade dos dispositivos formais que estruturam vários programas-chave no interior do novo tonalismo. Há, por exemplo, uma linha reta que vai de Stravinsky até John Adams e Thomas Adès.” SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 195. O estilo musical chamado “novo tonalismo” seria caracterizado por uma indiferença em relação à resistência do material, com a consciência não-formalista de que, como “afirma Steve Reich: ‘Para mim, princípios naturais de ressonância e da percepção musical humana não são limitações; são fatos da vida’.” (Ibid., p. 195). Há sem dúvida uma crítica possível a este diagnóstico, levando em conta a noção de limite a que está sujeita, não a razão subjetiva, mas a própria racionalidade comunicativa. A interpenetração de natureza e semântica, como sendo, de um lado, a resistência do material, como para Adorno, mas também como interpretação dessa resistência, pode ser capaz de mostrar que nem toda consciência de limites identifica-se simplesmente com autolimitação ou com indiferença, mas antes com uma experiência-limite ou, nas palavras de Reich, “fatos da vida”.

¹⁷ HABERMAS, 1992, p. 136-137.

¹⁸ Id., 2000, p. 9.

¹⁹ DUVENAGE, op. cit., p. 77.

uma determinada esperança messiânica, que haveria de se tornar, com Nietzsche, dionisíaca em vez de cristã.²⁰ Porém, o que é de extremo interesse, para nós, é que Habermas, mesmo colocando-se contra uma despedida apressada da modernidade, sempre foi um crítico das intenções originárias do idealismo a propósito de uma reconciliação universal, ao menos com os meios de que o idealismo dispunha. Além disso, enfatizou – no seu conceito de materialismo como complexidade hermenêutica – a importância de um espaço para o tipo de contingência histórica, aberta ao futuro e ávida por inovações, inclusive semântico-religiosas, a que o sistema de Hegel se furtava, sem mencionar seu próprio trabalho de juventude sobre a filosofia das idades do mundo de Schelling. Seria de esperar que Habermas compatibilizasse, da mesma forma, seu repúdio do antidiscurso esteticista da modernidade e sua crítica a Hegel, renovada com as seguintes palavras:

A racionalidade do entendimento, que a modernidade sabe que lhe é própria e reconhece como único vínculo, deve ampliar-se até a razão, seguindo os rastros da dialética do esclarecimento. Porém, como saber absoluto, essa razão assume, por fim, uma forma tão avassaladora que não apenas resolve o problema inicial de uma autocertificação da modernidade, mas o resolve *demasiado bem* [*zu gut*]: a questão sobre a autocompreensão genuína da modernidade submerge sob a gargalhada irônica da razão. Já que a razão ocupa agora o lugar do destino e sabe que todo acontecimento [*Geschehen*] de significado essencial *já* está decidido. Dessa maneira a filosofia de Hegel satisfaz a necessidade da modernidade de autofundamentação apenas sob o preço de uma desvalorização da atualidade e de um embotamento da crítica.²¹

²⁰ Cf. HABERMAS, 2000, p. 134 *et seq.*: “Nietzsche se distancia desse pano de fundo romântico. A chave é oferecida pela comparação de Dioniso com Cristo, efetuada não apenas por Hölderlin, mas por Novalis, Schelling, Creuzer e em toda a recepção do mito no primeiro romantismo. Essa identificação do vertiginoso deus do vinho com o deus cristão salvador é possível apenas porque o messianismo romântico objetiva um *rejuvenescimento*, não uma *despedida* do Ocidente”.

²¹ *Ibid.*, p. 60-61.

Dito de outro modo, interrogativo, como é possível a Habermas querer escapar da contradição performativa que reside no momento autodestrutivo da crítica da razão e, além disso, de uma reflexão absoluta intensificada, que desvaloriza a atualidade e embota a crítica do presente, levando em consideração aspectos de uma ontologização da arte que abre o mundo, sem com isso inverter, de modo fundamentalista, a estrutura aporética da filosofia do sujeito? É impressionante, no decorrer do *Discurso filosófico da modernidade*, a forma como Habermas reúne pensadores tão diferentes quanto Heidegger, Derrida, Foucault e Castoriadis sob uma mesma bandeira, a do antidiscurso da modernidade, que recairia na estrutura aporética da inversão. Entretanto, tendo em vista a crítica a Hegel, ele precisa assumir como desafio este discurso diante da possibilidade de uma crítica do presente, isto é, diante do potencial crítico da abertura de mundo, que sempre acontece de modo contingente, no conceito de uma modernidade aberta a inovações. Não nos orientamos aqui nem pela obra destes pensadores em particular nem pela justeza da interpretação que Habermas lhes concede, mas apenas na medida em que compõem, segundo ele, o antidiscurso da modernidade. Orientamo-nos por essa via, sobretudo, na medida em que todos são, como veremos, objetos da mesma caracterização circunscrita e criticada em Heidegger e, mesmo assim, assumida como um desafio.

Num dos principais pontos dessa discussão, Habermas entende, por exemplo, que a crítica de Derrida à escritura fonética visa à denúncia de uma escrita que “torna independente o dito em relação ao espírito do autor e ao alento do destinatário, assim como em relação à presença do objeto de que se fala. O *medium* da escritura confere ao texto sua autonomia pétrea em face de todos os contextos vivos”²². Também essa tentativa, segundo Habermas, “não se desprende das pressões do paradigma da filosofia do sujeito. Sua tentativa de suplantar Heidegger não escapa da estrutura aporética do acontecer da verdade esvaziado de toda validade da verdade”²³. Aqui, Habermas opõe explicitamente a validade da verdade [*Wahrheitsgeltung*] ao acontecer da verdade [*Wahrheitsgeschehens*]. Não obstante, ele precisa reconhecer, em benefício de seu próprio projeto de uma pragmática discursiva, que essa crítica de Derrida ao “platonismo do significado”

²² Ibid., p. 233.

²³ Ibid., p. 234.

é justa: “Com razão, Derrida censura o fato de que, desse modo, a linguagem fique reduzida àquelas partes úteis para o conhecimento ou para a fala que constata fatos. A lógica tem prioridade sobre a gramática, a função cognitiva sobre a função do entendimento intersubjetivo”.²⁴ Em particular, o debate com Derrida tem uma importância adicional por enriquecer as discussões levantadas no contexto do Primeiro Interlúdio da *Teoria da ação comunicativa* a propósito da tese de Tugendhat, segundo a qual todo enunciado em primeira pessoa pode ser transformado num enunciado objetivo, o que tornaria difuso, do ponto de vista de uma estética da verdade, o limite entre uma linguagem subjetiva ou ficcional e uma linguagem “séria”.

No *Excursus sobre o nivelamento da diferença de gênero entre filosofia e literatura*, Habermas afirma que “Derrida quer estender a soberania da retórica sobre o domínio da lógica para resolver o problema diante do qual se encontra a crítica totalizante da razão”,²⁵ o que definitivamente não é uma estratégia conceitual completamente estranha ao próprio Habermas. A dificuldade residiria apenas – o que também não é pouco – numa assimilação da crítica da razão à crítica literária. O problema que Adorno reconhece como inevitável é, entretanto, encoberto por Derrida como sendo “desprovido de objeto”, visto que “a empresa desconstrutivista não se deixa comprometer com as obrigações discursivas da filosofia e da ciência”,²⁶ isto é, abdica de qualquer pretensão cognitiva.²⁷ No entanto, como Habermas pode sair da aporia da autorreferencialidade sem transferir, pelo menos em parte, para a retórica, a crítica da razão? Talvez o ponto-chave da questão consista menos na concessão de uma capacidade poética da linguagem, o que o próprio Habermas faz, do que numa absolutização da sua função de abrir o mundo.

Na controvérsia entre Derrida e Searle, retomada por Habermas, renova-se o debate em torno do caráter parasitário dos modos fictícios, simulados ou indiretos de emprego da linguagem. Enunciada por um ator sobre o palco, como elemento

²⁴ Ibid., p. 243.

²⁵ Ibid., p. 264.

²⁶ Ibid., p. 265.

²⁷ Sobre as diferenças entre Adorno e Derrida, Cf. MENKE-EGGERS, C. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

de uma poesia ou ainda no interior de um monólogo, uma promessa torna-se, como afirma Austin, “particularmente vazia e nula.”²⁸ Contudo, é preciso esclarecer o que se entende por uso “sério” da linguagem. Se colocarmos sob esta categoria os usos da linguagem voltados ao entendimento, também os modos fictícios, quando empregados corretamente em seus contextos – por exemplo, a fala de um ator no palco – são, em determinado sentido, muito “sérios”. Diálogos ou monólogos, seja no teatro, no cinema ou na literatura, não “enganam”, mas trazem à tona muito seriamente, inclusive na comédia, a inserção da linguagem no seu contexto, a sua margem de variação, os seus usos possíveis, os conflitos comunicativos, a possibilidade de mal-entendidos, ambiguidades, etc., o que, de certa forma, nos abre os olhos para os enganos da linguagem.²⁹ “Essa variação de contexto, que afeta o significado, não pode, em princípio, ser detida ou controlada, já que os contextos não podem ser esgotados teoricamente, isto é, dominados de uma vez por todas”.³⁰ Agora, se entendemos por emprego “sério” da linguagem apenas aqueles, como pretende Habermas, que são “eficientes para a ação”, corremos o risco de causar um curto-circuito entre fim ilocucionário e interesse perlocucionário, de implodir completamente a diferença entre ação comunicativa e ação estratégica, sem a qual a suposta razão comunicativa é apenas uma razão subjetiva sofisticada.

A “coordenação” da ação através de um uso estratégico da linguagem ultrapassaria o limite de um emprego sério, pois “sério” significaria aqui justamente a dissimulação do caráter fictício do fim ilocucionário. Na arte, acontece o oposto, ou seja, o tornar patente do caráter fictício de um emprego linguístico, a fim de trazer à tona aspectos de sua função poética que, por assim dizer, *subjaz* aos

²⁸ HABERMAS, 2000, p. 273. Para um desenvolvimento desta mesma problemática, cf. “Filosofia e ciência como literatura?”. In: Id., 1990, pp. 235-255.

²⁹ Cf. HESS-LÜTTICH, Ernst W.B. *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen: Narr, 1984. Além dos exemplos significativos explorados nos diálogos de Kafka, ou mesmo no realismo de Brecht, observem-se também certos diálogos cômicos, baseados na imitação e na caricatura, onde é possível experimentar um tipo de catarse baseada no “desmascaramento do ridículo”, no momento em que a verdade vem à tona. O desmascaramento do falso “marquês”, em *As preciosas ridículas*, dos falsos “médicos”, em *O doente imaginário*, ou do falso “beato moralista”, em *Tartufo*, só para citar Molière. Cf. GRUPILLO, A. “A urbanização da província”: Molière e a categoria do ridículo. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, jul. 2007, p.193-200.

³⁰ HABERMAS, 2000, p. 276.

demais empregos da linguagem. Quando se afirma, seguindo a perspectiva de Derrida, e com razão, que “se não fosse possível a um personagem em uma peça de teatro fazer uma promessa, não haveria promessas na vida real”, disso não se segue, de nenhum modo, que “o comportamento sério é a representação de um papel dentre outros”.³¹ A pretensão de verdade levantada pelas obras de arte é um potencial para desvelar precisamente na medida em que coloca o expectador diante do jogo entre aparência e verdade sendo, neste caso, uma espécie de “aviso”, de “advertência” sobre a possibilidade de um uso “fictício”, isto é, “estratégico” nos empregos linguísticos que se dão fora do palco. É nisto que consiste seu potencial cognitivo.

Habermas entende, de modo um pouco reducionista, que as restrições, sob as quais os atos ilocucionários implicam uma força coordenadora e possuem consequências relevantes para a ação, definem o domínio de um uso “normal” da linguagem. “Tais restrições podem ser analisadas como aquelas pressuposições idealizantes que temos de efetuar na ação comunicativa.”³² Mais do que as pressuposições idealizantes, o que permite delimitar o campo de um emprego “sério” e não parasitário da linguagem é o uso linguístico correto em seu contexto, que fornece as condições pressupostas como “normais” em uma comunidade linguística. Sempre podemos falar de um emprego correto de um ato de fala no palco, na medida em que “quando a linguagem cumpre uma função poética, realiza-a em uma relação reflexiva da expressão linguística consigo mesma”.³³ Não por acaso, o conceito de uma função poética da linguagem pode ser de especial interesse contra uma absolutização da função de abrir o mundo. Aqui, entra em jogo o esquema funcional de Roman Jakobson, que enriquece as funções básicas estabelecidas por Bühler³⁴. Segundo Jakobson:

Toda tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de limitar a poesia à função poética seria uma simplificação enganosa. A função poética não representa a única função da arte da palavra, mas apenas uma função *dominante e estruturalmente determinante*,

³¹ Ibid., p. 274.

³² Ibid., p. 275.

³³ Ibid., p. 280.

³⁴ Cf. BÜHLER, Karl. *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

enquanto em todas as outras atividades linguísticas desempenha um papel subordinado e complementar. Ao *dirigir a atenção para o lado sensível dos signos*, essa função aprofunda a dicotomia fundamental entre signos e objetos. Por esse motivo, caso investigue a função poética, a linguística não pode restringir-se ao campo da poesia.³⁵

A abordagem de Jakobson é mais complexa do que se supõe à primeira vista. De um lado, ela concede que a função poética da linguagem está presente em *todos* os usos linguísticos, sendo impossível, através de pressupostos idealizadores quaisquer, extirpar pela raiz esta referência do uso linguístico ao seu emprego correto em situações comunicativas. No entanto, ele é rigoroso em afirmar que “na arte da palavra”, embora as outras funções linguísticas também estejam presentes, a função poética é a dominante. Por fim, ele insiste em que a linguística não pode restringir a investigação da função poética da linguagem apenas à poesia; faz isso, contudo, sem hipertrofiar esta função a ponto de converter toda linguagem em uma variante dos modos fictícios de emprego. Até porque, com isso, se perderia também a pretensão de verdade erguida com a própria função poética. Jakobson conclui que *não se pode reduzir a função poética à poesia nem tampouco a poesia à função poética*. O fundamental, aqui, é que embora se dirija ao *medium* linguístico enquanto tal a função poética não elimina a distinção entre signo e referência – ou entre mundo e ente intramundano, para usar outro vocabulário – mas antes “aprofunda” a dicotomia fundamental entre signos e objetos. Por isso, as forças coordenadoras da ação, que estão neutralizadas na compreensão da arte e da poesia como “abertura de mundo”, são apenas enfraquecidas no conceito de uma função poética da linguagem.³⁶ Isso significa que, mesmo no uso linguístico voltado à coordenação das ações, é preciso se movimentar numa função poética da linguagem que não coordena nada, mas situa os participantes

³⁵ JAKOBSON, R. “Linguistik und Poetik”. In: *Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p. 92. Apud HABERMAS, 2000, p. 281.

³⁶ Daí James Bohman poder dizer que “Habermas está, portanto, errado em corrigir sua intuição prévia de que a abertura [*disclosure*] está ligada à “função poética” da linguagem de Jakobson e introduzir uma função de abertura de mundo distintivamente heideggeriana.” BOHMAN, J. “World disclosure and radical criticism”. In: *Thesis eleven*, 1994, n. 37, p. 90.

numa linguagem. Entretanto, embora se apoie explicitamente no esquema de Jakobson em sua crítica a Derrida, Habermas permanece vinculado ao conceito de Heidegger:

Na modernidade, diferenciaram-se “esferas de valor” a partir de cada um desses momentos – a saber, a arte, a literatura e a crítica especializada em questões de gosto, sobre o eixo da *abertura do mundo*, por um lado, e os discursos ligados a soluções de problemas e especializados em questões de verdade e justiça, sobre o eixo de *processos de aprendizado intramundanos*, por outro.³⁷

Este modo de conceituação estranha, pois o conceito de abertura de mundo, enquanto acontecimento da verdade, opõe-se explicitamente à validade da verdade, conseqüentemente, ao conceito de uma esfera de valor. Além disso, convém ressaltar, ainda que brevemente, um outro aspecto do desafio colocado pelo antidiscurso da modernidade. O modelo da “inversão” da razão, ou da relação da razão com o seu outro, revela uma metafórica de cisão e exclusão que se torna mais clara no debate de Habermas com Foucault, o qual passaremos em revista. Tal discussão permite ver, ao mesmo tempo, quão difícil é a empresa filosófica de Habermas, e quais obstáculos ele teria ainda de superar.

Habermas sempre chamou atenção para os problemas *lógicos* da crítica da razão. Quando esta é levada a cabo com os instrumentos da própria razão, já o sabemos, incorre na contradição performativa de uma petição de princípio, assumida e aceita por Horkheimer e Adorno. Quando, por outro lado, é buscada num discurso diferenciado, indireto, carente de pretensões racionais, recai numa inversão da filosofia do sujeito ou, mais precisamente, numa inversão fundamentalista da razão, que não pode explicitar seus fundamentos normativos. Sem querer entrar nos méritos da teoria do poder de Foucault, que Habermas critica,

³⁷ HABERMAS, 2000, p. 471. E isso depois de ele mesmo, Habermas, ter verificado que “Heidegger se contenta em indicar, de modo global, a linguagem como a morada do Ser; apesar da posição privilegiada atribuída à linguagem, nunca a investigou sistematicamente.” (Ibid., p. 230). Observe-se que a crítica de um déficit linguístico em Heidegger é semelhante à de um déficit sociológico em Adorno, isto é, refere-se a de uma hipertrofia da pretensão do discurso filosófico e uma falta de diálogo com as ciências, na nova figura de um pensamento “pós-metafísico”.

interessa-nos aqui explorar as consequências metodológicas de uma alteridade enfática entre a razão e o seu outro, particularmente visível no “interesse filosófico pela loucura como um fenômeno complementar da razão”.³⁸

Conquanto reconheça que, por certo, as análises de Foucault são mais ricas e simplesmente mais informativas que as explanações de Heidegger e Derrida sobre a técnica, por se movimentarem no âmbito objetivo da historiografia empírica e erudita,³⁹ Habermas pode, mediante a localização de uma aporia metodológica, equiparar novamente Foucault a Heidegger:

Por um lado, Foucault tem de conservar, no conceito de um poder que se oculta ironicamente no discurso como vontade de verdade e que ao mesmo tempo sobressai, o sentido transcendental das condições de possibilidade da verdade. Por outro, não somente opõe ao idealismo do conceito kantiano uma temporalização do *a priori* – de modo que as novas formações discursivas, que substituem as antigas, possam emergir como *eventos* [*Ereignisse*] – mas, mais ainda, despoja o poder transcendental das conotações que Heidegger prudentemente reserva a uma história aurática do Ser. Foucault não apenas historiciza como, ao mesmo tempo, procede de maneira nominalista, materialista e empirista, ao pensar as práticas transcendentais de poder como o particular, resistente a todo universal, como o inferior, o sensível-corporal, o que escapa a todo inteligível.⁴⁰

Com efeito, a aporia só se sustenta porque essas práticas transcendentais des-transcendentalizadas – este é o paradoxo –, ao contrário do que Habermas pensa, não são completamente ininteligíveis. Apenas ele quer chamar atenção para um determinado tom da retórica foucaultiana, em relação à qual a de Heidegger seria

³⁸ Ibid., p. 335. Ou, como ele diz, implicando-se no problema, que “o louco e o criminoso só podem desdobrar essa força da negação ativa, como razão invertida [*verkehrte Vernunft*], portanto, graças aos momentos separados da razão comunicativa.” (Ibid., p. 336, nota 3) Que quer isto dizer? Que a razão comunicativa incorpora inclusive um elemento de loucura?

³⁹ Cf. Ibid., p. 470.

⁴⁰ Ibid., p. 359. “*Ereignisse*” em itálico no original.

mais difícil de denunciar, como prossegue o texto: “Na última filosofia de Heidegger, não são fáceis de estabelecer as consequências paradoxais de um conceito fundamental contaminado de significações contrárias, visto que a recordação do ser imemorial foge ao juízo formulado com base em critérios verificáveis”.⁴¹ O gesto metodológico de Foucault, que precisamente se tinha tornado elogiável, transforma-se em motivo para a crítica.⁴² O que está em jogo, aqui, são novamente as intersecções entre mundo e ente intramundano, entre as condições de possibilidade transcendentais e uma abordagem concreta. Em uma formulação posterior, Habermas reconhecer que:

Heidegger faz justiça – na forma de uma historicização do *a priori* do sentido – à destrancendentalização da espontaneidade geradora do mundo, sem precisar enfrentar consequências aporéticas. De um lado, ele mantém, com a diferença transcendental entre mundo e intramundano, a diferença metodológica entre investigações ontológicas e ônticas.⁴³

E, de fato, é preciso reconhecer, Heidegger é tão fiel à diferença ontológica, que se tem muitas dificuldades em localizar, em sua obra, intersecções aporéticas entre mundo e ente intramundano. Uma possibilidade residiria, talvez, precisamente na sua abordagem da origem da obra de arte, que abre o mundo ao mesmo tempo em que parece poder ser encontrada, como ente, no mundo por ela mesma aberto. Habermas não julga ter as mesmas dificuldades quando formula suas objeções lógicas a Foucault. Aquilo que em Heidegger aparece como *diferença*

⁴¹ Ibid..

⁴² “Em suma, a genealogia das ciências humanas de Foucault apresenta-se em um papel duplo desconcertante. Por um lado, desempenha o *papel empírico* de uma análise das tecnologias de poder que devem explicar o contexto funcional social da ciência do homem; aqui as relações de poder interessam enquanto condições de nascimento e enquanto efeitos sociais do saber científico. Essa mesma genealogia desempenha, por outro lado, o *papel transcendental* de uma análise das tecnologias de poder, que devem explicar como os discursos científicos sobre o homem são de modo geral possíveis.” (Ibid., p. 384)

⁴³ Id., *Verdade e justificação*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 33.

ontológica, em Foucault é denunciado como “ *fusão* da noção idealista de síntese transcendental com os pressupostos de uma ontologia empírica”.⁴⁴

É precisamente essa fusão que Habermas quer evitar e, por isso, é obrigado a assumir, com Heidegger, que: “A história dos transcendentais e da transformação dos horizontes de abertura do mundo exigem conceitos *distintos* daqueles que são próprios ao ôntico e ao histórico. É nesse ponto que os caminhos se bifurcam”.⁴⁵ Noutras palavras, embora toda a objeção aos déficits ônticos de Heidegger, que teriam sido supridos pelas investigações linguísticas de Derrida e pela historiografia concreta de Foucault, Habermas considera mais consistente a base conceitual que parte de uma diferença ontológica, isto é, que não confunde o conceito de mundo com o de ente intramundano, nem as estruturas transcendentais com as histórico-concretas.⁴⁶ Não obstante, Habermas procurará manter esta diferença sem consumir a validade no conceito de sentido. Evita a fusão para possibilitar uma *relação* entre o *a priori* de sentido da linguagem e os processos de aprendizado intramundanos, ainda que pareça uma ideia dissonante atribuir ao primeiro o privilégio de uma determinada “esfera” de valor.

Em resumo, o imenso problema que Habermas assume, e que parece não ter sido suficientemente resolvido, é que as intersecções entre mundo e ente intramundano não poderiam hipostasiar uma semântica da abertura de mundo a ponto de obstruir uma referência, filosoficamente produtiva, ao ente intramundano, mas também não poderiam fundir o condicionado com as condições, efetuando “uma fusão de significados opostos”.⁴⁷ Parece permanecer aí apenas

⁴⁴ Id., 2000, p. 384. A distinção entre a origem [*Ursprung*] heideggeriana e o conceito de procedência [*Herkunft*] que a genealogia herda de Nietzsche, é especialmente elaborada no conhecido ensaio: FOUCAULT, M. “Nietzsche, genealogy, history”. In: *Language, counter-memory, practice – Selected essays and interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

⁴⁵ HABERMAS, 2000, p. 357

⁴⁶ E, contudo, ambas as perspectivas parecem seguir, para ele, o mesmo caminho de um anti-discurso filosófico da modernidade, que já tinha se bifurcado uma primeira vez entre, de um lado, um pensamento da finitude e, de outro, “De Hegel a Merleau-Ponty, (...) tentativas de superar esse dilema em uma disciplina que unifique os dois aspectos e de compreender a história concreta das formas *a priori* enquanto um processo de autocriação do espírito e do gênero.” Tentativas que encarnariam “a utopia do autoconhecimento completo”. (Ibid., p. 368)

⁴⁷ Ibid., p. 358.

uma boa intenção filosófica, possivelmente fora de alcance para um pensamento pós-metafísico, mas ainda valiosa como diagnóstico de época.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel: Einleitung”. In: *Gesammelte Schriften*. Versão digital da edição das obras completas, sob licença da editora Suhrkamp. Berlin: Directmedia, 2003 (Digitale Bibliothek Band 97).
- BOHMAN, James. “World disclosure and radical criticism”. In: *Thesis Eleven* 1994, n.37.
- BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje*. Tradução de Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- DUVENAGE, Pieter. *Habermas and aesthetics: The limits of communicative reason*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, genealogy, history”. In: *Language, counter-memory, practice – Selected essays and interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- GRUPILLO, Arthur. “A urbanização da província”: Molière e a categoria do ridículo. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, jul.2007, p.193-200.
- HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. Tradução de Márcio Suzuki. In: ARANTES, Otilia & ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodney Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Pensamento pós-metafísico*. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- _____. *Verdade e justificação*. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2004.
- HESS-LÜTTICH, Ernst W. B. *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen: Narr, 1984.
- JAKOBSON, Roman. “Linguistik und Poetik”. In: *Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

- LAFONT, Cristina. *Sprache und Welterschließung. Zur linguistischen Wende der Hermeneutik Heideggers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. “Notizen über die Bedeutung von ‘post-’” In: *Postmoderne für Kinder*. Wien: Passagen, 1987.
- MAJETSCHAK, Stephan. “Jürgen Habermas und Jean-François Lyotard über Moderne und Postmoderne. Anmerkungen zu einer gescheiterten Debatte aus kunsttheoretischer Sicht”. In: *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- MENKE-EGGERS, Christoph. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- NASCIMENTO, Amós. *Rationalität, Ästhetik und Gemeinschaft: Ästhetische Rationalität und die Herausforderung des Postmodernen Poststrukturalismus für die Diskursphilosophie*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Uni-Frankfurt, Frankfurt am Main, 2002.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. “Krise der Moderne?”. In: *Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Kassel: Intervalle, Bd. 1, 1998.
- SEEL, Martin. *Die Kunst der Entzweiung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

RESUMO: Trata-se de discutir as dificuldades de compatibilizar alguns pressupostos da filosofia de Jürgen Habermas. Ela pretende escapar a uma crítica autodestrutiva da razão, ao mesmo tempo em que concede premissas de uma ontologização da arte ou, pelo menos, de uma função poética da linguagem com forte tom antificcional. Por outro lado, ela não pode, ao seguir esta via, simplesmente inverter a parte proscribida da imagem dialética, isto é, apontar de modo “superfundamentalista” o outro esquecido da razão. Isso permite

ABSTRACT: We try to discuss the difficulties to reconcile some assumptions of Jürgen Habermas’ philosophy. It intends to escape a self-destructive critique of reason, while at the same time granting premises for an ontologization of art or, at least, for a poetic function of language with a strong anti-fictional tone. On the other hand, it cannot, by following this path, simply invert the proscribed part of the dialectical image, that is, point out in a ‘superfundamentalist’ way the forgotten other of reason. This allows us to see

perceber como sua filosofia segue exposta ao desafio colocado pelo pensamento pós-moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Habermas; Modernidade; Pós-modernidade; Arte; Estética.

how his philosophy remains exposed to the challenge posed by postmodern thought.

KEYWORDS: Habermas; Modernity; Postmodernity; Art; Aesthetics.

O acontecer da compreensão e o esforço da recepção: experiência estética em Hans-Georg Gadamer e Hans Robert Jauss

RAFAEL BARROS DE OLIVEIRA
DOUTORANDO NA UNIVERSIDADE PARIS-NANTERRE

Introdução

A relação entre *verdade* e *método* tem lugar central na filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. Sua tese forte de que haveria dimensões da verdade inacessíveis pelo emprego exclusivo de procedimento metódicos foi historicamente confrontada com a objeção segundo a qual Gadamer oporia radicalmente os dois termos – a saber, “verdade” e “método” – e, portanto, descartaria por completo o papel desses expedientes na busca pela verdade e pelo sentido. Neste artigo, buscarei mostrar a incorreção dessa leitura, apontando para a distinção e para a interação de duas dimensões possíveis da experiência hermenêutica, ilustradas em nossa relação com obras de arte. Com isso, pretendo apontar para a dialética entre “explicação” e “compreensão” que perpassa a tradição hermenêutica, ressaltando os encaminhamentos que lhe foram dados por Gadamer.

O caso particular da consciência estética, da relação interpretativa com fenômenos artísticos, não é nem arbitrário nem anódino, uma vez que Gadamer

lhe atribui protagonismo, no percurso argumentativo de *Verdade e método*, como a instância na qual a insuficiência de procedimentos metódicos para apreender a verdade em seu todo se manifesta a nós de maneira mais clara:

Será que não deve haver nenhum conhecimento na arte? Não há na experiência da arte uma reivindicação à verdade, que sendo certamente diversa da ciência, certamente também não lhe será inferior? E será que não reside a tarefa da estética justamente em fundamentar que a experiência da arte é uma forma de conhecimento dos sentidos, que transmite à ciência os últimos dados, a partir dos quais põe-se a construir o conhecimento da natureza, certamente também diferente de todo conhecimento ético da razão e, aliás, de todo o conhecimento conceitual, mas que é, contudo, conhecimento, ou seja, transmissão da verdade?¹

O caminho que culminará na consciência hermenêutica tem na análise fenomenológica da consciência estética seu ponto de partida. Isso porque a arte, talvez mais do que qualquer outra forma de produção de sentido, resiste incessantemente às tentativas de controle científico-metódicas.² Ao examinar os motivos desse suposto fracasso epistemológico, Gadamer pretende identificar traços fundamentais da relação interpretativa, que se reproduzirão em fenômenos de sentido de outros tipos – em especial a história – e, com isso, mapear os contornos da experiência hermenêutica em geral:

¹ Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 169 [103]. Doravante “VM”.

² “O ponto de partida de minha teoria hermenêutica foi justamente que a obra de arte é uma provocação para nossa compreensão porque se subtrai sempre de novo às nossas interpretações e se opõe com uma resistência insuperável a ser transportada para a identidade do conceito. (...) É justamente por isso que o exemplo da arte exerce a função orientadora, que a primeira parte de *Verdade e método I* possui para o conjunto de meu projeto de uma hermenêutica filosófica. Isso torna-se de todo modo claro, se considerarmos ‘a verdade da arte’ na multiplicidade e multivariabilidade infinita de seus ‘enunciados’.” “Entre fenomenologia e dialética – tentativa de uma autocrítica” [1985]. In: Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 15 [8]. Doravante “VMII”.

Se quisermos saber o que é a verdade nas ciências do espírito, teremos então de dirigir a questão da filosofia ao conjunto dos procedimentos das ciências do espírito (...). Não iremos ter de aceitar a resposta da auto-evidência das ciências do espírito, mas teremos de indagar o que é, na verdade, sua compreensão. Na preparação dessa pergunta de longo alcance o que poderá servir, em especial, será a indagação sobre a verdade da arte, justamente por que inclui a compreensão da experiência da obra de arte, ou seja, representa até mesmo um fenômeno hermenêutico, e não, certamente, no sentido de um método científico. A compreensão pertence, antes, ao próprio encontro com a obra de arte, de maneira que apenas do ponto de vista do *modo de ser da obra de arte* é que se pode aclarar essa pertença.³

Se o fio condutor de *Verdade e método* nos encaminha para reconhecer a ligação ou o pertencimento ontológico fundamental à linguagem e suas implicações epistemológicas que transcendem o domínio estreito da ciência moderna, a argumentação de Gadamer não descarta totalmente – ao contrário do que lhe opuseram alguns de seus críticos – o emprego desses procedimentos científicos. Nesse sentido, o gesto hermenêutico de expor os limites da subjetivação da experiência estética, de um lado, e das reduções conceituais idealistas, de outro, tem antes a pretensão de situar nossa relação com a arte num contexto simbólico e significativo mais amplo, no interior do qual procedimentos metódicos de análise ainda têm seu lugar.

Para sustentar essa leitura da abordagem hermenêutica da experiência estética na obra de Gadamer, procederei em três passos: 1. uma breve exposição das considerações sobre a consciência estética em *Verdade e método*; 2. a tentativa de elevação do conceito de horizonte a fundamentação epistemológica da estética por Hans Robert Jaus; 3. uma ênfase no caráter ontológico da linguisticidade, a partir do qual as questões de método devem ser reposicionadas. Apontarei para o papel fundamental da distinção entre o *esforço de interpretar* e o *acontecer da compreensão* na construção da abordagem hermenêutica da experiência estética.

³ VM, p. 173 [106].

1. Experiência e verdade na consciência estética

A retomada da pergunta pela verdade na arte emerge em Gadamer em contraposição a duas etapas do desenvolvimento histórico da filosofia: de um lado, a filosofia kantiana, em sua formulação transcendental do escopo e das limitações do conhecimento – na *Crítica da razão pura* – e a consequente subjetivação das categorias estéticas no juízo reflexivo – na *Crítica da faculdade de julgar*; de outro lado, aquilo que Gadamer identifica como uma tentativa – ou melhor, uma tentação – de subsumir fenômenos artísticos a conceitos, que ele atribui à estética do idealismo alemão e cujo paradigma máximo se encontraria em Hegel, uma leitura da obra de arte como *representação* de uma ideia que a um só tempo a antecede e transcende. Face a essas duas concepções estéticas, caberia perguntar se haveria algum tipo de verdade *na e da* arte que pudesse escapar simultaneamente à redução subjetivista e à redução conceitual?

Sem pretender dar conta do itinerário argumentativo mobilizado por Gadamer para enfrentar essa questão – o que extrapolaria, e muito, o escopo e os limites deste trabalho –, cabe, contudo, retomar seus contornos gerais, os quais permitirão fundamentar a emergência – ou mais propriamente a retomada – do conteúdo de verdade intrínseco e próprio aos fenômenos artísticos. Com efeito, é isso o que está em jogo na primeira parte de *Verdade e método*, como fica patente em seu título: “A liberação da questão da verdade desde a experiência da arte”.⁴

A dupla oposição à subjetivação da estética, de um lado, e à sua conceitualização radical, de outro, se faz em Gadamer por meio da conjunção de duas linhas argumentativas: a retomada das dimensões cognitiva, intersubjetiva e moral das categorias estéticas a partir da tradição humanista e a abordagem fenomenológica da obra de arte como apresentação e não representação.

⁴ Cf. Gutiérrez-Pozo, Antonio. “El arte como realidad transformada en su verdad. La rehabilitación hermenéutica de la estética en Hans-Georg Gadamer”. In: *Kriterion*, v. 59, n. 139 (2018), pp. 35-54.

1.1 Crítica da subjetivação transcendental

Quanto ao primeiro movimento, inserido no gesto gadameriano de denúncia do “preconceito contra preconceitos” que caracterizou o Esclarecimento,⁵ estava em jogo uma crítica à estética do gênio, à ideia de uma subjetividade criativa e criadora de sentido. Gadamer procura mostrar a maneira como a filosofia kantiana e pós-kantiana opera uma ressignificação de conceitos herdados da tradição humanista – em especial, senso comum,⁶ juízo⁷ e gosto⁸ – de modo a conferir

⁵ “(...) há realmente um preconceito da *Aufklärung* que suporta e determina sua essência: esse preconceito básico da *Aufklärung* é o preconceito contra os preconceitos, enquanto tais, e, com isso, a despotenciação da tradição”. VM, p. 407 [275].

⁶ “Enquanto que na Inglaterra e nos países românicos o conceito de *sensus communis* designa ainda hoje não apenas uma palavra-de-ordem crítica, mas uma qualidade geral do cidadão, na Alemanha os adeptos de Shaftesbury e de Hutcheson, no século XVIII, não assumiram o conteúdo político-social, que se acreditava haver no *sensus communis*. (...) Assimilou-se, é verdade, o conceito *sensus communis*, mas, na medida em que era inteiramente despolitizado, o conceito perdeu seu específico significado crítico. Passou-se a entender, sob *sensus communis*, apenas uma faculdade teórica, ou seja, a força do juízo teorético, que se colocou ao lado da consciência (*Bewusstsein*) ética (a consciência, *Gewissen*) e o gosto.” VM, p. 71 [32].

⁷ “De fato, a atividade do juízo, de subsumir o particular no universal, de reconhecer algo como o caso de uma regra, não pode ser demonstrada logicamente. O juízo encontra-se fundamentalmente deslocado, por causa de um princípio que poderia guiar sua aplicação. Para seguir esse princípio, seria necessário lançar mão de outro juízo, como observa Kant (...). Não pode pois ser pregado genericamente, mas apenas exercitado de caso a caso e é, como tal, mais uma capacidade tal como o são os sentidos. Trata-se de algo simplesmente impossível de ser aprendido, porque nenhuma demonstração a partir dos conceitos consegue conduzir à aplicação de regras”. VM, p. 77 [36]. Como consequência disso, o juízo perderia sua referência ao universal, internalizando-se subjetivamente: “(...) deve-se observar nessa determinação do julgamento que aqui não é simplesmente aplicado um conceito pré-existente da coisa, mas que o sensorial-individual em si acaba chegando à apreensão, na medida em que se percebe nele a concordância do múltiplo no uno. O decisivo aqui, portanto, não é a aplicação de um universal, mas a concordância interna. (...) trata-se já daquilo que mais Kant mais tarde viria a denominar ‘juízo reflexivo’ e que entende como o julgamento segundo uma finalidade real e formal. Não se dá nenhum conceito, mas o individual é julgado ‘imanente’, Kant chama a isso um julgamento estético (...)”. VM, p. 77-78 [37].

⁸ “(...) no conceito de gosto (...) se desconhece o elemento ideal normativo, e se dá atenção ao *raisonnement* relativista-cético sobre a diversidade do gosto. (...) somos influenciados pelo desempenho moral-filosófico de Kant, que purificou a ética de todos os momentos estéticos e

privilégio à figura do gênio no âmbito das ditas “belas artes”, ou seja, ao indivíduo que se coloca acima das regras pré-estabelecidas e se presta ao livre exercício da criatividade por meio de um jogo de forças imaginativas.⁹ Tal concepção do fenômeno artístico implicaria o esvaziamento de seu conteúdo cognitivo e comunitário-social.¹⁰

A despeito dos acertos da estética kantiana, reconhecidos por Gadamer – sobretudo sua emancipação do domínio de uma abordagem demonstrativa¹¹ –,

sentimentais. (...) Limitou o conceito de gosto a campo em que podia reivindicar, como um princípio próprio do juízo, validade autônoma e independente – e, no lado oposto, restringiu com isso o conceito do conhecimento à utilização teórica e prática da razão. A intenção transcendental, que o guiava, encontrou sua realização no restrito fenômeno do julgamento sobre o belo (e o sublime) e desterrou do centro da filosofia o conceito mais universal da experiência do gosto e a atividade do juízo estético no âmbito do direito e dos costumes”. VM, p. 90-91 [46].

⁹ “A irracionalidade do gênio (...) torna apreensível um momento da criação produtiva de regras, que se mostra da mesma forma tanto a quem cria como a quem desfruta: face à obra da arte bela, não há nenhuma possibilidade de apossar-se de seu conteúdo, a não ser sob a forma única da obra e sob o mistério de sua impressão, que nenhuma linguagem jamais poderá alcançar inteiramente. O conceito do gênio coincide, pois, com o que Kant considera o decisivo do gosto estético, ou seja, o jogo aliviado das forças do ânimo, a ampliação do sentimento vital que se gera da congruência da forma de imaginação e entendimento e que convida ao repouso ante o belo. O gênio é um modo de manifestação desse espírito vivificador. Pois face à rígida regularidade da maestria escolar, o gênio mostra o livre impulso da invenção e, com isso, uma originalidade criadora de modelos”. VM, p. 107 [58-59].

¹⁰ “O que o conceito do gênio produz é pois apenas comparar esteticamente os produtos das belas artes com a beleza da natureza. Também a arte é vista esteticamente, isto é, também ela é um caso para o juízo reflexivo. O que é trazido à tona intencionalmente – e, nesse sentido, plenamente adequado ao fim – não deve ser relacionado a um conceito, mas pretende agradar, com relação ao mero julgamento – tal qual o belo natural. ‘As belas artes são arte do gênio’, não significa nada mais do que o seguinte: também para o belo. Não existe na arte nenhum outro princípio de julgamento, nenhuma medida de conceito ou de conhecimento, a não ser o da conveniência (*Zweckmäßigkeit*) para o sentimento da liberdade no jogo de nossa capacidade de conhecimento. O belo na natureza ou na arte possui um e mesmo princípio apriorístico, que reside totalmente na subjetividade. A autonomia do juízo estético não fundamenta, de forma alguma, nenhum campo de validade autônoma para belos objetos. A reflexão transcendental de Kant sobre um *a priori* do juízo justifica a reivindicação do julgamento estético, mas, no fundo, não admite uma estética filosófica no sentido de uma filosofia da arte (...)”. VM, p. 110 [61].

¹¹ “É claro que a validade do belo não se deixa derivar e comprovar a partir de um princípio universal. Ninguém duvida de que as questões de gosto não podem ser decididas através de ar-

cabe questionar se a atitude crítica de uma fundamentação transcendental da razão, não produziria, quando aplicada à arte, uma consequência demasiado deletéria:

A função transcendental, que Kant atribui ao juízo estético, é bastante para satisfazer à delimitação contra o conhecimento conceitual e, como tal, à função dos fenômenos do belo e da arte. Mas a questão será a de salvaguardar o conceito da verdade do conhecimento conceitual? Não se tem também de reconhecer que a obra de arte tem uma verdade?¹²

Se Kant tinha razão, por um lado, ao situar a arte fora do domínio do método das ciências naturais, ele não teria razão, por outro lado, ao limitar o acesso à verdade – ou seja, sua cognoscibilidade – apenas àquilo que cairia sob esse mesmo domínio. Com efeito, um olhar retrospectivo sobre o alcance que tinham a tríade senso comum, juízo e gosto antes da reformulação transcendental kantiana parece apontar precisamente para o papel cognitivo e ético-moral da arte.

O que Gadamer encontra, ao resgatar a tradição humanística, é acima de tudo um modo de se relacionar com a verdade que se perdeu na modernidade, e mais especificamente com o advento do Esclarecimento: o saber prático da *phronesis* aristotélica, em oposição à *sophia* de orientação teórica.¹³ A atualização

gumentação e demonstração. Da mesma forma, é claro que o bom gosto jamais há de possuir uma real universalidade empírica, pois que o apelo ao gosto dominante ignora a genuína natureza do gosto. (...) não se deve submeter cegamente e nem simplesmente imitar a medianidade de padrões dominantes e de modelos selecionados. No âmbito do gosto estético, o modelo e a amostra têm, de fato, sua função preferencial, mas, como Kant diz corretamente, não na forma da imitação, mas do seguimento. O modelo e o exemplo dão ao gosto um indício para seguir o seu próprio caminho, mas não lhe tiram a tarefa própria”. VM, p. 93 [48].

¹² VM, p. 92 [47].

¹³ “(...) aqui atua o antigo antagonismo aristotélico do saber prático e do teórico, um antagonismo que não se deixa reduzir ao antagonismo do que é verdadeiro e do que é provável. O saber prático, a *phronesis*, é uma outra forma de saber. De início, significa o seguinte: encontra-se dirigida à situação concreta. Terá pois de abranger as circunstâncias em sua infinita variedade. (...) esse saber se subtrai ao conceito racional do saber. No entanto, e na verdade, não se trata de um mero ideal de resignação. O antagonismo aristotélico significa ainda algo bem diferente do

humanista desse modo de acessar a verdade, com indissociável componente moral e social, indica o equívoco da pretensão moderna de purificar a cognição de tudo que não seja propriamente teórico. Nesse sentido, a vinculação a um só tempo ética, histórica e cognitiva das noções de senso comum,¹⁴ juízo¹⁵ e gosto¹⁶ apresentam um desafio à redução da verdade apenas ao que seja apreensível por

que apenas o antagonismo entre o saber baseado em princípios universais e o saber do concreto. Também não significa a capacidade de subsunção do particular pelo universal, que denominamos ‘força do juízo’. O que atua aí é, muito mais, um motivo ético, positivo (...). A compreensão e o domínio moral da situação concreta exigem uma tal subsunção do dado sob o universal, ou seja, o fim que se persegue para que daí resulte o correto. Pressupõe, portanto, um direcionamento da vontade, isto é, um ser moral (*bexis*). (...) Embora essa virtude, ao ser exercitada, faça com que se diferencie o factível do infactível, ela não é simplesmente uma inteligência prática e uma engenhosidade universal. O seu diferenciar entre o factível e o infactível abrange também a diferenciação entre o conveniente e o inconveniente e, assim, pressupõe uma atitude moral, que, por sua vez, aperfeiçoa-o”. VM, p. 64-65 [27].

¹⁴ “*sensus communis* significa aqui, certamente, não somente aquela capacidade universal que existe em todos os homens, mas, ao mesmo tempo, o senso que institui comunidade. O que dá à vontade humana sua diretriz (...) não é a universalidade abstrata da razão, mas a universalidade concreta, que representa a comunidade de um grupo, de um povo, de uma nação, do conjunto da espécie humana. O desenvolvimento desse senso comum é, por isso, de decisiva importância para a vida”. VM, p. 63 [26].

¹⁵ “A ‘sã compreensão humana’, de vez em quando também denominada ‘compreensão comum’, é, de fato, caracterizada decisivamente pelo juízo. É isso que diferencia um tolo de uma pessoa inteligente: o fato de aquele não possuir nenhum juízo, isto é, o fato de não ser capaz de aplicar corretamente o que aprendeu e sabe. A introdução da palavra ‘juízo’, no século XVIII, quer, portanto, reproduzir adequadamente o conceito de *iudicium*, que deveria valer como uma virtude espiritual fundamental. No mesmo sentido acentuavam os filósofos moralistas ingleses que o julgamento moral e estético não obedece à *reason* possuindo, porém, o caráter do *senti-mento* (...)”. VM, p. 76 [36].

¹⁶ “Sob o conceito de gosto pensa-se, sem dúvida, uma *forma de conhecimento*. Ocorre sob o signo do bom gosto que se seja capaz de manter distância quanto a si próprio e quanto às preferências privadas. O gosto não é, segundo sua natureza mais própria, nada que seja privado, mas, sim, um fenômeno social de primeira categoria. Pode até opor-se à inclinação privada do indivíduo, como se fosse uma instância de julgamento, em nome de uma universalidade, no que ele acredita e a que representa. Pode-se ter uma preferência por algo que o próprio gosto ao mesmo tempo repudia. A sentença judicial do gosto possui nisso uma peculiar decisão. Quanto a questões de gosto não existe, reconhecidamente, nenhuma possibilidade de argumentar (...), mas não somente porque não se consegue estabelecer padrões conceituais universais, que todos tenham de reconhecer, mas porque nem sequer se procuram esses tais padrões (...). Gosto, a gente

meio do paradigma epistêmico-metódico das ciências naturais. Para o que nos interessa aqui, o resgate da tradição humanista parece evidenciar a necessidade de se mobilizar uma abordagem estética capaz de reconhecer, de legitimar e de acessar a verdade da arte, tarefa para a qual a filosofia kantiana não estaria à altura.

1.2 Os limites da vivência e da representação

Quanto ao segundo movimento indicado no início desta seção – a abordagem fenomenológica da arte –, trata-se de examinar em que medida a estética pós-kantiana, em especial com a reformulação do conceito de gênio no idealismo alemão¹⁷ e a correspondente emergência da noção de vivência (*Erlebnis*),¹⁸ oferece

tem de ter – não se pode deixar que nos seja demonstrado, e também não se pode substituí-lo por mera imitação. Da mesma forma, o gosto não é nenhuma mera propriedade privada, porque ele quer ser bom gosto. A decisão do juízo do gosto inclui sua reivindicação de validade. O bom gosto está sempre seguro de seu julgamento, isto é, ele é, de acordo com sua natureza, um gosto seguro: um aceitar ou rejeitar que não conhece nenhuma oscilação, nenhum olhar de soslaio a um outro e nenhuma procura por motivos”. VM, p. 84 [41-42].

¹⁷ “A redução de Kant do conceito de gênio ao artista (...) não conseguiu se impor. Ao contrário, no século XIX o conceito de gênio elevou-se a um conceito de valor universal e experimentou – em união com o conceito de criatividade – uma verdadeira apoteose. Era o conceito romântico-idealista da produção inconsciente, que suportou esse desenvolvimento e que alcançou uma enorme repercussão através de Schopenhauer e da filosofia do inconsciente. (...) a preocupação essencial de Kant veio a produzir uma fundamentação da estética que é autônoma e liberta do padrão do conceito, e de maneira alguma chegou a colocar a questão relativa à verdade no âmbito da arte, mas fundamentou o julgamento estético sobre o *a priori* subjetivo e do sentimento vital, a harmonia de nossa capacidade para ‘o conhecimento como tal’, que perfaz a essência comum do gosto e do gênio, anteposto ao irracionalismo e ao culto do gênio do século XIX. A doutrina de Kant sobre a ‘elevação do sentimento vital’ no prazer estético promoveu o desenvolvimento do conceito ‘gênio’ para um conceito de vida abrangente, principalmente depois que Fichte havia elevado o ponto de vista do gênio e a produção genial a um ponto de vista universal e transcendental”. VM, p. 116-117 [65].

¹⁸ Gadamer lista dois sentidos para o termo: 1 “Vivenciar significa, de início, ‘ainda estar vivo, quando algo acontece’. A partir daí, a palavra ‘vivenciar’ passa a carregar o tom da imediatez com que se abrange algo real – ao contrário daquilo que se pensa saber, mas para o qual falta a credencial da vivência própria, quer o tenhamos recebido de outros, ou venha do ouvir falar, quer o tenhamos deduzido, intuído (*gemutmasst*). O vivenciado (*das Erlebte*) é sempre o que nós mesmos vivenciamos (*das Selbsterlebte*)”; 2 “Ao mesmo tempo, porém, a forma ‘o vivenciar

uma alternativa satisfatória e dá conta da verdade veiculada por fenômenos artísticos. Com efeito, a primazia do gênio como instância de produção do sentido e da verdade artísticos ensejou a construção do paradigma interpretativo que coloca a compreensão da vida do autor – do gênio – como guia da interpretação da obra, numa virada biografista.¹⁹

A despeito da pertinência da vinculação entre “vivência” e “arte” – ou “consciência estética” –,²⁰ Gadamer aponta para três limitações fundamentais desse conceito, que o desabonam em sua pretensão de dar conta da experiência artística: I. o conceito de “vivência” surge, tanto em sua formulação hermenêutica quanto em sua formulação fenomenológica, como ferramenta epistêmica na busca por uma fundamentação metódica,²¹ o que significa que embora leve vantagem sobre

ciado’ é usada no sentido de que o conteúdo duradouro daquilo que é vivenciado receberá daí sua designação. Esse conteúdo é como um rendimento ou resultado que, da transitoriedade do vivenciar, ganha duração, peso e importância”. VM, p. 118 [66-67].

¹⁹ “a partir da vida, se compreende a obra. (...) Algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado tem uma ênfase especial, que lhe empresta um significado duradouro. O que, dessa maneira, vem a ser uma ‘vivência’ ganha um *status* de ser totalmente novo na expressão da arte. (...) De fato, foi Dilthey quem primeiro atribuiu a essa palavra uma função conceitual (...)”. VM, p. 119 [67].

²⁰ “A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência. Como a obra de arte, como tal, é um mundo para si, assim o vivenciado esteticamente, como vivência, distancia-se de todas as correlações com a realidade. Parece, por assim dizer, que a determinação da obra de arte é a de se tornar uma vivência estética; ou seja, que arranque a um golpe aquele que a vive, do conjunto de sua vida, por força da obra de arte e que, não obstante, volte a referi-lo ao todo de sua existência. Na vivência da arte há presente uma plethora de significados que não somente pertence a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que, antes, representa o todo do sentido da vida. Uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito. E seu significado é infinito justamente porque não se conecta com outras coisas para a unidade de um processo aberto de experiência, já que representa o todo imediatamente”. VM, p. 131 [75-76].

²¹ “(...) em Dilthey, como em Husserl, na filosofia da vida, tal como na fenomenologia, o conceito de vivência se mostra, de início, como um conceito puramente epistemológico. Em ambos ele é reivindicado com a sua significação teleológica, mas não é determinado conceitualmente. Que é a vida que se manifesta na vivência, significa apenas que é a última coisa a que tornamos a voltar. (...) O que vale como uma vivência não é mais meramente uma fugaz torrente passageira na torrente da vida consciente – é vista como unidade e ganha, através disso, uma nova maneira de ser uma”. VM, p. 126 [72].

a situação da estética kantiana ao reabilitar a dimensão cognitiva da experiência artística, ainda assim permanece enredado no reducionismo da verdade da arte a uma abordagem à moda das ciências, reiterando seu esvaziamento moral e não dando conta de sua dimensão de saber prático; 2. as formulações desse conceito em estética parece tomar como paradigma manifestações artísticas tipicamente surgidas nos séculos XVIII e XIX, se revelando inadequado à tentativa de compreensão de fenômenos artísticos de outra época e, com isso, evidenciando um déficit historiográfico,²² o que se torna ainda mais explícito quando se examina o papel do símbolo e da alegoria na arte de outras épocas;²³ 3. a concepção da criação artística como representação da vivência do gênio – que, lembremos, se move pelo livre exercício de suas forças imaginativas – provoca ruptura com a realidade, separando o gênio de seu contexto e de sua comunidade²⁴ e situando a

²² “O conceito da arte vivencial somente se torna consciente na sua circunscrição, quando deixa de ser auto-evidente que uma obra de arte represente uma transposição de vivências, e quando já não é auto-evidente que essa transposição se deve à vivência de uma inspiração genial que, por sua vez, converter-se-á numa vivência para aquele que a recebe. Para nós, o século caracterizado pela auto-evidência desses pressupostos é o de Goethe, um século que é toda uma era, uma época. Somente porque para nós já está encerrado, e porque isso nos permite ver além de seus limites, podemos vê-lo nos seus limites e para isso temos um conceito”. VM, p. 132 [76].

²³ “A sólida situação prévia (*Vorfindlichkeit*) da contraposição do conceito: o símbolo que cresce ‘organicamente’ – a alegoria fria e adequada à compreensão perde seu caráter obrigatório, quando se reconhece sua vinculação com a estética do gênio e com a estética da vivência. (...) O fundamento da estética do século XIX foi a liberdade da atividade simbólica da índole (*Gemüt*). Mas será que essa é uma base sustentável? Será que, na verdade, essa atividade simbólica não está sendo limitada ainda hoje pela sobrevivência de uma tradição mítico-alegórica? Quando se reconhece isso, o antagonismo de símbolo e alegoria tem de se relativizar de novo, embora, sob o preconceito da estética experimental, parecesse absoluto. Da mesma forma, a diferença entre a consciência estética e a mítica mal conseguirá se fazer valer como um absoluto”. VM, p. 146 [87].

²⁴ “(...) através da ‘diferenciação estética’, a obra perde o seu lugar e o mundo a que pertence por se tornar parte integrante da consciência estética. (...) também o artista perde seu lugar no mundo. (...) Na consciência pública dominada pela época da arte vivencial, (...) a criação ocorria por inspiração livre, sem encomenda, sem tema predeterminado, sem uma oportunidade dada (...). O artista livre cria sem receber encomenda. Parece que o que o caracteriza é a completa independência de seu trabalho criativo, o que, por isso, lhe confere, mesmo socialmente, as feições características de um excêntrico, cujas formas de vida não podem ser mensuradas de acordo com as massas que obedecem aos costumes públicos”. VM, p. 155-156 [93].

verdade da obra no domínio da representação teórica.²⁵

Face a essas aporias da consciência estética, caberia, segundo Gadamer, reconduzir o fenômeno artístico a seu contexto de produção e emergência, de modo a reintegrar na analítica da verdade de seu conteúdo a dimensão histórica que havia se perdido na reformulação iluminista e romântica dos conceitos humanísticos de senso comum, juízo e gosto, como vimos. Com efeito, Gadamer opõe à “diferenciação estética” e à formação de uma consciência estética autônoma e fechada em si mesma uma perspectiva informada pela história da arte, da qual emergirá uma concepção de arte como *experiência*:

O panteão da arte não é uma atualidade independente do tempo, que se apresenta à pura consciência estética, mas o fato de um espírito histórico que se concentra e se congrega. Também a experiência estética é uma forma de compreender-se. Todo compreender-se se completa, porém, em algo diferente do que aí se compreende, e inclui a unidade e a mesmidade desse diferente. Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, este não continua a ser um universo estranho em que, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. Nele, mais do que isso, aprendemos a nos compreender, e isso significa que suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência na continuidade da nossa existência. O que importa, por isso, é chegar a um ponto de partida, com relação ao belo e à arte que não pretenda a imediatividade, mas que corresponda à realidade histórica do homem. A invocação à imediatividade, ao que for genial no momento, ao significado da “vivência”, não poderá resistir à reivindicação da existência humana à continuidade e à unidade do que é

²⁵ “O que chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um desempenho de abstração. Na medida em que não se leva em consideração tudo em que uma obra se enraíza, como seu contexto de vida originário, isto é, toda função religiosa ou profana em que se encontrava e em que possuía seu significado, é aí que se tornará visível a ‘pura obra de arte’. A abstração da consciência estética produz, nesse particular, um desempenho que é, para si mesma, positivo. Permite ver e ser para si próprio aquilo que é a pura obra de arte. Denomino esse seu desempenho a ‘diferenciação estética.’” VM, p. 152 [91].

auto-evidente. A experiência da arte não poderá ser comprimida no descomprometimento da consciência estética.²⁶

A virada histórica – que não se confunde com o historicismo (criticado na segunda parte de *Verdade e método*) – imposta à consciência estética é o que permite retomar a dimensão propriamente cognitiva do fenômeno artístico e a correspondente pergunta por sua fundamentação. Na síntese de Gadamer: “a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável. Com isso se coloca a pergunta de como se poderá fazer jus à verdade da experiência estética e de como suplantar a radical subjetivação do estético, que teve início com (...) Kant”.²⁷

Ao preconizar a realização desse gesto, Gadamer se volta à filosofia hegeliana como exemplo histórico dessa tarefa.²⁸ Hegel teria, na leitura de Gadamer, reconduzido os fenômenos artísticos a seu aparecer histórico e, com isso, reabilitado seu conteúdo próprio de verdade: não a verdade científica, estruturada por procedimentos metódicos, mas a verdade “tal qual se faz visível no espelho da arte”. Contudo, a despeito da superação do subjetivismo estético e da retomada de seu conteúdo de conhecimento, Hegel não teria sido capaz – sempre segundo Gadamer – de fazer jus a seu caráter experiencial, à dimensão eminentemente *prática* do saber que a arte veicula, e isso por subsumi-la à verdade conceitual teórico-filosófica; para dar conta da experiência, seria preciso, em vez de reconduzir o conjunto variado de fenômenos a uma unidade conceitual, assumir, ao contrário, a variabilidade como característica imanente do tipo de saber e verdade contidos nesses fenômenos.²⁹

²⁶ VM, p. 168-169 [102-103].

²⁷ VM, p. 169 [103].

²⁸ “Com relação a essa tarefa, podemos nos reportar às admiráveis preleções de Hegel sobre a estética. Nelas, de uma forma extraordinária, o conteúdo de verdade que há em toda experiência da arte é trazido ao reconhecimento e, ao mesmo tempo, transmitido com consciência histórica. Com isso, a estética torna-se uma história das cosmovisões, isto é, uma história da verdade, tal qual se faz visível no espelho da arte. Com isso, confirma-se fundamentalmente a tarefa (...) de justificar na própria experiência da arte o conhecimento da verdade”. VM, p. 170 [103].

²⁹ “É verdade que Hegel só conseguiu reconhecer a verdade da arte devido ao fato de tê-la sobrepujado com o saber conceitual da filosofia, e construiu a história das cosmovisões, bem

1.3 Análise ontológica da experiência da arte

Compreender a experiência da arte como experiência de verdade e de sentido, tal é a tarefa que se impõe se quisermos dar conta, a um só tempo, do conteúdo de verdade da arte e de seu caráter prático. As tentativas de desenvolvimento da consciência estética face ao diagnóstico da insuficiência e da inadequação do método das ciências naturais, tanto em sua vertente crítica kantiana quanto em sua vertente romântico-idealista, não se provaram à altura da exigência em questão.

Gadamer se volta, portanto, à herança fenomenológico-hermenêutica, na esteira de Heidegger, para elaborar a compreensão adequada das obras de arte. Nessa perspectiva, a experiência com a obra de arte aparece como um *acontecimento*:

O que nos importa, portanto, é ver a experiência da arte de tal maneira que venha a ser entendida como experiência. A experiência da arte não deve ser falsificada como um fragmento da formação estética que está na sua posse e, com isso, não deve ter neutralizada sua reivindicação própria. (...) nisso reside uma consequência hermenêutica de longo alcance, na medida em que *todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento não acabado e, ela mesma, uma parte desse acontecimento*. É a isso que se tem de pôr em relevo contra a consciência estética e contra a sua neutralização da questão da verdade.³⁰

como a história mundial e a história da filosofia, a partir de uma completa autoconsciência do presente. (...) É verdade que, na medida em que a verdade do conceito, através disso, se torna todo-poderosa e suspende em si toda experiência, a filosofia de Hegel desautoriza, ao mesmo tempo e novamente, o caminho da verdade, que reconheceu na experiência da arte. Se procurarmos defender esse caminho no que lhe cabe de razão, teremos de prestar conta, por princípio, ao que, aqui, se chama de verdade. São as ciências do espírito no seu conjunto onde se terá de ir encontrar uma resposta para essa pergunta. Pois estas não querem suplantar, mas compreender a variabilidade de todas as experiências, quer seja variabilidade da consciência estética ou histórica, quer a da consciência religiosa ou política, o que, porém, significa: exceder-se em sua verdade". VM, p. 170-171 [104].

³⁰ VM, p. 171 [104-105].

Tomar a obra de arte como acontecimento, e concebê-lo como acontecimento aberto, do qual a experiência do encontro com essa obra faz parte, tudo isso aponta para o deslocamento de uma dimensão fundamental do modo de ser desse acontecimento, a saber sua dimensão temporal. Pois não se trata mais apenas de historicizar a emergência e a produção do fenômeno, ou a vida do artista que a cria, mas também a experiência de sua recepção. Com isso, a simultaneidade abstrata que caracterizava a consciência estética³¹ se desestabiliza e se transforma em abordagem da temporalidade como dimensão ontológica, situando o intérprete – e, conseqüentemente, a compreensão – numa relação a um só tempo de distância e de vinculação com aquilo que é compreendido.³²

Conseqüentemente, a verdade da arte se produz, se desdobra e se apreende no tempo. Dado que as tentativas de compreender essa verdade a compõem, como parte de seu acontecimento, as condições temporais do intérprete entram em jogo com as condições temporais do aparecer da obra. É por isso que Gadamer se concentrará sobre a estrutura da pré-compreensão, que deixam de ser restos de irracionalidade ou irreflexão que obstaculizam a interpretação verdadeira, revelando-se, ao contrário, como condições (ontológicas) de possibilidade

³¹ “(...) a consciência estética tem o caráter da simultaneidade, por reivindicar que nela se congregate tudo o que tem valor de arte. A forma de reflexão em que ela se movimenta, enquanto estética, bem por isso, não é somente uma forma presente. Pois na medida em que a consciência estética eleva em si à simultaneidade, tudo a que empresta validade determina a si mesma ao mesmo tempo como uma consciência histórica. Não somente por incluir o conhecimento histórico, e por utilizá-lo como sinal distintivo – a dissolução de todo gosto que tem determinação de conteúdo, e que lhe é próprio, do ponto de vista estético, mostra-se também expressamente, na criação do artista, na conversão em algo histórico. A imagem da história, que não deve sua origem a uma necessidade de representação (*Darstellung*) contemporânea, mas sim à *repräsentation* a partir da reflexão retroativa histórica (...), tudo isso mostra a pertença íntima dos momentos estético e histórico na consciência da formação”. VM, p. 153-154 [91-92].

³² “A interpretação do ser, a partir do horizonte do tempo, não significa (...) que o ser-á seja temporalizado tão radicalmente que já não possa mais deixar valer nada como sempre sendo ou como eterno, mas que deve compreender-se totalmente com relação ao seu próprio tempo e futuro. (...) A questão da filosofia é indagar o que vem a ser o cume do compreender-se. Com essa indagação, ultrapassam, em princípio, o horizonte desse compreender-se. Ao revelar o tempo como o seu fundamento oculto, não prega um engajamento cego com base num desespero nihilista, mas abre-se a algo até então oculto, a uma experiência que supera o pensamento baseado na subjetividade, que Heidegger denomina de *ser*”. VM, p. 172 [105].

da compreensão ela mesma. Não se trata nem de suspender pré-conceitos ou enraizamento cultural numa tradição, submetendo-os a crítica, nem de deslocar-se temporalmente para o horizonte vivencial do autor e da obra, mas de integrar a diacronia temporal como o que possibilita a interpretação, como o que permite que a obra faça sentido, como o que também constitui esse sentido.

Não podendo me aprofundar na maneira como Gadamer esboça os traços fundamentais disso a que ele chamará “consciência hermenêutica”, proponho apenas que examinemos uma objeção que lhe foi oposta, concernindo especificamente a compreensão de fenômenos artísticos. Trata-se da crítica formulada por Hans Robert Jauss, um dos proponentes da chamada “estética da recepção”. Mostrarei como Jauss se apropria da temporalização da compreensão em Gadamer – em especial, da noção de “horizonte de interpretação” – para criticar sua hermenêutica e dar outro direcionamento à estética, na tentativa de resgatar – ou salvar – sua pretensão à fundamentação epistemológica.³³

2. Diacronia e pluralidade de horizontes de recepção como epistemologia estética

Um ponto de partida para situar a oposição entre Gadamer e Jauss talvez seja a relação entre estética e história.³⁴ Ambos os autores se mostram conscientes e sensíveis à dimensão historiográfica da interpretação de fenômenos artísticos. Tomando como objeto a literatura – e seus desdobramentos em crítica literária e história da literatura –, Jauss coloca essa tarefa – a de ligar a dimensão estética à dimensão histórica – a partir das insuficiências das concepções marxista e formalista para lidar com essa tensão, erigindo como eixo articulador precisamente o ponto de vista do leitor-intérprete – tema, como vimos, caro também a Gadamer:

(...) eu vejo o desafio da crítica literária na retomada do problema da história da literatura deixado em aberto pela disputa entre o

³³ Para outra perspectiva sobre o impacto da estética gadameriana, ver: Ramírez Cobián, Mario. “O legado estético de Gadamer”. In: *Princípios*, v. 19, n.31 (2012), pp. 53-64.

³⁴ Alternativamente, ver: Haidu, Peter. “The semiotics of aterity: A comparison with hermeneutics”. In: *New Literary History*, v. 21, n. 3, primavera, 1990, pp. 671-691.

método marxista e o formalista. Minha tentativa de superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e estético pode, pois, principiar do ponto em que ambas as escolas pararam. Seus métodos compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado.³⁵

A intuição inicial de Jauss³⁶ é bastante simples: uma vez que obras literárias são escritas *para serem lidas*, e que essas leituras se espalham – e se distanciam – na história, no tempo, então o ponto de vista do leitor é, ele também, *constitutivo* desse fenômeno artístico – para falarmos uma vez mais com Gadamer. Jauss desdobra as consequências do enfoque na recepção em ambas as dimensões, estética e histórica:

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta –, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia

³⁵ Jauss, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 22.

³⁶ Para uma introdução, ver: Figurelli, Roberto. “Hans Robert Jauss e a estética da recepção”. *Letras*, v. 37 (1988), pp. 265-285.

de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. Se, pois, se contempla a literatura na dimensão de sua recepção e de seu efeito, então a oposição entre seu aspecto estético e seu aspecto histórico vê-se constantemente mediada, e reatado o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente (...), fio este que o historicismo romperá.³⁷

Numa primeira leitura, tem-se a impressão de que Jauss incorpora o argumento central de Gadamer: a experiência do encontro com a obra de arte – em Jauss, de sua recepção – é parte constitutiva de seu sentido, que se revela e se constrói ao longo do tempo. Entretanto, o projeto de Jauss não poderia ser mais incompatível com a hermenêutica gadameriana: trata-se ainda, para aquele, de buscar uma *fundamentação metodológica* para a crítica literária e a história da literatura no conceito de “horizonte de recepção”.³⁸

Jauss reconhece, assim como Gadamer, a dimensão histórica do modo de ser da obra de arte;³⁹ dá, contudo, um passo além dele, ao vislumbrar a “possibilidade de objetivação” da diacronia produção-recepção das obras de arte:

(...) na ausência de sinais explícitos, a predisposição específica do público com a qual um autor conta para determinada obra pode ser

³⁷ Jauss, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

³⁸ “Com base nessa premissa, cumpre agora responder à pergunta acerca de como se poderia hoje fundamentar metodologicamente e reescrever a história da literatura”. Id., p. 23.

³⁹ “A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (...). É esse caráter dialógico da obra literária que explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca de fatos. O saber filológico permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão”. Id., p. 25.

igualmente obtida a partir de três fatores (...): em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. Esse terceiro fator inclui ainda a possibilidade de o leitor perceber uma nova obra tanto a partir do horizonte mais restrito de sua expectativa literária, quanto do horizonte mais amplo de sua experiência de vida.⁴⁰

A partir desses elementos do horizonte de recepção, Jausse se vê capaz de determinar e julgar o valor estético de uma obra literária: quanto mais perturbações, inquietações e transformações uma obra produz no público receptor, tanto maior seu valor estético.⁴¹ Tal juízo só se faz possível, em sua perspectiva, pois ele crê ter atingido o domínio epistemológico da distância temporal, o que lhe permite reconstruir horizontes de expectativa e de recepção passados e integrá-los – como conhecimento determinado – ao horizonte presente.⁴²

⁴⁰ Id., pp. 29-30.

⁴¹ “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte ‘culinária’ ou ligeira. (...) Se (...) trata-se de avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial, segue-se daí que tal distância – experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentrando ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura”. Id., pp. 31-32.

⁴² “A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita (...) que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma

Jauss concebe a tarefa reconstrutiva e integrativa que guia a estética da recepção como incorporação do conceito hermenêutico (gadameriano) de horizonte de compreensão e sua elevação a autoconsciência metodológica: é esse conceito que permite ao teórico literário fundamentar epistemologicamente seus procedimentos comparatistas, sendo a consciência do papel da pré-compreensão nas atividades corriqueiras do interpretar e do comparar o traço distintivo da cientificidade dessas operações.⁴³ Enfatizando o papel do jogo da questão e da resposta como condição de possibilidade da fundamentação do horizonte de compreensão,⁴⁴ e consciente do caráter histórico e variável das questões face às quais uma

resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito de época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete”. Id., p. 35.

⁴³ “How can a discipline lay claim to independence when its methodological procedure belongs to everyday practice of many scholarly activities? The learned humanist who reconstructs an event of the past from many sources; the linguist who investigates the structure of a language via contrast or from various states of the language; the jurist who draws on a precedent to solve a question of law: all work comparatively now and then, without seeing there an ultimate methodological principle. Only the professional comparatist seems to have forgotten that something more than the mere comparison belongs to the methodological application of comparison. For even the most highly developed practice of comparison tells us neither what should enter into the comparison (and what not), nor to what end. The relevance and thereby the selection of the comparison cannot be drawn directly from the compared elements themselves; even when in the end significance apparently ‘springs out’ on its own, it nonetheless presupposes hermeneutically a preconception [*Vorgriff*], however often unadmitted”. Jauss, Hans Robert. *Toward an aesthetics of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 110.

⁴⁴ “(...) the comparative principle becomes reasoned to the degree that one brings to consciousness the question or series of questions that orients each controlled comparison. This preliminary question, often unanswered by the objectivism of the philological operation, can be more or less relevant. (...) But the argument may adjust itself toward the actual matter at hand when the question that the interpreter poses to the text is confirmed as a question relevant to the meaning of the text through the hermeneutic process of question and answer. (...) At the end

obra deve ser interpretada,⁴⁵ Jauss procura incluir como critério de ponderação do questionar o próprio horizonte da obra, em seu confronto constantemente re-atualizado com o presente.⁴⁶

Com base nesse solo metodológico, Jauss pretende discernir – sempre metodologicamente – três estágios de interpretação, que acabam se confundindo na experiência prática do interpretar: perceptual-imediato, exegético-reflexivo e histórico-efeitual.⁴⁷ Uma tal separação se fundamenta – ou ao menos é o que supõe Jauss – na articulação de três categorias do processo hermenêutico: compreender (*intelligere*), interpretar (*interpretare*) e aplicar (*applicare*);⁴⁸ articulação

of the whole series of question and answer it remains to be examined whether it has satisfied the latest interpreter, or rather leaves new problems unanswered”. Id., p. 113.

⁴⁵ “Here one must warn against a second substantialist illusion. Whoever has escaped from the illusion of the timeless comparison may still run the danger of falling into the illusion of the timeless question. The literary work and, to an even greater degree, the literary myth have the character of an answer, the conclusiveness of which can cover over or cause one to forget the original question, so that it must be inferred in an ever-changing form in the process of the interpretations.” Id., p. 113.

⁴⁶ “Hermeneutic reflection cannot and need not deny the horizon of contemporary interests that continually co-conditions the kind and manner of questioning, even if the selection and sequence of question and answer must be corrected and decided from the perspective of the object of investigation”. Id., p. 137.

⁴⁷ “(...) to distinguish methodologically into three stages of interpretation that which normally remains undistinguished in the interpretive practice of philological commentary as well as textual analysis. If it is the case there that understanding and interpretation as well as immediate reception and reflective exegesis of a literary text are at once blended in the course of interpretation, then the horizon of a first, aesthetically perceptual reading will be distinguished from that of a second, retrospective interpretive reading. To this I will add a third, historical reading that begins with the reconstruction of the horizon of expectation (...), and that then will follow the history of its reception or ‘readings’ up to the most recent (...)”. Id., p. 139.

⁴⁸ “The three steps of my interpretation (...) are grounded in the theory that the hermeneutic process is to be conceived as a unity of the three moments of understanding (*intelligere*), interpretation (*interpretare*), and application (*applicare*). (...) This unity has determined, in a manner more or less one-sidedly realized, all textual interpretation from time immemorial; it was explicitly formulated by pietistic hermeneutics during the Enlightenment as the doctrine of the three *subtilitates* (...). The obvious backwardness of literary hermeneutics is explainable by the fact that here the hermeneutic process reduces to interpretation alone, that no theory of understanding has been developed for texts of an aesthetic character, and that the question

esta que se pretende descrever fenomenologicamente – aqui, de maneira contra-factual – como uma sucessão virtual de três leituras, onde cada uma das operações seria enfatizada. Tal artifício narrativo teria a finalidade didática de proporcionar clareza metódica à análise de uma obra literária.⁴⁹

A descrição fenomenológica dessas três leituras se dá, em Jauss, da seguinte maneira: num primeiro momento, o leitor – que ignora a totalidade do texto com acaba de se deparar – vai percebendo parte a parte a obra – frase a frase, verso a verso, etc. – e antecipa a unidade da forma do fenômeno artístico em tela, embora permaneça incapaz de antecipar a realização de seu significado, até o ponto em que hipostasia em sentido singular um sentido performático, dentre diversas possibilidades de significação, que lhe parece mais relevante; em seguida, o leitor se volta retrospectiva e reflexivamente sobre o texto, buscando preencher seu sentido por meio de uma nova leitura, já tendo se apropriado perceptivamente de sua forma e respondendo às questões que emergiram e ficaram em aberto quando da primeira leitura e interpretando o texto como unidade de sentido, a partir de uma afirmação seletiva, de um vir à consciência de seu horizonte de leitura e recepção;⁵⁰ com isto, emerge a questão do horizonte histórico da obra, que se põe no centro da terceira leitura, confrontando sua própria interpretação com a

of ‘application’ has been relegated to book reviewers’ criticism as an unscholarly one”. Id., pp. 139-140.

⁴⁹ “To find a methodological starting-point capable of further development, it was for me above all a matter of separating more sharply than has been done before the levels of aesthetic perception and reflective interpretation (...). An initial methodological advance may already result from this separation, namely that with the help of the question-answer relationship, the textual signals may now be specified within their syntagmatic coherence as the givens of the course of reception that establish consistency”. Id., p. 144.

⁵⁰ “(...) the reader – who performs the ‘score’ of the text in the course of the reception of verse after verse, and who is led toward the ending in a perceptual act of anticipation, from the particular toward the possible whole of form and meaning – becomes aware of the fulfilled form of the poem, but not yet of its fulfilled significance, let alone of its ‘whole meaning’. Whoever acknowledges the hermeneutic premise that the meaningful whole of a lyric work is no longer to be understood as if substantial, as if its meaning were pre-given and timeless; rather, it is to be understood as a meaning to be performed – whoever acknowledges this premise awaits from the reader the recognition that from now on he may, in the act of interpretive understanding, hypostasize one among other possible significations of the poem, the relevance of which for him does not exclude the worth of others for discussion. From now on, the reader will seek and establish

distância histórico-genealógica da obra e revelando preconceitos temporais que se impuseram na segunda leitura, a partir da tensão entre o horizonte presente da recepção e o horizonte pretérito da produção da obra.⁵¹

Como dito acima, essa descrição não tem pretensão empírica; trata-se, antes, de uma análise contrafactual que permitiria, para Jauss, revelar as dimensões que se entrelaçam no ato concreto da leitura, da recepção. Contudo, se compreensão, interpretação e aplicação intervêm simultaneamente na leitura, essas operações aparecem, segundo Jauss, direcionadas por um privilégio sensível: o da percepção estético-sensorial. Isso porque o primeiro contato com o texto, a primeira impressão que vai se formando à medida que a leitura avança, se impõe como *horizonte* sobre toda interpretação. Essa sensibilidade perceptual, historicamente condicionada, fornece o solo epistemológico sobre o qual Jauss erige sua estética da recepção, a partir do qual se pode inclusive repensar o momento hermenêutico da aplicação sem os constrangimentos limitantes da tomada de decisão.⁵²

the still unfulfilled significance retrospectively, through a new reading, from the perspective of the fulfilled form, in a return from the end to the beginning, from the whole to the particular. Whatever initially resisted understanding manifests itself in the questions that the first going-through has left open. In answering them, one may expect that from the particular elements of significance (...) a fulfilled whole may be established on the level of meaning as on the level of form. This meaningful whole can be found only through a selective taking of perspectives and cannot be attained through a supposedly objective description – this falls under the hermeneutic premise of partiality.” Id., p. 145-146.

⁵¹ “This third step, insofar as it concerns the interpretation of a work from the premises of its time and genesis, is the one most familiar to historical-philological hermeneutics. (...) aesthetic understanding and interpretation also remain in reference to the controlling function of historicist-reconstructive reading. It prevents the text from the past from being naively assimilated to the prejudices and expectations of meaning of the present, and thereby – through explicitly distinguishing the past horizon from the present – allows the poetic text to be seen in its alterity. The investigation of the ‘otherness’, the unique distance, within the contemporaneity of the literary text, demands a reconstructive reading that can begin by seeking out the questions (...) to which the text was the response in its time. An interpretation of a literary text as a response should include two things: its response to expectations of a formal kind, such as the literary tradition prescribed for it before its appearance; and its response to questions of meaning such as they could have posed themselves within the historical life-world of its first readers”. Id., p. 146.

⁵² “The priority of aesthetic perception within the triad of literary hermeneutics has need

É patente a pretensão epistemológica de Jauss. Para ele, tratava-se de reabilitar a dimensão cognitiva da experiência estética, a partir de uma integração da historicidade da interpretação na recepção. Se esse intento parece convergir com a análise gadameriana da consciência estética, há entre ambos divergências insuperáveis. Jauss identifica em Gadamer uma hipostasia indevida do conceito de clássico,⁵³ um paradigma que não faria sentido para produções anteriores à modernidade e que colocaria em risco o que haveria de melhor em sua abordagem hermenêutica, a saber a dialética da questão e da resposta:

[A definição de Gadamer] segundo a qual “o que é clássico não necessita primeiramente da superação da distância histórica, pois, em mediação constante, realiza por si só essa superação” capa à relação de pergunta e resposta constitutiva de toda tradição histórica. (...) Mesmo ante a obra clássica a consciência que opera com base na história do efeito não se encontra desobrigada da tarefa de identificar “a relação de tensão entre texto e presente”. O conceito (...) de clássico que interpreta a si mesmo só pode conduzir à inversão da relação histórica de pergunta e resposta e contradizer o princípio da história do efeito segundo o qual o entendimento “não é um processo apenas reprodutivo, mas produtivo também”.⁵⁴

Segundo Jauss, a ênfase gadameriana na dimensão ontológica da compreensão

of the *horizon*, but not the temporal priority, of the first reading; this horizon of aesthetic understanding may also be gained only in the course of rereading or with the help of historicist understanding. Aesthetic perception is no universal code with timeless validity, but rather – like aesthetic experience – is intertwined with historical experience. (...) Literary interpretation must compensate with the three achievements of the hermeneutic process for the fact that aesthetic perception itself is subject to historical exchange. It thereby gains the opportunity of broadening historicist knowledge through aesthetic understanding, and perhaps of constituting, through its unconstrained kind of application, a corrective to other applications that are subject to situational pressures and the compulsions of decision-making”. Id., p. 148.

⁵³ A esse respeito, ver: Wagner, Irmgard. “Hans Robert Jauss and classicity”. In: *Comparative Literature*, v. 99, n. 5 (dez., 1984), pp. 1173-1184.

⁵⁴ Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Op. cit., p. 38.

produz uma visão excessivamente passiva do processo de mediação temporal,⁵⁵ um desvio que seria corrigido pela auto-compreensão *metodológica* da compreensão como tarefa que requer a mediação entre horizontes temporais distintos, enfatizando o caráter *ativo* da interpretação: deve-se preservar o conceito de horizonte e a dinâmica da história dos efeitos tal como Gadamer os formulou,⁵⁶ mas deslocar o peso do *pertencimento à tradição* para o *esforço de mediação* – esforço esse metodicamente informado.⁵⁷ Haveria, para Jauss, uma contradição entre as dimensões ontológica e epistemológica da compreensão, a ser resolvida por meio de um reequilíbrio de forças via reabilitação de procedimentos metodológi-

⁵⁵ “Mesmo o efeito das grandes obras literárias do passado não é um acontecer que se mediava a si próprio, nem pode ser comparado a uma emanação: também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e ‘dizer alguma coisa’ se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento. Onde, em *Wahrheit und Methode*, a compreensão (...) é entendida como ‘penetração num acontecer da tradição no qual passado e presente mediavam-se continuamente’, aí tem de padecer o ‘momento produtivo que a compreensão encerra’.” Id., p. 40.

⁵⁶ “(...) the insight that a ‘positive and productive possibility of understanding’ lies in temporal distance itself. Distance in time is to be put to use and not – as historicism would have it – overcome, that is, abolished through a one-sided transplanting of the self into the spirit of the past. The horizons of the past and the present must necessarily be contrasted before they are fused if the text in its otherness is to serve as a means of appraising the interpreter’s prejudice and, finally, of allowing the interpretation to become an experience that changes the person experiencing it”. Jauss, Hans Robert. *Question and Answer: Forms of dialogic understanding*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 205.

⁵⁷ “(...) the self-understanding proposed in Gadamer’s hermeneutics, oriented as it is toward a history of being, and insofar as it would trace all understanding back to ‘entering into the process of transmitting the tradition’, would negate the basic thrust of his theory of the historical and dialogic nature of understanding (...). The contradiction between contrasting horizons and fusing them, between an active and a passive definition of understanding in *Truth and method*, seems, therefore, to be obvious. To resolve it would entail opting either for a hermeneutics that mediates the tradition, and that attempts to retrospectively demonstrate the validity of the truth claim made by that which has been handed down, or for a hermeneutics of historicity that would take on the task of producing a dialogic exchange of understanding in the fullest sense – a dialogue between the text and the interpreter, between the tradition and the present, that is open to the future”. Id., p. 205.

cos de interpretação.⁵⁸ Como resultado, a concepção gadameriana de tradição como síntese passiva oriunda da fusão de horizontes seria abandonada em prol de uma análise da produtividade da mediação de horizontes na recepção pelos leitores, uma recepção, como vimos, que pode – e deve – ser metodicamente fundamentada.⁵⁹

Vejamus sucintamente como Gadamer responde ao desafio de Jauss.

3. A circularidade da compreensão e o caráter incontornável da ontologia

Refletindo sobre *Verdade e método* vinte e cinco anos após sua publicação, Gadamer retorna à questão da obra de arte como desafio ao modelo dialógico da compreensão:

O que ocorre (...) com a obra de arte e especialmente com a obra de arte no âmbito da linguagem? Será possível falar ali de uma estrutura de diálogo da compreensão e do entendimento? Pois não há autor que possa fazer as vezes de um interlocutor que responde, e não há nenhuma coisa em discussão, que seja deste ou daquele modo. A obra textual sustenta-se por si mesma. Aqui, a dialética da pergunta e resposta, se é que ela ocorre, parece dar-se numa única direção, isto é, a partir daquele que procura compreender a obra de arte, que a interroga, se questiona e procura escutar a resposta da obra. Sendo

⁵⁸ “(...) a need for a hermeneutics of dialogicity, (...) a hermeneutics that would place responsive self-understanding enabled by the other on an equal footing with shared understanding enabled by an object as a matter of epistemological interest.” Id., p. 214.

⁵⁹ “(...) the task of distinguishing between the two sides in the text-reader relationship, that is, between the *effect*, which is conditioned by the text, and the *reception*, the concretization of meaning, which is dependent on the reader, was left to the literary-historiographic process itself. Contrary to appearances, the formation of a tradition does not come about so to speak of its own accord as a passive synthesis, a ‘fusion of horizons’. The ‘event’ produced by the literary work turned out to be a moment in the process of mediation between two horizons, between the horizon of experience evoked, confirmed, or surpassed by the work, and the horizon of experience that accompanies the receiver – an active synthesis involving understanding and then understanding differently”. Id., p. 225.

um, esse sujeito poderá, como ser pensante, exercer ao mesmo tempo o papel de quem pergunta e de quem responde, como acontece no diálogo real entre duas pessoas. Esse diálogo consigo mesmo do leitor que busca compreender não parece contudo um diálogo com o texto, que é fixo e, como tal, acabado. Ou não? Existirá, na verdade, um texto acabado e pronto?⁶⁰

Para Gadamer, importa acima de tudo sublinhar o caráter inesgotável da compreensão de uma obra de arte: como não há propriamente uma “resposta” vinda dela, não se pode jamais dar a compreensão como encerrada, mas apenas apreendê-la na forma de interpretações ocasionais que compõem esse processo infinito.⁶¹ A circularidade da compreensão aponta igualmente para a indissociabilidade da experiência estética e da ancoragem existencial; em outras palavras, não se pode, segundo Gadamer, distinguir radicalmente entre a experiência da arte e demais experiências, pois toda e qualquer experiência de sentido possui os mesmos traços fundamentais e engendra os mesmos meta-processos de compreensão. Operar arbitrariamente essa cisão é o que permitiria a Jauss pretender dominar epistemologicamente a experiência estética e deflacionar – ainda que parcialmente – seu caráter propriamente ontológico, face ao qual nossos esforços são sempre limitados.⁶²

⁶⁰ VM II, p. 13-14 [7].

⁶¹ “A obra de arte caracteriza-se sobretudo pelo fato de jamais podermos compreendê-la completamente. Isso quer dizer que se nos aproximarmos dela e a interrogarmos jamais receberemos uma resposta definitiva a partir da qual possamos afirmar ‘agora eu sei’. Dela não se extrai nenhuma informação precisa – e pronto! Não se podem haurir de uma obra de arte as informações que ela esconde em si, de modo a esvaziá-la como ocorre com comunicados que recebemos. A recepção de uma obra poética (...) apresenta-se como um movimento circular, no qual as respostas repercutem em novas perguntas e provocam novas respostas. (...) Uma obra de arte jamais se esgota. Ela nunca está vazia. (...) Nenhuma obra de arte nos fala sempre do mesmo modo. E a consequência é que nós também precisamos responder cada vez de modo diferente. Diferentes sensibilidades, diferentes percepções, diferentes aberturas fazem com que a configuração única, própria, una e mesma – a unidade da expressão artística – se manifeste numa multiplicidade inesgotável de respostas”. VMII, p. 14 [7].

⁶² “(...) não estou convencido de que a ‘experiência estética’, que Jauss tenta fazer valer, satisfaça à experiência da arte. Este era exatamente o ponto nuclear do meu conceito de ‘indistinção

Com efeito, Gadamer parece opor uma compreensão infinita, interminável à medida em que algo do sentido sempre escapa a nossos esforços de apreensão, e interpretações finitas, das quais nos servimos empírica e pragmaticamente na concretude da experiência. Nesse sentido, o erro de Jauss seria o de tomar esta por aquela e, com isso – a partir de uma generalização indevida de um *momento* do compreender – pretender recolocar a ilusão de controle epistemológico no centro da compreensão.

Exemplo disso seria a própria constituição do horizonte de aparição de uma obra, o qual, para Gadamer, já pressuporia por si só a fusão de horizontes rejeitada por Jauss:

Estou longe de afirmar que o modo como uma obra de arte fala à sua época e ao seu mundo (o que H. R. Jauss chama de sua “negatividade”) não ajuda a determinar seu significado, ou seja, o modo como ela nos fala. Este era realmente o núcleo da consciência da história dos efeitos, a saber, pensar a obra (*Werk*) e seu efeito (*Wirkung*) como a unidade de um sentido. O que descrevi como fusão de horizontes representa a forma como essa unidade se realiza. Esta não permite ao intérprete falar de um sentido originário de uma obra sem que na compreensão da mesma já não esteja sempre implicado o sentido próprio do intérprete. Toda vez que se pensar, por exemplo, que é possível “romper” o círculo da compreensão, através do método histórico-crítico (...), se está ignorando essa estrutura hermenêutica fundamental. (...) A elaboração do horizonte histórico de um texto já é sempre uma fusão de horizontes. O horizonte histórico não pode ser erigido primeiramente por si.⁶³

estética’, segundo a qual a experiência estética não pode ser isolada, de tal forma que a arte se torne um mero objeto de fruição. O mesmo ocorre (...) com a ‘recusa’ de Jauss da fusão de horizontes. (...) a distinção do horizonte representa um momento integral no processo de investigação hermenêutica. A reflexão hermenêutica ensina, no entanto, que jamais se consegue realizar plenamente essa tarefa, por razões essenciais, e que isto não demonstra a debilidade de nossa experiência. A investigação da recepção não pode querer liberar-se das implicações hermenêuticas, contidas em toda interpretação”. VM, p. 22-23 [14].

⁶³ VMII, p. 540-541 [475].

Jauss não teria se dado conta – ao menos não de maneira suficientemente satisfatória para Gadamer – do papel e da influência do horizonte presente da recepção na constituição inclusive do horizonte passado de emergência de uma obra. É dizer, a maneira como determinamos quais questões uma obra colocou à sua época é indissociável do *nosso olhar* presente para essa obra e essa época. Segundo Gadamer, seria impossível separar – quer seja fenomenologicamente quer seja metodicamente – os horizontes: a fusão está pressuposta na pré-compreensão.⁶⁴

Portanto, quando Jauss pretende reequilibrar a consciência da dimensão ontológico-existencial da compreensão com as promessas epistemológicas da fundamentação metódica, o que ele faz não é senão suspender arbitrariamente e ilusoriamente a primeira para poder – ou crer poder – estabelecer de maneira científica a segunda. Para Gadamer, Jauss cairia nos mesmos problemas do historicismo estético, como exposto na primeira parte de *Verdade e método* – e na primeira seção deste artigo. A contradição apontada por Jauss entre uma compreensão passiva e uma compreensão ativa – esta última negligenciada por Gadamer – não se sustenta, dado que pressupõe a possibilidade de pensar a compreensão de si do intérprete face à obra do pertencimento a seu próprio horizonte como condição dessa mesma compreensão – por mais crítica e transformadora que ela venha a ser.

Em suma, a despeito da crítica feita por Jauss ao historicismo, Gadamer procura mostrar como a estética da recepção recai ela mesma nos mesmos problemas. O modelo hermenêutico da compreensão, que se firma na consciência das condições existenciais de possibilidade – o enraizamento temporal, a “linguisticidade” da compreensão, etc. – da compreensão, reabilita o caráter cognitivo da experiência da obra de arte neste que parece ser o único lugar que lhe cabe: não

⁶⁴ Numa dimensão mais elementar, a própria constituição de um “eu” e um “tu” na estrutura dialógica já pressupõe essa fusão: “Dizemos, por exemplo: a compreensão e o mal-entendido se dão entre um eu e um tu. Mas já a simples formulação ‘um eu e um tu’ testemunha uma alienação impressionante. Isso simplesmente não existe. Não existe nem ‘o’ eu nem ‘o’ tu. Existe apenas um eu que diz ‘tu’ e que diz ‘eu’ frente a um tu. Mas essas são situações já sempre precedidas pelo entendimento. (...) poder chamar o outro de ‘tu’ pressupõe sempre um profundo consenso. Já existe ali um suporte permanente. Mesmo onde tentamos entender-nos a respeito de questões que dividem nossas opiniões, sempre está em jogo esse suporte, mesmo que raramente o saibamos”. VMII, p. 259 [223].

como o que se esforça a todo custo para satisfazer os requisitos de fundamentação próprios às ciências, mas como saber prático, consciente de sua vinculação ontológica a partir da qual formulações metodológicas preservam sua valência, agora desprovidas da ilusão totalitária que as caracterizara.

Conclusão

Neste artigo, buscou-se examinar a relação entre *verdade* e *método* na filosofia hermenêutica, a partir da experiência da obra de arte. O que estava em jogo era, de um lado, se ainda se pode fazer valer pretensões de verdade quando se trata de compreender um fenômeno artístico e, de outro lado, qual papel – se algum – procedimentos metódicos ocupariam na busca pela verdade nessa dimensão da experiência.

Partindo da crítica de Gadamer à consciência estética, voltada tanto contra seu esvaziamento de valor cognitivo quanto contra uma tentativa de atrelar a verdade artística a uma abstração conceitual, retomou-se o caráter eminentemente prático – no sentido aristotélico – do saber que se pode ter sobre a arte. A reconstrução esboçada aqui teve como ponto de chegada o reconhecimento do caráter ontológico da experiência estética e, nesse sentido, da incapacidade de distingui-la radicalmente da experiência em geral.

Ao opor à filosofia hermenêutica gadameriana a estética da recepção de Jauss, a questão foi recolocada no sentido de retomar sobre outras bases a tentativa de fundamentação epistemológica da experiência estética. Com efeito, tratou-se de questionar a pertinência da solução ontológica de Gadamer no tocante à história dos efeitos e à fusão de horizontes, indagando em que medida uma descrição fenomenológica da experiência da recepção artística articulada em torno das operações de compreender, interpretar e aplicar não forneceria uma resposta satisfatória aos anseios de se formular um método para lidar com fenômenos artísticos de maneira a preservar os ganhos da filologia crítica e escapar aos perigos do historicismo ingênuo. Com Jauss, lidamos com a objeção segundo a qual Gadamer teria se enredado numa concepção demasiado passiva da compreensão, a qual deveria ser contrabalanceada pela atividade crítica da recepção, cujos procedimentos preservariam caráter cognoscitivo.

Finalmente, de modo breve, a defesa gadameriana aparece como lembrete e advertência à estética da recepção: esta, no afã de preservar algum sentido de cientificidade, acaba por descrever arbitrariamente e artificialmente a experiência estética, incorrendo na mesma parcialidade da qual buscava escapar. Ao fim e ao cabo, não é possível a nós, seres temporalmente situados, escapar desse enraizamento existencial e pretender dominar e esgotar – ainda que provisoriamente – o sentido de um fenômeno artístico qualquer.

Não se pretendeu, aqui, esgotar a questão – afinal, isso implicaria uma contradição performativa com a perspectiva hermenêutica da qual se partiu. O privilégio conferido a uma análise mais detalhada de uma pequena parte da *magnum opus* de Gadamer, bem como daquilo que na obra de Jauss lhe diz diretamente respeito, em detrimento de um tratamento sistemático tanto da natureza da experiência estética na obra de ambos teve como objetivo apenas levantar o problema e enfatizar a tensão entre ontologia e epistemologia que atravessa a filosofia hermenêutica ao menos desde Heidegger. O saldo da discussão parece apontar tanto para a necessidade de reabilitação do valor cognitivo da experiência estética quanto para o caráter inescapável do enraizamento ontológico dessa experiência.

Referências

- COBIÁN, Mario Ramírez. “O legado estético de Gadamer”. In: *Princípios*, v. 19, n. 31 (2012), pp. 53-64.
- FIGURELLI, Roberto. “Hans Robert Jauss e a estética da recepção”. In: *Letras*, v. 37 (1988), pp. 265-285.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GUTIÉRRES-POZO, Antonio. “El arte como realidad transformada en su verdad. La rehabilitación hermenéutica de la estética en Hans-Georg Gadamer”. In: *Kriterion*, n. 139 (abr. 2018), pp. 35-54.
- Haidu, Peter. “The semiotics of alterity: A comparison with hermeneutics”. In: *New Literary History*, v. 21, n. 3 primavera, 1990, pp. 671-691.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Question and answer: Forms of dialogic understanding*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

WAGNER, Irmgard. "Hans Robert Jaus and classicity". In: *Comparative Literature*, v. 99, n. 5 (dez., 1984), pp. 1173-1184.

RESUMO: A relação entre *verdade* e *método*, central na filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, tem na consciência estética seu lugar privilegiado de emergência. Sua análise do caráter ontológico da obra de arte pretende reabilitar o conteúdo cognitivo da experiência artística sobre outras bases que a do método científico, paradigma da epistemologia moderna. Hans Robert Jaus se colocou em debate com Gadamer, apresentando sua estética da recepção como formulação alternativa de fundamentação propriamente epistemológica da experiência estética. Neste artigo, trata-se de contrapor os dois autores para, a partir deles, pensar a relação entre verdade, ontologia e epistemologia no âmbito da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Hermenêutica; Estética; Hans-Georg Gadamer; Hans Robert Jaus.

ABSTRACT: The relation between *truth* and *method*, key to Hans-Georg Gadamer's hermeneutic philosophy, has in aesthetic experience its privileged ground. His analysis of the ontological aspect of the artwork intends to rehabilitate the cognitive content of artistic experience on new bases, other than the scientific method paradigmatic to modern epistemology. Hans Robert Jaus has placed himself in debate with Gadamer, setting forth his aesthetics of reception as an alternative path towards proper epistemological grounding of aesthetic experience. In this paper, both authors will be put against one another in order to, taking up from them, conceive the relationship between truth, ontology, and epistemology in the realm of art.

KEYWORDS: Hermeneutics; Aesthetics; Hans-Georg Gadamer; Hans Robert Jaus.

Da literatura indianista à literatura indígena: sobre a imagem, o lugar e o protagonismo indígena em termos de constituição da identidade cultural brasileira^I

LENO FRANCISCO DANNER

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

JULIE DORRICO

DOUTORANDA EM TEORIA LITERÁRIA NA PUC-RIO GRANDE DO SUL

FERNANDO DANNER

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

O índio que se conhece até hoje, nestes últimos 500 anos,
é o índio teatralizado. Infelizmente,
para a maior parte da população brasileira, o índio
é um personagem, não existe de fato. (...)
O que aconteceu aqui no Brasil, há 500 anos,

¹ Pesquisa financiada pelas seguintes agências de fomento à pesquisa: FAPERÓ, CAPES e CNPq.

foi uma teatralização dos povos ancestrais,
foi assim que nasceu o Brasil.²

Considerações Iniciais

O artigo objetiva refletir sobre a constituição da identidade cultural brasileira a partir de um diálogo entre a literatura indianista, na pessoa de José de Alencar, e da recente produção literária indígena desde a condição e a questão indígenas. Interessantemente, há um pressuposto de fundo que demarca tanto a produção literária alencariana e, de resto, a própria literatura indianista do século XIX quanto à literatura propriamente indígena, a saber, a reflexão sobre o lugar, a imagem e o protagonismo do/a indígena em termos de constituição de nossa sociedade e de nossa identidade nacional, começando com a colonização e chegando-se à modernização conservadora que nos caracteriza e que dinamiza as potencialidades e as enormes contradições presentes na sociedade brasileira. De fato, o/a indígena é o sujeito-objeto-tema central que embasa a colonização e que move, depois, juntamente com o/a negro/a, a abordagem em termos de formação da cultura nacional e de constituição de nosso processo de modernização. O/a indígena é a antítese da civilização, a barbárie-selvageria que precisa ser superada-domada-conduzida-formada pela civilização; ele, na sua condição antropológica e na sua forma de vida, é o empecilho à modernização, ao progresso, ao desenvolvimento; e o indígena é a massa amorfa que justifica o trabalho humanitário-civilizador assumido pelo branco, nas suas diferentes figuras históricas, do desbravador europeu ao sacerdote cristão, passando pelo bandeirante, pelo jesuíta, pelo senhor de engenho, pelo coronel, pelo militar nacionalista e chegando-se, enfim, ao empresário agrícola, figuras histórico-políticas elas mesmas justificadas nessa vocação civilizadora e modernizadora e, portanto, em sua orientação, em seu enquadramento e em seu etnocídio relativamente aos/às indígenas.

O/a indígena, como dissemos, é o objeto que justifica a colonização e, depois, a modernização conservadora, como antítese a elas, como massa amorfa que permite a construção do novo mundo sonhado e buscado pelos desbravadores

²Kaká Werá. Coordenação de Sergio Cohn e de Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017, Coleção Tembetá, pp. 101-102.

de ontem e de hoje. Nesse sentido, o indianismo, por meio da retomada desse duplo pressuposto que subjaz à e que justifica a colonização, aponta para o mito da fusão racial que está na base da ideia de uma pátria que se amalgama, que se funde em uma sopa indiferenciada de raças, culturas e formas de vida. Com efeito, se o indianismo começa com as contradições do contato, sustentando a desigualdade entre civilização e barbárie, entre branco e indígena, seu capítulo final é exatamente essa fusão voluntária, desejada e buscada pelo/a indígena e pelo branco/a, entre indígena e branco/a, de modo a fundar o híbrido brasileiro que, ao fusionar-se, apaga sua pertença indígena, joga para debaixo do tapete as contradições históricas e as diferenciações e os conflitos sociais entre colonizadores e colonizados. A partir da formação do híbrido, temos um novo começo, às custas da invisibilização e do silenciamento sobre o passado, isto é, às custas do genocídio-etnocídio continuado, mas também despolitizado, sobre os povos indígenas e negros. Ora, esse é o núcleo da modernização conservadora brasileira, isto é, a naturalização da passagem da barbárie à civilização por meio do contato, que acaba recebendo um matiz civilizador, uma vocação de humanização do irmão menor pelo irmão maior, que benevolmente traz cultura, desenvolvimento, progresso, ilustração – ontem e hoje.

Na modernização conservadora, por conseguinte, parte-se de que essa vocação humanística, civilizacional e progressista encontra seu fecho de abóboda da fusão racial que apaga as diferenças e as contradições raciais, entre dominadores e dominados, iniciando um novo tempo, o tempo da igualdade, da reciprocidade, do reconhecimento e do benefício mútuo. Forma-se, com isso, a grande família Brasil, híbrida, totalmente indivisa, de identidade interna absoluta, hierarquicamente constituída e marcada por uma ordem apolítica-despolitizada para quem qualquer diferenciação leva a contradições intoleráveis que, por colocarem em xeque essa pátria familiar, devem ser enfrentadas a ferro e fogo. Com isso, a missão civilizadora e progressista do desbravador português, assumida hoje pelo empresário rural, pode ser despolitizada e naturalizada pela correlação de vocação civilizacional frente à barbárie indígena que, como massa amorfa, precisa ser formada e guiada, e de fusão racial que, ao consolidar-se, apaga a violência original, o estupro original que, ao contrário do consenso caricato e do voluntarismo falso, dá origem ao povo brasileiro – a violência, a negação e o estupro, a desterritorialização e o abandono, e não esse desejo recíproco (em especial do/a

indígena em fazer-se branco, ou até do/a branco/a em doar caridosamente seu gene ao/à indígena), representam a matriz constituinte da cultura nacional, uma cultura de violência e de morte que, justificada normativamente, subjaz à retomada pujante de nossa modernização conservadora vivida hoje. Com base nisso, faremos uma interpretação da literatura indianista – mormente dos textos de José de Alencar – à luz da ideia de modernização conservadora como fusão racial apolítica-despolitizadora, que gera o híbrido brasileiro como negação do passado e purificação (por meio do silenciamento, da invisibilização, do esquecimento e da violência simbólico-material) do presente. A partir disso, ou seja, da enunciação do lugar do/a indígena pelo colonizador, trataremos a literatura produzida recentemente pelos/as próprios/as escritores/as e intelectuais indígenas, com o objetivo de, por meio do lugar de fala agora indígena, percebermos o lugar, a imagem e o protagonismo do/a indígena dentro desse grande processo de formação da sociedade brasileira que vai da colonização à nossa modernização conservadora.

I. O indígena pelo colonizador: identidade nacional, mito da igualdade racial e a literatura brasileira do século XIX – o exemplo de José de Alencar

A literatura indianista do século XIX é um dos pilares da construção normativo-simbólica disso que entendemos por brasilidade, por identidade nacional, enquanto uma unidade de cultura e de espírito, não obstante a diversidade *superficial* (pois fazem parte, todos, da mesma grande família, na visão de nossa modernização conservadora) entre povos e perspectivas de mundo aqui presentes ou que para cá foram trazidos ou vieram ao longo da constituição de nossa sociedade, diversidade que é subsumida nessa visão de um grande Brasil que, como pai carinhoso e familiar, acolhe, protege e fomenta todos os seus filhos, sem prejuízos de raça, cor, religião e condição social. Esse Brasil já não seria mais um apêndice de Portugal, senão que entraria exatamente na rota da modernização e, na verdade, de uma modernização de tipo especial, uma vez que, aqui, como em nenhum outro lugar, a *união e a integração entre raças* e sua miscigenação gradativa, claro que sob o grande guarda-chuva normativo dado pelo modelo antropológico de cunho eurocêntrico, branco e cristão, seriam a tônica dessa nova nação, desse novo

presente e futuro da humanidade, um exemplo sem igual quando observadas as demais sociedades. Ora, para a construção dessa identidade, o/a indígena foi utilizado como um modelo e um conteúdo fundamentais dessa nova nação e de seu futuro em aberto, que, se nos lembrarmos de Pero Vaz de Caminha e sua famosa carta à monarquia portuguesa quando do *descobrimento*, teria *desde o início* nos/as indígenas e nessa terra *selvagens*, mas ao mesmo tempo *intocados/as*, uma massa informe ou um papel em branco a ser moldado ou escrito de acordo com a visão do paraíso sustentada, representada e aplicada por seus missionários e com a mão forte do rei, um paraíso na terra, contra a degeneração do Velho Mundo.

Evidentemente, é um paraíso por construir, em termos de retirada de seu primitivismo, de sua barbárie e de sua selvageria, o que significa exatamente que ele precisaria ser conduzido por seu irmão maior, benevolente e, acima de tudo, detentor desse estágio maior de evolução, de progresso e de desenvolvimento que lhe capacitaria a orientar, a tomar pela mão – ou a usar a chibata ou a espada e a pólvora, quando necessário – ao seu irmão menor. Nesse sentido, o/a indígena é sempre a base para a construção de nossa identidade, e isso em um duplo sentido: ou é a antítese que justifica a superioridade do seu outro, do seu mestre, do colonizador, do europeu, branco e cristão, com seus valores civilizacionais; ou é a massa informe ou o papel em branco que deve ser trabalhado, moldado, orientado, conferindo missão, sentido e justificação ao trabalho missionário, integrativo e colonizador do europeu branco e cristão. Em ambos os casos, a nação se constrói e se compreende tendo como pano de fundo esse modelo de indígena como negação da civilização, como antítese da cultura e como massa de trabalho para o novo, para o futuro. É ele, o/a indígena, o material normativo que justifica a cultura nacional e que confere vocação às nossas instituições basilares. Ele é o estorvo ao progresso e o impeditivo da civilização (juntamente com o/a negro/a), mas também, como dissemos, é a massa informe na qual será impressa a marca da civilização, da cultura e do progresso, por isso mesmo dando sentido fundamental à visão do que somos e do que podemos e temos de fazer como sociedade familiar, orientada por laços de irmandade recíproca, de autoridade paternal centralizada, de ordem e de obediência cegas (afinal, que membro da família pode desobedecer a seu pai?!) e de identidade interna absoluta, sem cisões, sem diferenciações, sem

contradições – *ordem* (familiar) para o *progresso* (como passagem da barbárie-selvageria para a civilização, como integração indiferenciada e unidade absoluta). Ora, é também dentro desse contexto que gostaríamos de inserir a literatura indianista e sua proposta implícita de compreensão da identidade nacional nos moldes da grande família branca, transplantada para o conceito de uma pátria de grupos raciais-sociais irmanados, eles mesmos representando uma grande família de caráter macroestrutural e ligada a um modelo de ordem social paternalista, autoritária, escalonada e indivisa, sem rachaduras internas, plenamente integrada e indivisa (como o é a família tradicional, diga-se de passagem), miscigenada e, por isso, marcada pela fusão e pela integração de e entre as raças, mas uma integração que é sempre marcada pela superação do *primitivismo* e pela consolidação da *civilização* que o irmão maior vem humilde e prodigamente trazer ao irmão menor.

A literatura indianista, com efeito, recorreu ao “(...) mito de uma identidade indígena assimilada como pedra angular étnica da autoimagem cultural do Brasil”,³ com o objetivo de consolidar o Estado-nação em gradativo processo de independência no fim do século XVIII e ao longo século XIX, situação de independência e de desenvolvimento que exigia uma *imagem singular* desse novo mundo e dessa nova gente. Essa imagem singular serviria como paradigma normativo da nossa autocompreensão nacional e como critério político-cultural para o enquadramento de seus grupos internos, mormente, em nosso caso nesse texto, os/as indígenas. Escritores como José de Alencar (1829-1877) e Gonçalves Dias (1823-1864) são referências do movimento romântico-indianista por celebrarem a “(...) viga mestra do projeto imperial de construção do Estado”,⁴ uma vez que enfatizam exatamente isso que salientamos mais acima enquanto arcabouço simbólico da nação brasileira, isso é,

1. o/a indígena como imagem básica da construção dessa nova identidade (como antítese e negação, como massa informe a ser moldada, que dá sentido à constituição e à vocação dessa nova sociedade),

³ TREECE, Dave. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008, p. 12.

⁴Ibid., p. 13.

2. a fusão racial desde uma perspectiva cordial, com a constituição de uma irmandade familiar plenamente amalgamada, sem contradições e diferenciações internas, altamente hierárquica, centralizada e ordeira, bem como
3. esse processo de transição da barbárie-selvageria para a civilização, em que o/a indígena gradativamente se transformaria no seu grande irmão, o branco, o que também significa a sua anulação como indígena (como selvagem, como bárbaro) e a consolidação, afirmação e justificação do papel civilizacional do branco, sua missão neste novo mundo, que é orientar, conduzir, salvar o/a índio/a.

Paradoxalmente, mas por isso mesmo, o sujeito indígena foi tema, no século XIX, de romances, poemas, peças teatrais, pinturas e estudos etnográficos, vindo a corporificar “(...) aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação”.⁵ Esse/a indígena, portanto, era retratado como protonacionalista (no sentido de buscar a miscigenação, de aceitar passivamente a autoridade do branco e de seguir voluntariamente o caminho da cultura e da civilização, rompendo com sua condição pré-civilizacional), como irmanado com seu irmão branco e vinculado e comprometido com o processo de constituição de uma pátria nova, altiva (lembramos que, desde o século XVII, as guerras de libertação contra a Holanda no nordeste tiveram na imagem de Filipe Camarão o retrato caricato do índio aporuguesado que luta em prol da pátria de sangue e alma portugueses – esse mesmo Portugal das guerras justas do século XVI que, agora no século posterior, necessita dos índios e tem neles um aliado *nacionalista*). Como nos sugere Treece, foi esse mesmo suposto nacionalismo indígena calcado no fomento de uma visão patriota assumida pelos nativos que levou ao etnocídio daquele sujeito que serviu de base para sua autocompreensão normativa e de justificação para a missão civilizadora, missionária e messiânica do irmão branco, o/a índio/a – um nacionalismo que colocava e coloca a passagem da barbárie para a civilização, do arcaico para o moderno (ainda que seja uma modernização periférica e conservadora) como seu objetivo básico e que, por isso mesmo, engole, apaga, erradica o indígena, como sua grande antítese, como sua massa amorfa e,

⁵ Ibid., p. 14.

ao fim e ao cabo, como seu inimigo. O projeto de construção de uma imagem fundamental do “índio”⁶ como símbolo nacional não correspondia, portanto, na prática, às políticas indigenistas ensejadas aos povos tradicionais, uma vez que, no Império (onde começa a se forjar essa ideia romantizada da pátria fundada no índio nacionalista), os povos indígenas sofreram um processo destrutivo de proporções genocidas, onde a depopulação consistiu no *continuum* desse movimento que vai da colonização ao Império: dos dez milhões de indígenas existentes no Brasil, no ano de 1500, passamos a cem mil indivíduos em fins do século XIX, quando cai o Império e emerge a República. A imagem romântica do “índio”, construída por nossa literatura do século XIX, enfatiza uma identidade étnica assimilada pacificamente, portanto totalmente fictícia, caricata e apolítica-despolitizadora, em vez de denunciar os processos colonizatórios sobre a cultura, o corpo e a alma indígenas. Como consequência do processo de modernização conservadora, é deixado de lado o reconhecimento da pluralidade cultural constituinte da nação brasileira e, principalmente, se despolitiza esse processo tenso de colonização, que passa a ser visto tanto como uma vocação de civilização quanto como um caminho sem volta que implica na integração do/a índio/a, isto é, em sua condução pelo irmão branco e em sua transformação em branco (na alma, pois no corpo a sua condição como diferença não pode ser apagada, tornando-se um estigma: nem totalmente branco, nem totalmente índio – um pária entre dois mundos). Segundo Daniel Munduruku (2017):

Nesse ponto, começou a construção do “índio” romantizado, que aparece nas literaturas de José de Alencar e de Gonçalves Dias, entre outros, e nos discursos políticos, obras artísticas e pesquisas científicas que passaram a retratar os nativos como seres de um passado exótico, guardados apenas na memória ruim da história nacional.⁷

⁶ Para o intelectual, escritor e ativista Daniel Munduruku, “(...) não existem índios no Brasil. Precisamos aprender como chamá-los, festejá-los, conhecê-los e, principalmente, valorizá-los” (MUNDURUKU, Daniel. *Sobre vivências, piolhos e afetos*. Mundurukando 2. Lorena, SP: UK'A editorial, 2017, p. 17). Para o autor, o termo “indígena” deve ser utilizado para o tratamento correto aos povos e sujeitos tradicionais, pois significa “nativo”, “originário de um lugar”.

⁷ MUNDURUKU, Daniel. *Histórias de índio*. Ilustrações Laurabeatriz. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016, p. 85.

Com efeito, no romance histórico *O guarani*, publicado originalmente em 1857, José de Alencar retrata Peri, o personagem protagonista indígena, enquanto denotando características da nobreza medieval; nesse sentido, embora seja representado como homem honrado, com traços nobres de caráter, isto é, *como um cavaleiro medieval*, ao fim e ao cabo a tradição ameríndia e o cenário da natureza onde viviam os/as indígenas não são utilizados para exaltar a humanidade indígena, sua singularidade indígena, mas como forma de simbolizar que o/a índio é antítese e negação da condição eurocêntrica, como passo inferior relativamente a esta, de modo que aparece a valorização e a sublimação diretas e pungentes da tradição portuguesa e, como subsumindo a esta, da civilização ocidental em geral, com a consequente diminuição da cultura e do modelo antropológico indígenas. Entre alguns adjetivos que descrevem Peri, no texto de José de Alencar, estão “selvagem”, perro, caboclo, bugre, servo, escravo. Além disso, para despersonalizar o sujeito indígena, de Peri é retirado o orgulho do pertencimento étnico e o sentido da ancestralidade que estão para além da filiação à linhagem patriarcal de heróis guerreiros indígenas. Com efeito, relativamente a isso, tão logo o protagonista vê a imagem de Nossa Senhora, ele é subjugado por ela: “(...) ‘Peri, guerreiro livre, tu és meu escravo; tu me seguirás por toda a parte, como a estrela grande acompanha o dia’”, diz ela a Peri em um diálogo mudo e verticalizado.⁸ Para justificar tal devoção, o autor, em nota de rodapé, acrescenta uma vivaz impressão de Peri pela imagem de Nossa Senhora, como se o primeiro contato do indígena como o colonizador subjugasse sujeitos e povos inferiores, em estado bárbaro, pela alvura da pele e pelo azul dos olhos, que fariam o mais acirrado selvagem humanizar-se *pelo contato, com o contato, em termos de contato*: “(...) Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos; era alva como a filha da lua; era bela como a garça do rio”.⁹ Esta é, em geral, a tônica do *contato*: a visão do branco, na sua cor alva, nos seus cabelos loiros, nos seus olhos azuis, desconcerta ao/a índio/a, levando-o/a ou à conversão como que direta, ou ao fascínio com esse seu irmão maior que, aos poucos, o conduzirá à conversão salvífica e beatificadora. Já à primeira vista o branco com sua brancura seduz; com suas palavras, conquista almas e corações.

⁸ ALENCAR, José de. *O guarani*. 2 ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2017 [1857], p. 105.

⁹ Id. *Ibid.*

Nesse sentido, se o aparecimento do branco e o contato entre ele e o/a índio/a levam diretamente a uma conversão do/a índio ao modo de ser e de viver do branco, esse/a mesmo/a índio/a, por causa disso, também está pronto a negar sua pertença, sua tradição, sua ancestralidade – coisa que não ocorre com o branco. No que diz respeito a isso, Peri, o indígena goitacá, prontamente despreza a sabedoria dos antepassados ao ser assaltado no sonho pela imagem da Nossa Senhora que transforma o seu mais íntimo, reforçando a compreensão de que ele é um “bom selvagem”, esperando pela vinda da missão salvacionista disto que é a civilização, de que há “(...) uma ideia de bondade natural dos primitivos” que precisa ser atualizada pela civilização, pela brancura, pelo cristianismo.¹⁰ De igual modo, no romance *Iracema*, também de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1865, a personagem principal, que é homônima do livro, Iracema, indígena do povo tabajara, é representada como se as referências tradicionais não fossem tão profundas quando a pertença portuguesa e religiosa do cristão Martim, reforçando a ideia já difundida no *Tratado da terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gandavo, de 1826, que dizia:

Não adorão cousa alguma nem têm pera si que ha na outra vida gloria
pera os bons, e pena pera os maos, tudo cuidão que se acaba nesta e
que as almas fenecem com os corpos, e assi vivem bestialmente sem
ter conta, nem peso, nem medida.¹¹

Em *Iracema*, o autor insiste na ideia de “bestialidade” ao representar o indígena Poti, do povo potiguara, a nação amiga do protagonista e português Martim Soares. As declarações de fidelidade, submissão e devoção são feitas por Poti a Martim, como se a amizade e a assunção da fé cristã fossem marcadamente superiores a ponto de nosso indígena abandonar sua tradição ancestral em um piscar de olhos, sem qualquer consideração:

¹⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017, p. 110.

¹¹ GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil; História da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 [1826], p. 54.

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.

Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz.¹²

Note-se, primeiramente, o termo “chefe branco”, utilizado para qualificar a relação de (des)igualdade entre Martim e Poti. Este, como outros/as índios/as, seguem-no como líder, ele, que é o irmão maior desses pequenos. Note-se, em segundo lugar, a religião, que estabelece a cruz redentora em um lugar de selvageria e, com isso, o fato de que Poti se ajoelha humildemente, ele, um guerreiro que não se ajoelha diante de ninguém, à cultura maior representada pela tríade civilização, brancura e religião. Note-se, por fim e de modo mais importante, o mito fundador de nossa modernização conservadora, ou seja, que deve haver apenas um deus (uma só cultura) e um só coração (uma identidade indivisa), uma vez que a diferenciação e a heterogeneidade causariam contradição, causariam cisão, e Poti não quer, de forma alguma, separar-se de seu irmão – esta seria sua maior dor (embora ele tenha abandonado sua comunidade e entrado em conflito com os seus por amor do branco civilizado e cristão que, como seu irmão maior, lhe vem salvar). Aqui está, como vimos argumentando, o grande mito fundador da identidade brasileira, isto é, a identidade absoluta e a unidade perfeita, de cultura e de sangue, entre o/a índio/a e o branco (juntando-se depois o/a negro), de modo que a heterogeneidade, a diferenciação e a contradição devem ser negadas, eliminadas, pois causam dor, desintegração, instabilidade. A diferenciação, a heterogeneidade e a contradição não constroem, mas destroem – então, ordem e progresso.

¹² ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2017 [1865], p. 118.

Embora a construção e a promoção da figura do/a “índio/a” sejam o elemento central no movimento indianista/nativista, é muito fácil identificar a tradição que segue José de Alencar em seu projeto literário. Em *O guarani*, em nota de rodapé, o autor explica o contexto ficcional em que se situa o enredo: “(...) Na ocasião da ‘descoberta’, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores”.¹³ Essa nota de rodapé evoca a primeira invenção colonial sobre o Novo Mundo, o da “Descoberta” ou do “Descobrimento do Brasil”. A partir dela, segue-se de modo direto e consequente a despolitização do projeto imperial de escravização de indígenas e, posteriormente, dos negros, em que se inverte os papéis de opressor e de vítima: em *O guarani*, o fidalgo português, que assassina os povos “selvagens” para roubar as terras tradicionalmente habitadas pelos povos originários, utiliza a narrativa de que seriam eles, os colonizadores, aqueles que são efetivamente os atacados pelos “índios selvagens”, isto é, de que o colonizador é a vítima – qualquer semelhança com o que acontece na Amazônia e do centro-oeste, qualquer semelhança com o que diz nosso presidente Jair Messias Bolsonaro, isto é, de que não são os fazendeiros que derrubam a mata e põem fogo nela, mas os/as indígenas, e que estes prejudicam os fazendeiros que levam desenvolvimento a todos os rincões do Brasil, não é mera coincidência. Representado como vítima dos “selvagens”, ao português é redirecionado o olhar e a simpatia, onde o processo colonial lança motivos para justificar os assassinatos que, como forma de autodefesa, já não figuram historicamente como assassinatos e nem o colonizador como assassino, mas como legítima defesa. Diz Dom Antônio de Mariz, sobre isso: “(...) Para mim, os índios, quando nos atacam, são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam são vassalos de uma terra que conquistamos, mas são homens!”¹⁴ São homens, mas devem ser mortos, se resistem, ou, se aceitam a submissão, são vassalos. A condição do homem indígena é definida como domesticado ou inimigo; jamais ao sujeito indígena é reconhecida a sua humanidade e, portanto, jamais lhe são atribuídas a igualdade e a reciprocidade que lhe são consequentes, se fosse um/a igual.

Como se pode notar, a invenção da narrativa da “descoberta”, de “heróis” que vislumbram um Novo Mundo e se deparam com “selvagens”, “pagãos” e

¹³ ALENCAR, José de. *O guarani*. 2 ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2017 [1857], p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

povos sem civilização, destituídos de qualquer humanidade, que estão à espera de um redentor, é a linha de força que segue José de Alencar para dar constituição ao seu romance fundador e, de quebra, que serve como base normativa para a constituição de uma cultura nacional calcada, primeiro, no descobridor, segundo no bandeirante e, terceiro, no grande fazendeiro rural que desbrava os sertões e a Amazônia, todos mediados pelo padre e, recentemente, pelo pastor. Diminuindo os povos tradicionais, no sentido de concebê-los em termos de protohumanidade, de proximidade com os animais mais do que com os humanos, e, com isso, distorcendo a imagem do protagonista Peri, o autor de *O guarani* consolida imagens e identidades alienígenas aos povos indígenas, a partir de sua tradição ocidentalizada, justificando a separação entre barbárie-selvageria e civilização que confere ao modelo de homem europeu, branco e cristão todo o protagonismo e ao/à índio/a toda a passividade e toda a permissividade.

Apesar de ser descrito como nobre, filho das florestas, tão logo quando fica diante dos portugueses, a quem é dada a alcunha de “seus senhores”, a altivez de Peri se esvai: “(...) Apenas concluiu, a altivez do guerreiro desapareceu; ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia”.¹⁵ Ou seja, *o próprio instinto*, que o aproxima e o correlaciona com os demais animais e o distancia e o diferencia do homem civilizado (e só haveria homem civilizado), lhe mostra a superioridade do seu irmão maior, o branco. E esse instinto, que entre os seus iguais (os bárbaros, os selvagens, os animais) lhe torna feroz e homem de brio, diante do branco encolhe-o e subjuga-o naturalmente ao ponto de reconhecer o seu próprio superior na figura desse branco vindo de fora – e que, por vir de fora, por ser superior, vai salvá-lo, vai orientá-lo, vai dominá-lo (uma dominação legítima, pois conseguida por essa natural diferença e superioridade da civilização em relação à barbárie, da razão em relação ao instinto).

Outro exemplo que podemos elencar, nessa diferenciação feita por José de Alencar entre o/a índio e o branco, entre barbárie e civilização, é concomitantemente o fato de *Isabel*, filha bastarda do Fidalgo Dom Antonio de Mariz com uma indígena, odiar a Peri, porque este lhe lembra a identidade que ela quer negar, que

¹⁵ Ibid., p. 107.

ela não quer ser, explícita, cristalina, com todos os estigmas que essa identidade *decaída, inferior* carrega, um estigma, uma chaga que não pode ser apagada (como é o caso das minorias político-culturais produzidas pela colonização – o ser negro, índio, gay ou até mulher não podem ser apagados, pois estão à luz do dia, no próprio aparecimento da diferença), o que também significa, por outro lado, que Peri, ao ver Ceci, que é branca e tem olhos azuis, nega a sua condição como índio/a, sua constituição como índio/a, considerando-se exatamente inferior, mostrando que o verdadeiro padrão referencial de beleza – e de sabedoria e de postura moral – é o branco de olhos azuis: ao ver-se diante desse corpo branco e de olhos azuis, sua inferioridade como indígena se torna explícita, ele toma consciência dela, *instintivamente*.

Ceci, de modo exótico, diz a Isabel que tem inveja do seu (de Isabel) tom moreno de pele, ao passo que esta responde, aplicando o estereótipo básico que vai marcar permanentemente a condição desse filho de dois mundos, o mestiço, nem índio (não se aceita como tal, não é aceito como tal), nem branco (quer sê-lo, mas não pode; não é aceito pelo branco como tal): “(...) – E eu daria minha vida para ter a tua alvura, Cecília”.¹⁶ Além disso, o estopim que culmina no conflito central da obra, em que os aimorés, descritos como ferozes, “selvagens” e “canibais”, atacam a casa/forte do fidalgo, a morte de uma mulher aimoré, é desprezado, minimizado, afirmado como sem importância, exatamente pela condição da vítima como mulher indígena, conforme se pode ver nas palavras de D. Lauriana, a matriarca da família: “(...) – Mas é preciso ver que casta de mulher é esta, uma selvagem...”.¹⁷ Por ser selvagem, sua morte não precisaria nem ser investigada, nem punida! Em outro momento, sobre a possibilidade de se livrar de Peri, a matriarca repete seu raciocínio: “(...) Sem dúvida: essa casta de gente, que nem gente é, só pode viver bem nos matos”.¹⁸ A civilização, aqui, seria algo distante da realidade indígena, como antítese dela, na verdade. Por isso, estariam fadados à animalidade ou sua morte não causaria comoção *e nem necessidade de reparação*.

Essa noção de animalidade, de bestialidade e de ferocidade, aliás, é outro ponto que merece ser salientado como uma das tônicas da obra de Alencar, *O*

¹⁶ Ibid., p. 36.

¹⁷ Ibid., p. 38.

¹⁸ Ibid., p. 75.

guarani. Com efeito, dos aimorés aparece, incrivelmente na boca de Peri, a seguinte imagem: “Ora, o índio conhecia a ferocidade desse povo *sem pátria e sem religião*, que se *alimentava de carne humana e vivia como feras*, no chão e pelas grutas e cavernas”.¹⁹ Este pensamento é retratado por Peri, o indígena goitacá, mas ele representa um dos núcleos centrais construídos e sedimentados pelos colonizadores, podendo ser visto inclusive na Carta de Pero Vaz de Caminha, com mais ou menos intensidade: índios/as não têm pátria, não têm religião e não têm cultura; comem carne humana e dormem em buracos no chão. São, portanto, como animais. E esta imagem aparece, em *O guarani*, na boca do próprio Peri, que, ao se diferenciar dos aimorés, aumenta e justifica o abismo entre os indígenas identificados pelos colonizadores como “domesticados” e aqueles concebidos como “selvagens bárbaros”. Esta mesma ideia é repetida durante o desenrolar do romance, especialmente durante o ataque dos indígenas aimorés ao fidalgo Dom Antonio de Mariz. Sobre o ataque, aparece a seguinte descrição por José de Alencar:

Enquanto se ocupavam com esse trabalho, um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana.²⁰

Destituídos de cultura e de civilização, são apenas bárbaros, comedores de carne humana, possuidores de comportamentos animais e, em tudo isso, são antítese da civilização, uma vez que não têm deus, governo e nem cultura. Com isso, no texto, o índio “bom” é aquele domesticado, mas então já não seria mais índio; e o mau é o indígena bravo, incapaz de aprendizado cultural e moral. Em outras palavras, o povo indígena “bom”, “domesticado”, “servil” e “devoto” é aquele que já não existe na história, porque foi destruído. O outro, o “feroz”, o “selvagem”, o “irracional”, é aquele vivo, os aimorés, no caso do texto, que se apresentam como barreira à empresa colonial e sua função civilizadora. Nem se falaria mais, aqui, em troncos linguísticos ou em comunidades étnicas, mas pura

¹⁹ Ibid., p. 83, os destaques são nossos.

²⁰ Ibid., p. 247.

e simplesmente em *índios domesticados* e *índios selvagens*. Conforme Cunha, os indígenas são subdivididos, no século XIX, em “bravos” e “domésticos ou mansos”, onde os bravos são os tapuias, os indígenas vivos, “(...) aqueles contra quem se guerreia por excelência nas primeiras décadas do século: sua reputação é de indomável ferocidade”.²¹ E os “domésticos ou mansos” são aqueles que são vistos pelos colonizadores como já sedentarizados nos aldeamentos, vivendo sob o “suave jugo das leis”, gradativamente aculturados, cristianizados e submetidos a um regime de trabalho dinamizado pela fazenda rural ou por atividades liberais básicas. Esse índio amansado, entretanto, é uma ficção, porque simplesmente foi erradicado da face da Terra pelo próprio colonizador que aparentemente quer lhe trazer a civilização, quer lhe levar à civilização. A autora assinala, relativamente a isso, que:

Há, primeiro, os Tupi e os Guarani, já então virtualmente ou extintos, ou supostamente assimilados, que figuram por excelência na imagem que o Brasil faz de si mesmo. É o índio que aparece como emblema da nova nação em todos os monumentos, alegorias e caricaturas. É o caboclo nacionalista da Bahia, é o índio do romantismo na literatura e na pintura. É o índio bom e, convenientemente, é o índio morto.²²

2. Identidade nacional como fusão-conciliação racial: unidade absoluta, ausência de diferenciação, negação das contradições internas – sobre a grande família Brasil vista pelo prisma da literatura indígena

A identidade social, cultural e normativa da pátria Brasil é concebida e afirmada, no contexto de nossa modernização conservadora, em termos de fusão racial, demarcada por um contato que, se, por um lado, leva ao embate entre

²¹ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 62.

²² *Ibid.*, p. 62. Cf. ainda BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017, p. 105.

barbárie-selvageria e civilização, por outro lado, é resolvido sob a forma da consolidação gradativa, e definitiva, de uma identidade interna absoluta em que as raças desaparecem para dar lugar ao homem novo, o híbrido: temos no nosso sangue *todas as raças* e, portanto, somos todas elas ao mesmo tempo. A diferença entre oprimidos e opressores, entre colonizados e colonizadores, se esvai e, com ela, o poder do lugar de fala, o poder da crítica social e do ativismo político vindo dos marginalizados: somos todos engolidos e misturados nessa sopa insossa do caldeirão Brasil. Forma-se, por isso mesmo, uma pátria que pode ser descrita como uma grande família indivisa, sem contradições e fraturas internas, com integração absoluta, em que não há heterogeneidade, diferenciação e contradições, vistas como negativas. Constituímos, com a fusão racial, o novo mundo ansiado, com uma sinergia, uma identidade e um fim social comuns, uniformes, em que temos sangue comum e conciliamos, nessa identidade híbrida de caráter apolítico-despolitizado, todas as nossas diferenças, apagando-as. Como consequência, a violência não é mais que um fato histórico já realizado, passado pura e simplesmente; e, no mesmo diapasão, a *práxis* reparatória perde legitimidade, porque, afinal, não existe nem opressor nem oprimido – estes já ficaram também no passado e hoje todos temos as mesmas condições, os mesmos direitos e a mesma responsabilidade pelo mérito ou pelo demérito em termos de nosso *status quo*.

Com efeito, o lance final e fecho de abóboda da formação de nossa identidade nacional como híbrido apolítico, como amálgama absoluto, síntese do contato como fusão racial, como gênese do híbrido que é o brasileiro, apresentados pelos romances de Alencar, mormente *O guarani* e *Iracema*, apontam exatamente para isso: a união umbilical entre o inferior, o/a índio/a, e o superior, o branco, que leva à geração do homem novo e, portanto, da nova pátria, esse híbrido de que falamos acima. Com essa fusão, acabou a brancura, acabou o tom moreno e, mais adiante, acabará a cor negra, pois somos todos filhos da mesma pátria, contendo em nosso DNA o sangue de todos esses povos agora fundidos e, na nossa cultura, a síntese das três raças fundadoras, matrizes do híbrido apolítico-despolitizado, marcado pela igualdade e pela integração absolutas. Por isso, qualquer diferenciação, ao tender *inevitavelmente* à destruição de nossa unidade familiar, torna-se ilegítima e pode ser destruída por todos os meios. O romance *O guarani*, nesse sentido, se encerra com a cena em que Peri carrega Ceci em seus braços, apontando exatamente para a constituição da grande família Brasil que advirá da união

de corpo e de alma de duas raças que em tudo são como água e azeite, mas que, ao se fundirem, apagarão essa diferença constitutiva, tornando-se uma só, híbrida; e, em *Iracema*, a protagonista “(...) morre depois de dar à luz ao filho, que será mestiço, portanto, Moacir (filho do sofrimento, no tupi de Alencar), cujo pai é o português Martim”.²³ Nesse último caso, o que estava pressuposto em Peri e Ceci, isto é, a fusão racial que dá origem à grande família Brasil, aparece agora com todas as letras: o Brasil surgiu não do estupro, não da violência do branco para com o/a indígena e o/a negro, mas da relação consentida, da união desejada, do amálgama de corpo e de alma, de identidade e de cultura, da admiração recíproca e do desejo comum de se fundirem em uma só carne e em um só espírito, por meio da geração do híbrido brasileiro, que resume e subsume em si nossas raças fundadoras e seu amor e desejo recíprocos. As duas obras ficcionais, para Sá, determinam o padrão racial do país, justificando uma miscigenação supostamente pacífica entre os dois povos que, por isso mesmo, não apenas não gera dívidas históricas e a necessidade de reconhecimento e de reparação pelo etnocídio indígena e pela escravização do/a negro/a, senão que pode ser esquecida, pois que reside em um passado distante de todos nós, já superado por essa fusão racial que une de corpo e alma, em identidade e cultura as três raças constituintes de nossa sociedade, tornando-nos híbridos de todas elas, retirando qualquer sentido de culpa, de divisão e de diferenciação entre oprimidos e opressores. Como diz Rosa, sobre essa questão de uma fusão racial que, ao criar o híbrido brasileiro, (a) apaga as diferenciações e as contradições de nosso processo civilizacional, (b) elimina a noção de lugar de fala, ao negar a contraposição entre opressores e oprimidos e (c) despolitiza os processos históricos e os sujeitos constituintes de nossa sociedade, além de implicar na recusa de uma *práxis* reparatória, inclusive insistindo-se na ideia de que o/a indígena é a antítese do progresso:

Tal imagem resplandece em toda política indigenista do século XIX até nossos dias, a saber, em que, passadas as agruras do “parto” colonial, há uma espécie de imperativo (i)moral para a nova nação que surge: seguir em frente para um futuro sem culpa por meio da

²³ Sá, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 186.

negação de uma história genocida (e talvez, por isso mesmo, sem perdão) e que reserva aos indígenas (e de certa forma a todos os não-europeus) a celebração de um passado mítico, que foi lido por não-índios, e uma posição de exclusão no cenário nacional.²⁴

A fundação normativa da nação, nesse sentido, conforme assinala Olivieri-Godet é “(...) baseada na figuração de um território integrador, pacificado e unido, no qual evoluem as três principais matrizes étnicas, cujas relações são descritas segundo uma ótica que ‘naturaliza’ o processo de mestiçagem”.²⁵ A naturalização e, portanto, a apoliticidade-despolitização desse processo, no entanto, transformam em um evento casual, não planejado e não desejado pelo colonizador o assassinato planejado e a negação e a estigmatização normativas dos povos indígenas e negros, bem como em um nada político e em uma ausência de significado histórico-normativo o lugar e o papel dos/as indígenas e dos/as negros/as em nossa história nacional. Nessa visão mistificada de nossa identidade nacional, assumida em cheio por nossa modernização conservadora, os/as indígenas representam um passo evolutivo anterior à civilização, à modernização, que precisam ser guiados gradativamente para ela e por ela e, no caso, o etnocídio foi um acidente, nunca algo planejado – em ambos os casos, entretanto, como antítese da civilização e como acidente não planejado, tiveram sua imagem deturpada e deslegitimada estética e culturalmente, sendo silenciados e invisibilizados politicamente. Ora, é nesse contexto que emerge a literatura indígena brasileira como voz-*práxis* estético-política, especialmente a partir da década de 1990, na esteira e como sustentáculo do Movimento Indígena brasileiro que se consolida desde meados da década de 1970 como reação aos processos de desterritorialização e de violência simbólico-material sofridos pelos povos indígenas no contexto da expansão agropecuária para o centro-oeste e o norte do Brasil, promovida pelos governos militares. Se o Movimento Indígena, em figuras como Álvaro Tukano,

²⁴ ROSA, Francys Mary Soares Correia da. “Representações do indígena na literatura brasileira”. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, pp. 257-293; p. 277.

²⁵ OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas: Brasil, Argentina, Quebec*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p. 15.

Marcos Terena, Carlos Estevão Taukane, Eliane Potiguara, Manuel Fernandes Moura, Mário Juruna, Raoni Metuktire e Ailton Krenak etc., busca superar a correlação de menoridade relativa, paternalismo institucional e de despolitização do sujeito indígena por meio de uma voz-*práxis* direta, autônoma e militante, os/as escritores/as indígenas, na esteira dele, utilizam-se exatamente da voz-*práxis* estético-literária como arma política de enquadramento, de crítica e de diálogo para com a sociedade envolvente. Para começar, portanto, o primeiro aspecto central da literatura indígena brasileira, da voz-*práxis* estético-literária produzida e dinamizada pelos indígenas, consiste exatamente *no seu sentido político*, como crítica do presente. Sobre essa intenção fundadora e dinamizadora da literatura indígena, nos fala Kaká Werá:

Para nós, a literatura indígena é uma maneira de usar a arte, a caneta, como estratégia de luta política. É uma ferramenta de luta. E por que uma luta política? Porque, à medida que a gente chega na sociedade e a sociedade nos reconhece como fazedores de cultura, como portadores de saberes ancestrais e culturais, ela vai reconhecer que também existe uma *cidadania indígena*.²⁶

Ora, qual o significado da literatura, da arte como voz-*práxis* política e politizante? Qual sua intenção? Exatamente a constituição de uma voz-*práxis* direta, ativista, militante e engajada em torno à condição e à causa indígenas. Trata-se de o/a indígena falar por si mesmo/a e desde si mesmo/a, consolidando sua autonomia e sua cidadania políticas. Note-se, na passagem acima, que é a consolidação da cidadania política que é vista como o passo e o caminho fundamentais para a resistência dos e pelos povos indígenas contra processos de violência simbólico-material e de desterritorialização que ainda hoje mantêm força social, política e institucional, ameaçando permanentemente sua integridade – posto que nunca foram enfrentados consistentemente pelas nossas instituições e pelos nossos sujeitos sociais. Nesse sentido, seu ativismo e seu enraizamento na esfera pública, como sujeitos político-culturais, são a base, a atitude e o instrumento fundamentais para

²⁶ WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Coordenação de Sergio Cohn e de Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017 (Coleção Tembetá), p. 29, os destaques são de Kaká.

o enfrentamento dessa perspectiva institucional, política, cultural e econômica de permanente ameaça à integridade simbólico-material dos povos indígenas. É um enfrentamento que necessita de visibilização, de contestação e de ativismo, posto que quem não aparece na esfera pública não existe politicamente. Este, aliás, é o grande ensinamento e a atitude fundamental das minorias político-culturais que superam gradativamente o silenciamento, a invisibilização e o privatismo aos quais foram tradicionalmente empurradas pela afirmação dessa postura ativista, militante e engajada de que estamos falando. Afinal, as únicas coisas e os únicos sujeitos que devem ficar dentro do armário são o fascismo, o fundamentalismo e o racismo. Ao consolidarem-se publicamente, como sujeitos político-culturais, as minorias permitem a pluralização dos sujeitos, das histórias, das práticas, dos valores e dos símbolos constituintes de nossa sociedade e, assim, instauram efetivamente crítica social, *práxis* reparatória, reconhecimento cultural, inclusão social e ativismo político, que somente são detonados pela pluralidade e como pluralidade. O segredo é sempre a cidadania política, a *práxis* política das e pelas diferenças. É assim que a *voz-práxis* literária como ativismo estético-político, como instrumento político, permite o aparecimento e a consolidação dos/as indígenas (ou das minorias) na esfera pública e como sujeitos político-culturais, ou seja, possibilita uma *fala-práxis* direta, sem mediações, a partir da própria condição, das experiências e das tradições específicas às minorias, aos povos indígenas. Mais uma vez é Kaká Werá quem nos fala, relativamente à emergência da literatura indígena:

Naquela mesma época, em nossos encontros na aldeia guarani, eu conversava muito com o Daniel Munduruku. Ele já era um educador, formado em filosofia, e dava aula em escola pública. A gente conversava muito sobre como encontrar maneiras de potencializar esse trabalho de difusão. E tanto ele quanto eu gostávamos muito de literatura. Eu já estava ensaiando meus primeiros escritos literários. Então nós sonhamos, naquela época não era ainda criar um movimento de literatura indígena, mas em usar a escrita para falar das nossas culturas. Para falar diretamente. Para se ter uma ideia, até o início dos anos 1990, o que se tem notícia é de que praticamente tudo o que existe de escrito no Brasil sobre o índio, sobre os povos

indígenas, sobre as culturas indígenas, não foi escrito por um índio. Foi sempre por um indigenista, por um antropólogo, por um sociólogo, por um estudioso, por um artista, por um poeta, por um escritor. Não que eu ache que isso seja uma coisa errada. Mas eu achava que, na medida em que nós nos tornássemos protagonistas de nossas próprias vozes, isso poderia gerar uma força muito grande, uma estratégia muito potente para se comunicar diretamente com a sociedade. E também para a sociedade ouvir diretamente a voz de um intelectual, de um cidadão, de um pensador, de um curador, de um contador de histórias vindo de um povo indígena²⁷

Munido/a dessa *fala-práxis* direta, o/a indígena pode expressar-se desde sua condição e trazer-nos as experiências próprias à sua singularidade, o que coloca as minorias como sujeitos, condição e valor insubstituíveis e irrepresentáveis em uma sociedade democrática, condição fundamental para a correção e a reconstrução de nossas instituições, de nossos processos de socialização e para a reparação pelos crimes da colonização, do etnocídio indígena, da escravização negra, da homofobia, da transfobia e do feminicídio etc. Com efeito, as minorias político-culturais foram e são produzidas em termos simbólico-normativos a partir de um duplo pressuposto: são um estigma, uma chaga, uma anormalidade e uma imoralidade, ou até uma condição arcaica, que precisam, por conseguinte, ser superadas, guiadas, curadas e até combatidas; e, por isso mesmo, são submetidas pelo colonizador a processos de violência, de negação e de deslegitimação simbólico-material que produzem o sujeito-grupo pária, o grande mal a ser enfrentado, silenciado, invisibilizado, e, em todos os casos, levam ao seu assassinado direto. Nesse sentido, as minorias carregam na sua cultura e no seu corpo a própria violência simbólico-material etnocida, a própria história de violência que constitui a raiz fundamental da constituição de nossa sociedade. Elas não apenas não podem esconder isso, de si e dos outros; seu aparecimento da esfera pública também traz à luz do dia e, assim, desnaturaliza e politiza a violência colonial, a miséria, a marginalização e a exclusão que são o resultado dessa violência colonial. Por isso, mais uma vez, a ideia de uma *fala-práxis* direta, que motiva o desenvolvimento da literatura

²⁷ Ibid., pp. 25-26.

indígena brasileira (assim como a literatura e o ativismo das minorias de um modo geral) traz para o centro da vida social e em termos de politização radical, os sujeitos marginalizados, as fraturas, as contradições, os mitos fundadores mal justificados e, em tudo isso, as vozes, as experiências, as histórias alternativas de nossos grupos constituintes. Esta, aliás, é a provocação que Eliane Potiguara nos lança em *Metade cara, metade máscara*, especificamente em seu poema *Brasil*:

Que faço com minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com minha cara de índia?
E meus espíritos
E minha força
E meu tupã
E meus círculos

Que faço com minha cara de índia?
E meu toré
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha terra?

Que faço com minha cara de índia?
E meu sangue
E minha luta
E minha consciência
E meus filhos?

Brasil, o que faço com minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro

Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro.

Ventre que gerou
O povo brasileiro
Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo.²⁸

Note-se, aqui, a pluralização das histórias, das vozes, das experiências e dos valores no que tange à interpretação de nossa sociedade e, dentro dela, do que foi o processo de colonização, do que é nosso processo de modernização conservadora. Este, a *pluralização dos sujeitos e das histórias* de formação de nossa sociedade, com a consequente desnaturalização e politização desse mesmo processo, em verdade, é o segundo ponto importante da literatura indígena brasileira, consequência deste primeiro ponto que chamamos a atenção acima, ou seja, o ativismo político assumido por ela sob a forma da constituição e da dinamização de uma *voz-práxis* direta que se funda nas experiências de marginalização como diferença, como minoria, vividas e, assim, publicizadas pelos/as próprios/as indígenas. Nesse sentido, o/a indígena tem condições de nos narrar na correlação de primeira e de terceira pessoas do singular – eu-nós – experiências e interpretações *vividas* como minoria simbólico-material. Como fizemos ver na primeira parte desse texto, o/a indígena foi o *grande objeto* da colonização, como antítese dela e como massa informe a ser moldada – ou seja, apagada como singularidade – para a consecução de um novo mundo, de uma sociedade civilizada, desenvolvida e

²⁸ POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Lorena: UK'A Editorial, 2018, pp. 29-30.

modernizada. Como objeto desse processo histórico de violência simbólica, política, cultural e material, a visão e a avaliação que o/a indígena nos faz da formação de nossa sociedade é bem diferente da visão e da versão oficiais, de uma fusão racial absoluta e de uma evolução pacífica, voluntária e integradora. Perguntado sobre o significado dos 500 anos de história brasileira para os/as indígenas, Ailton Krenak nos diz:

Esses 500 anos da chegada dos barcos na praia significam uma terrível guerra de extermínio contra o nosso povo. Não significam de jeito nenhum uma boa nova. Nós éramos 900 tribos só aqui neste pedaço que hoje chamam de Brasil. Do século XVI até o final do século XX, nós fomos reduzidos a 180 tribos; 720 grupos étnicos foram passados ao fio da espada, da doença, da violência, da brutalidade, da desagregação social e cultural. Nós fomos reduzidos a um grãozinho de areia, e nós éramos milhares aqui neste lugar. Nestas terras, nossos povos viviam, educavam seus filhos, caçavam, pescavam, praticavam suas religiões, suas tradições, seus cultos, suas vidas. Nós éramos povos muito particulares, porque nós éramos constituídos de pequenos grupos tribais. As nossas convenções sociais são vistas hoje como coisa muito simples e primitiva, mas elas eram suficientes para nos manter felizes, para nos manter vivos e garantir que nós não destruíssemos uns aos outros. (...) Então, eu acredito que esses 500 anos de contato com os brancos, em que *o nosso povo tentou pacificar o branco*, tentou dizer para o branco que é possível viver de uma outra maneira, foram anos de muita dificuldade, de muita morte. Eu não saberia contar quantas pessoas indígenas foram mortas nesses 500 anos. Nós éramos aproximadamente 10 milhões de pessoas que vivíamos aqui neste lugar que é a costa do Atlântico até a parte mais central que eles chamam hoje de Brasil. Nisto que eles chamam de costa brasileira havia dezenas e dezenas de aldeias. Nós éramos 10 milhões quando chegaram apenas três canoas com os brancos dentro delas. Hoje, somos 220 mil pessoas e os brancos são

130 milhões. O que a gente pode concluir de uma história dessas?
Foi bom para o nosso povo?²⁹

Note-se a potência crítica do lugar de fala das minorias. No mesmo diapasão, note-se o empoderamento e o significado políticos proporcionados pelas experiências de marginalização que nos são contadas pelas próprias vítimas da colonização. É por isso que dissemos, acima, que a voz-*práxis* direta das vítimas, das minorias, é irrepresentável politicamente e, do mesmo modo, constitui-se em condição política *sine qua non* para a maturação crítica e a reconstrução sociocultural e político-institucional de nossa sociedade, de nossa história. A voz-*práxis* direta, a fala-*práxis* direta, dos/as marginalizados/as por si mesmos/as e desde si mesmos/as, permite exatamente visibilizar, desnaturalizar e politizar o processo contraditório de construção dessa grande família fundida-amalgamada racialmente, indivisa e de identidade plena, hierárquica e erradicada de contradições internas. Na visão do senhor de engenho, transplantada para o modelo militarista-aristocrático de agrobussines, para quem a violência é sempre causada pelos outros, que emperram o progresso, a modernização e a civilização, diferenciações e contradições impedem que se consolide uma visão unívoca e massificada necessária para a estabilidade social. É por isso que a ordem e o progresso andam juntos, ou seja, a integração absoluta e a despolitização geral, a partir do esquecimento da história, do apagamento das diferenças sociais e da recusa da *práxis* crítico-reparatória em relação ao passado, são condições para a implantação de um processo de crescimento econômico que, ainda hoje, vê na derrubada da floresta, na tomada das terras indígenas e, ao fim e ao cabo, na modernização do/a indígena (que, na boca de nosso presidente, Jair Messias Bolsonaro, não quer viver como animal enjaulado em uma reserva – sem sequer ter ouvido o que os/as indígenas têm a lhe dizer). Por isso mesmo, na visão tradicional de nossa modernização conservadora, só o empresário rural – herdeiro do senhor de engenho, dono de escravos e coronel político – é que pode e deve falar publicamente, pode e tem condições de decidir acerca do caminho e dos fins do processo de evolução social. O aparecimento das minorias na esfera pública e a constituição e a dinamização de sua fala-*práxis*,

²⁹ KRENAK, Ailton. *Encontros*. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, pp. 156-157, os grifos são nossos.

de modo direto, carnal e vinculado, põem em xeque essa condição de autoritarismo político e, por consequência, explicitam os processos contraditórios que nos constituem como sociedade plural, de homogeneização forçada. Diz ainda Ailton Krenak:

O que eu acho é que muitas pessoas aqui estão incomodadas com que o mundo veja o Brasil na cara do Raoni (Metuktire). Porque o sinhozinho estava na sala tomando café, quando soube que alguém fugiu da senzala e foi fazer algazarra. Ficou apavorado, chamou o capataz e perguntou: “mas o que é isso? Fugiu um negro da senzala; foi fazer confusão aí no mundo”. Quem pode mostrar a cara lá fora é o sinhozinho. Ele sai da sala com gravata e paletó e vai se exhibir no paraíso. Agora, pessoal da senzala, das malocas, não pode sair por aí se exibindo de tanga, botoque e cocar. O incômodo é tão grande para uma parte da elite brasileira que é mais ou menos como se vocês estivessem exibindo um segredo de família para o público. O Brasil está vendendo o retrato do branco para o mundo há 500 anos. De repente, quando ele mostra o pessoal que não é branco...³⁰

As minorias, os povos indígenas exibindo um segredo de família ao público, ao aparecerem a esse mesmo público! Segredo de família: exatamente o grande núcleo de nossa modernização conservadora, em que a violência simbólico-material é escondida, varrida para debaixo do tapete e despolitizada, negada até, de modo a não existir nem diferenciações, nem contradições, nem desigualdades, nem párias do processo civilizacional. É contra essa perspectiva de negação, de silenciamento e de despolitização, não apenas do passado, mas do próprio presente, que o ativismo estético-literário dos/as e pelos/as intelectuais indígenas encontra seu sentido e se rebela; é contra essa situação de apoliticidade-despolitização de um processo complexo, que teve na violência e na produção de minorias político-culturais seu núcleo e sua dinâmica centrais, levando à formação de uma sociedade massificada para a qual essas minorias nunca sequer existiriam (e, por isso, não têm nada a cobrar, a exigir, e nada e nem ninguém por quem lutar), é contra

³⁰ Ibid., p. 96.

essa situação de apoliticidade-despolitização, como dizíamos, que a constituição de uma fala-*práxis* direta, política e politizante, carnal e vinculada, encontra seu sentido e sua potência. E esse sentido e essa potência da voz-*práxis* indígena também podem ser percebidos em uma das passagens acima, de Ailton Krenak, quando ele afirma que os povos indígenas, nesses mais de 500 anos de *descoberta* do Brasil, tentaram, por meio do contato, pacificar, amansar o branco. Note-se, nessa afirmação, que a história do encontro, contada pelo sujeito marginalizado, silenciado e invisibilizado, é exatamente o contrário da história oficial mistificada e projetada pelos nossos sujeitos modelares da constituição de nossa sociedade: o desbravador português, o missionário cristão, o bandeirante paulista, o imigrante europeu, o militar nacionalista, o senhor de engenho, o empresário rural. Para esses, a história nacional se constitui como um processo de civilização, como uma missão humanitária que faz a passagem da barbárie-selvageria para a civilização, das trevas para a luz, do índio para o europeu. Aqui, o protagonismo é do modelo de homem europeu, branco, cristão, militar e empresário – esses qualificativos reunidos em geral todos na mesma pessoa. Ao índio resta apenas a aceitação voluntarista, quando impressionado pela grandiosidade do branco, conforme vimos em José de Alencar, ou sua domesticação forçada, ou até o seu assassinio, que também vimos no referido autor. Contrariamente a isso, a história contada pelas minorias, as experiências trazidas por ela nos mostram exatamente uma postura de resistência, de ativismo e de interatividade que explicitam o grau de emancipação, desenvolvimento e potência crítica do/a e pelo/a indígena. Assim é que novamente Ailton Krenak sintetiza sua perspectiva militante como liderança e intelectual indígena, em torno ao movimento indígena, como uma *práxis* desconstrutiva-constitutiva relativamente a esse imaginário tradicional, naturalizado, apolítico-despolitizado sobre o indígena. Ele diz, sobre o sentido de seu engajamento político-cultural:

E o outro desconforto era me identificar como índio, porque índio é um erro de português, plagiando o Oswald, que disse que, quando o português chegou no Brasil, estava uma baita chuva, aí ele vestiu o índio, mas, se estivesse num dia de sol, o índio teria vestido o português, e estaria todo mundo andando pelado por aí. Isso continua valendo até hoje, e eu atualizei dizendo que o índio é um equívoco

do português, não um erro, porque o português saiu para ir para a Índia. Mas ele perdeu a pista e veio bater aqui nas terras tropicais de Pindorama, viu os transeuntes da praia e acabou carimbando de índios. Aquele carimbo errado, equívoco, ficou valendo para o resto das nossas relações até hoje, e a resposta para uma pergunta tão direta e simples poderia ser tão direta e simples quanto. Quando foi que eu atinei que eu tinha de fazer essas coisas que ando fazendo nos últimos 50 anos da minha vida, que é quase que repetir o mesmo mantra, dizendo para esse outro: “ô, cara, essa figura que você está vendo no espelho não sou eu não, é você, esse espelhinho que você está me vendendo não sou eu, isso é um equívoco?”? E saí do sentimento para a prática na pista dos meus parentes mais velhos do que eu, que estavam sendo despachados da zona rural para as periferias miseráveis do Brasil, o que acontece em qualquer canto, no norte, no sul, em qualquer lugar.³¹

Este relato da motivação e do sentido do ativismo estético-político, por uma liderança e intelectual tão central do Movimento Indígena brasileiro, como é o caso de Ailton Krenak, aponta para essa perspectiva que argumentamos ao longo do texto, a saber, de que a *fala-práxis* desde a condição de minoria, seja em sua singularidade, seja nas histórias e nas experiências de marginalização que ela carrega na alma e no corpo, na cultura e na identidade que lhe constituem de modo mais íntimo, é a base de uma perspectiva de crítica social, de reconhecimento cultural, de luta política e de prática pedagógica para uma pluralidade democrática, por uma pluralidade democrática. É ela que permite a desconstrução dos mitos fundacionais que sustentam a modernização conservadora brasileira, principalmente essa compreensão apolítica-despolitizada da colonização e sua afirmação de uma fusão racial que forma a grande família Brasil como um híbrido que contém em si todas as três raças completamente amalgamadas, misturadas ao ponto da indistinção e que, por isso mesmo, elimina diferenciações, contradições e conflitos internos, formando uma unidade indivisa, uniforme e ordenada que apaga de uma vez por todas o passado de violência, que assume uma perspectiva

³¹ Ibid., p. 239.

de inação e de antipolítica e que, ao fim e ao cabo, elimina a possibilidade de uma *práxis* reparatória calcada na escuta, no reconhecimento e na inclusão das diferenças. É exatamente pela apoliticidade-despolitização dessa grande família Brasil, de caráter híbrido, que se pode continuar derrubando e queimando a mata, expulsando e/ou matando indígenas para expropriá-los de suas terras, matando negros/as nas favelas, negar a homofobia e a transfobia assassinas e aviltar permanentemente nossas mulheres. Por um lado, na grande família Brasil, que teima em se esquecer do seu passado, não temos nenhuma culpa por isso; por outro, nada disso é legitimado por nossa cultura e por nossas instituições. Como disse o presidente Jair Messias Bolsonaro, é provável que os incêndios na Amazônia tenham sido cometidos não pelos fazendeiros, mas pelos/as indígenas e pelas ONGs! Como sempre, os culpados por nossas patologias sociais são as vítimas; os opressores aparecem como vítimas, logo eles que exercem um trabalho inestimável para o crescimento do Brasil, isto é, garantindo, por meio da centralidade de uma economia primária não-tecnológica e de uma cultura de violência e de racismo, o subdesenvolvimento social permanente, o fundamentalismo cultural e o autoritarismo político.

Contra tudo isso, aparece exatamente terceiro ponto que nos parece importante, assumido pelas minorias político-culturais de um modo geral e pela voz-*práxis* estético-literária indígena em particular, ambas marcadas por uma perspectiva ativista, militante e engajada em torno à sua condição como minorias. Esse ponto é a *afirmação e a valorização de sua singularidade* e sua utilização dessa singularidade como base para sua reconstrução e para sua postura de crítica do presente. Sua singularidade é o arcabouço paradigmático e o agulhão normativo garantidores da crítica do presente; no caso dos povos indígenas, a revalorização de sua pertença serve como fundamento para sua postura de ativismo, de militância e de engajamento na esfera público-política. Ao contrário de Peri, nossos/as verdadeiros/as indígenas não têm vergonha de sua condição e nem se sentem inferiores em relação ao branco e à sua cultura. Muito pelo contrário, reconhecem a maravilha de ser diferentes, a riqueza simbólica de suas tradições e pertenças e, finalmente, politizados/as que são, são conscientes de que sua condição, suas histórias e suas experiências, quando vinculadas e publicizadas na esfera pública, põem fogo sim, mas na ignorância, no esquecimento e na despolitização. Essa reafirmação das tradições, essa visão otimista e politizada de sua singularidade e

essa utilização de suas histórias e experiências como crítica do presente podem ser vistas em três passagens importantes. A primeira, de Kaká Werá, reforçando a pertença como ponto de partida e base de sua autocompreensão e de seu ativismo, sua vinculação com a tradição que dá base à sua identidade pessoal, sempre ligada de modo umbilical ao seu povo:

Eu sou Kaká Werá Jecupé, um Txucarramãe que percorre o caminho do Sol, de acordo com a pintura do urucum escrita nesse corpo que guarda a história milenar de nosso povo, desde os Tubaguaçus primeiros, desde os Coroados primeiros, os primeiros Tupinambás – os adornados da plumagem do arco-íris em cintilantes cocares, os que desde sempre desenham e talham as douradas flechas dos raios de Tupã – pelos tempos, luas e luas.³²

A segunda, de Eliane Potiguara, que imbrica reafirmação da tradição, publicização das experiências de dor, ativismo político e crítica do presente, sempre em nome do povo de que provém, de que faz parte e em nome de quem existe, resiste e luta:

Nosso ancestral dizia: Temos vida longa! / Mas caio da vida e da morte / E range o armamento contra nós. / Mas enquanto eu tiver o coração aceso / Não morre a indígena em mim / E nem tampouco o compromisso que assumi / Perante os mortos / De caminhar com minha gente passo a passo / E firme em direção ao sol. / Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro / Carrego o peso da família espoliada / Desacreditada, humilhada / Sem forma, sem brilho, sem fama.³³

E a terceira, de Davi Kopenawa, que enfatiza a centralidade e a importância de suas tradições em termos de autocompreensão e de autorrealização, e também

³² JECUPÉ, Kaká Werá. *Oré awé roiru'a ma*: Todas as vezes que dissemos adeus: Whenever we said goodbye. Fotos Adriano Gambarini, 2ª ed. rev. e com novas fotos. São Paulo: TRIOM, 2002, p. 15.

³³ POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004, pp. 102-103.

como base para o diálogo-*práxis* com a sociedade brasileira envolvente, a partir do reconhecimento de que sua singularidade e do protagonismo que ela possibilita em termos de compreensão e de resolução dos problemas que afetam não apenas os povos indígenas, mas também todos os filhos e todas as filhas da civilização.

Ao contrário, quando bebemos o pó de *yãkoana* como *Omama* nos ensinam a fazer, nossos pensamentos nunca ficam ociosos. Podem crescer, caminhar e se multiplicar ao longe, em todas as direções. Para nós, é esse o verdadeiro modo de conseguir sabedoria.

Apesar de tudo isso, os brancos já nos ameaçaram muitas vezes para nos obrigar a abandonar os *xapiri*. Nessas ocasiões, só sabiam dizer: “Seus espíritos estão mentindo! São fracos e estão enganando vocês! São de Satanás!”. No começo, quando eu ainda era muito jovem, tinha medo da fala desses forasteiros e, por causa dela, cheguei a duvidar dos *xapiri*. Por algum tempo, me deixei enganar por essas más palavras e até tentei, com muito esforço, responder às palavras de *Teosi*. Mas isso acabou mesmo! Faz muito tempo que eu não deixo mais as mentiras dos brancos me confundirem e que não me pergunto mais: “Por que não tento virar um deles?”. Tornei-me homem, meus filhos cresceram e tiveram seus próprios filhos. Agora, nunca mais quero ouvir más palavras sobre os *xapiri*! *Omama* os criou depois de ter desenhado nossa floresta e, desde então, eles continuaram cuidando de nós. Eles são muito valentes e muito bonitos. Seus cantos fazem nossos pensamentos aumentar em todas as direções e ficar firmes. E por isso vamos continuar fazendo dançar suas imagens e defendendo suas casas, enquanto estivermos vivos. Somos habitantes da floresta. É esse o nosso modo de ser e são estas as palavras que quero fazer os brancos entenderem.³⁴

³⁴ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 510-511.

Considerações finais

Uma das bases para a construção de uma versão apolítica e despolitizada de modernização conservadora brasileira foi formulada e justificada em termos de literatura indianista, que possui uma continuidade e um alinhamento surpreendentes com os relatos da colonização, do contato. Era o colonizador, o modelo de homem europeu, branco e cristão, detentor da cultura e da civilização, representante delas, que falava sobre o índio selvagem, rude, inferior e animalizado. José de Alencar ou não pôde ou não quis se libertar dessa posição. Nós já não podemos louvá-lo pura e simplesmente, mas lê-lo nesse caráter contraditório que é próprio de seu tempo – ele e a literatura indianista contribuíram para a formação simbólico-normativa de nossa identidade como nação, mas de um modo enviesado, caricato, colonial, apolítico-despolitizado. Caráter contraditório não só de seu tempo, mas de nosso tempo, uma vez que ele é nossa herança e nós ainda vivemos muitas das ideias emanadas por seu tempo como se fossem o horizonte normativo e paradigmático para tratarmos nossas minorias político-culturais e, de um modo mais geral, a nós mesmos. Jair Messias Bolsonaro não é o causador do caos que estamos vivendo nos últimos tempos; ele é uma consequência da própria modernização conservadora que se sustenta em termos de esquecimento, negação, despolitização. Com efeito, nossa modernização conservadora justificou a colonização como uma tarefa humanitária, civilizacional, como uma experiência de protagonismo rumo ao desenvolvimento e à integração, em que o desbravador, o bandeirante, o fazendeiro vêm de outro país para o nosso, vai do sudeste para o sul e deste para o norte, para o nordeste e para o centro-oeste, trazendo civilização, desenvolvimento, qualidade de vida. Esse é o mito da colonização que subjaz – atual, vivo, pulsante, plenamente ativo – no dia a dia de nossa cultura e que justifica, *ainda hoje*, a derrubada e a queima da mata, a exploração do solo e, em tudo isso, a expulsão dos/as indígenas de suas terras. *Ainda hoje*, portanto, o/a indígena é a antítese da civilização e a massa informe que precisa ser moldada pelo progresso, situação que os fazendeiros, de modo exclusivo, têm condições de fazê-lo e querem fazê-lo. Por isso, é tempo de uma releitura de nossa história nacional e de uma reconstrução de nossa literatura fundadora, em particular o indianismo. Assim como é tempo de consolidação das minorias na política, na educação, na cultura, elas que nos trazem a renovação, o aprendizado e a mudança. Viveram

na alma e no corpo, na identidade e na cultura, a violência simbólico-material colonial e sobreviveram ao etnocídio; com sua dor e com seu sangue, com suas experiências e histórias de marginalização, mas também de redenção, de resistência, de comunhão e de participação, nos ajudarão a forjar o Brasil do futuro, não mais uma família unitária, indivisa, desmemoriada e apolítica que nega seu passado e esconde seus problemas, mas uma pluralidade pujante, interativa e crítica do que foi, do que é e do que virá a ser.

Referências

- ALENCAR, José de. *O guarani*. 2 ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2017 [1857].
_____. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2017 [1865].
_____. *Ubirajara*. Paris: Imp. Paul Dupont (Cl.), 1926 [1874].
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- GAMBINI, Roberto. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. Coordenação Mary Lou Paris, Caio Kulgemas. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil; História da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 [1826]).
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus: Whenever we said goodbye*. Fotos Adriano Gambarini, 2ª ed. rev. e com novas fotos. São Paulo: TRIOM, 2002.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Encontros*. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.
- MUNDURUKU, Daniel. *Histórias de índio*. Ilustrações Laurabeatriz. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.
_____. *Coisas de índio*. Versão infantil. 2.ed. São Paulo: Callis Ed., 2010.

- _____. *Ensaio poéticos de Daniel Munduruku*. 2. Ed. Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.
- _____. *Sobre vivências, piolhos e afetos*. Mundurukando 2. Lorena, SP: UK'A editorial, 2017.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas: Brasil, Argentina, Quebec*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Lorena: UK'A Editorial, 2018.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.
- ROSA, Francys Mary Soares Correia da. "Representações do indígena na literatura brasileira". In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil*. Tradução Angel Bojadsen; Introdução Eduardo Bueno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- TABAJARA, Auritha. *Coração na aldeia, pés no mundo*. Xilografias de Regina Drozina. 1ª ed. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2018.
- TREECE, Dave. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indígenista e o Estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.
- WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Coordenação de Sergio Cohn e de Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017 (Coleção Tembetá).

RESUMO: Tematizamos a imagem, o lugar e o protagonismo do/a indígena na formação da cultura e da identidade nacionais a partir de uma contraposição entre a literatura indianista, em que o colonizador fala sobre o/a indígena, e a literatura indígena contempo-

ABSTRACT: We thematize the image, the place and the protagonism of the Indian in the formation of national culture and identity, from a contraposition between the Indianist literature, in which the colonizer speaks about the Indian, and the contempo-

rânea, em que o/a próprio/a indígena fala de si mesmo/a e por si mesmo/a, a partir de suas experiências e histórias como minoria político-cultural produzida pela colonização e sustentada em termos de modernização conservadora. O que impressiona nessa discussão é o fato de que o/a indígena como antítese da civilização e como massa amorfa a ser moldada para a consecução do novo mundo justifica tanto a colonização quanto o processo contemporâneo, servindo de objeto para a legitimação de processos institucionais, de sujeitos sociopolíticos e de projetos de desenvolvimento que implicam na aniquilação do/a indígena como indígena. Em tudo isso, o mito da fusão racial é a grande base normativa de nossa modernização conservadora, pois, ao gerar o híbrido brasileiro como mistura e amálgama indiferenciados de todas as raças em um novo ser, que é e tem tudo de todos, apaga as fronteiras entre dominadores e dominados e, com isso, resolve de modo apolítico a história de violência da colonização, formando a grande família Brasil que não precisará mais da política, mas apenas da ordem autoritária e da obediência cega, para resolver seus problemas de família.

PALAVRAS-CHAVE: Indianismo; Indígena; Identidade Nacional; Ativismo; Politização.

rary Indian literature, in which the own Indian speaks from himself/herself, from his/her experiences and histories as political-cultural minority made by colonization and sustained in terms of conservative modernization. What is very impressive in this discussion is the fact that the Indian as antithesis of civilization and as amorphous mass to be molded for the consecution of the new world that justifies both colonization and contemporary process, serving as object to the legitimation of institutional processes, social-political subjects and projects of development that implicate in the annihilation of the Indian as Indian. In all this, the myth of racial fusion is the great normative basis of our conservative modernization, because, by generating the Brazilian hybrid as a undifferentiated mix and amalgam of all races into a new being, who is and has all of everyone, erases the frontiers between dominant and dominated and, then, resolves in an apolitical way the history of violence of the colonization, constituting the great family Brazil that will not need politics anymore, but authoritarian order and full obedience, to resolve its familiar problems.

KEYWORDS: Indianism; Indian; National Identity; Militancy; Politization.

Filosofia e beleza muntu-angolana

PATRÍCIO BATSÍKAMA

DIRETOR DO CEICA-ISPT (LUANDA, ANGOLA)

Kwame Appiah fez uma releitura sobre a etnofilosofia e, partindo dos pressupostos também abordados por Hountondji, reflecte sobre os paradigmas nos quais o “eu negado” se insere.¹ Como era de esperar, ele revisitou de algum modo a filosofia bantu de Placide Tempels. A necessidade de olhar os valores estéticos como fundamentos de filosofia da cultura em África² alcança três campos: arte, crenças secularizadas e símbolos activicistas. No caso de Angola iremos optar comentar os exercícios principais que levam a *filosofia*: organizar informações, descrevê-las, compreendê-las para depois fazer uma análise que conduz à qualidade da ideia ou pensamento.

Se a filosofia é o exercício sistemático de conceitos, pensamentos e a capacidade lógica de explicar o mundo,³ importará compreender, antes de mais:

1. Os pontos funcionais da filosofia/conhecimento:

- a) diferenciar o real do pensado a partir das informações relativas à existência e ao ser;

¹ APPIAH, K. *In my father's house*. Nova York: Oxford University Press, pp. 85-106; HOUNTONDJI, P. *Sur la philosophie africaine*. Paris: Maspero, 1976.

² THOMPSON, R. F. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

³ GYEKYE, K. *African philosophical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; SALMON, W. C. *Lógica*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2010.

- b) reconstruir os pontos epistêmicos tal como os muntu-angolanos os compreendem;
2. A arte e os seus conceitos pressupõem:
- a) a lógica (uma vez que optaremos por uma definição lógica da arte);
 - b) as expressões e modalidades artísticas, para compreender o que é arte endogenamente;
 - c) a filosofia da arte (uma sucinta comparação entre os conceitos ocidentais /indo-europeus e muntu-angolanos) como reflexão à volta da expressividade da arte, da sua função na existência e, sobretudo, da peculiaridade estética que o homem lhe atribui.

O conhecimento consiste em sistematizar várias informações, depois de uma análise dos seus conteúdos. A análise passa por: “sentir” e “descrever” para conhecer. Esta é a primeira fase do conhecimento. Depois, a segunda fase: “definir” para compreender a existência, o ser possível e o ser impossível. Isto é “definir o homem”, uma auto-compreensão de si. Depois, a última fase: o que seria a “lógica”, endogenamente. Isso nos pode proporcionar reconstruir o sistema metafísico que regula toda filosofia da arte, localmente.

Partindo do pressuposto que *filosofar* é *sentir* (perceber e compreender) e *descrever* (explicar e analisar) a existência – o que conduz a uma especialidade do *saber* na base da crítica – interessa olharmos como endogenamente esses dois exercícios são tidos entre os muntu-angolanos.⁴

1. Sentir

Sentir: sensação e inteligência são duas funções inevitavelmente unidas, mas tendo cada uma o seu papel e o seu poder.⁵ Tempels não fez essa diferenciação.⁶ A

⁴ A cada vez que nos referimos a muntu-angolano, queremos dizer com isso: nyaneka, umbundu, còkwe, mbundu e kòngo.

⁵ DEWEY, J. *Art as experience*. Nova York: Perigee Trade, 2005, p. 34.

⁶ TEMPELS, P. *La philosophie bantu*. Paris: Présence Africaine, 1948, pp. 19-20.

discussão seguiu com diferentes pensadores entre os quais os neotempelsianos.⁷

“Sentir” diz-se *ivite*, *yiva* ou *livita*, em nyaneka. Em umbûndu, temos *ivailuka* e *yeva*, que significam “saber”, “perceber”, “conhecer”, “compreender”, isto é, “sentir por meio dos sentidos”.⁸ Os Nyaneka e Umbûndu diferenciam lucidamente “sentir” de “conhecer”, “sensação” de “inteligência”, pelo facto de ter um lote de palavras para designar “descrever” e “conhecer”. (Ver ponto 2, a seguir)

O que produz a alegria e a dor é bem diferenciado na linguagem. Exemplos: *ndi-ivite outala* (estou a sentir frio), em nyaneka/umbûndu, e *ngosindila mbâmbi*, em kimbûndu. No entanto, “inteligência” é *omunongo*, *omupongo* que difere de sentimentos (afecção = *ontheto*, *omutima*). Trata-se de um exercício quantitativo de descrição, acto mental,⁹ oposto à emoção, afeição. Por isso, a inteligência pressupõe “descrever” e “conhecer”.

2. Será que “descrever” é “conhecer”?

“Descrever” corresponde, em nyaneka, às palavras *tongonoma*, *potauyula*, *pokolola*; ao passo que, em umbûndu, corresponde à palavra *potolola*, o mesmo que “descrever”, “desfazer”, “desenrolar”, “explicar”, “comentar”, “interpretar” etc. “Conhecer” corresponde, em nyaneka, às palavras *noñgonoka*, *pongola*, *ponga* ou *ngonga*; em umbûndu, corresponde à palavra *pongoya*, o mesmo que “afeiçoar”, “aperfeiçoar”, “conhecer”, ou ainda *lôngisa*, “ensinar”, também *pungula*, “discernir”, “distinguir”.

Em côkwe, “descrever” é um processo que dá sequência ao “conhecer” a coisa descrita. Esculpir significa “descrever”, “expressar”. Recitar um poema épico é “expressar” uma realidade sentida, vivida. Por essa razão, é muito comum ver “*pokolola*-descrever” ser confundido com *pongolola*-conhecer¹⁰. Neste caso, onde

⁷ BIDIMA, J-G. *Théorie critique et modernité négro-africaine: de l'École de Francfort à la "Docta spes africana"*, Philosophie. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993.

⁸ GUENNEC, G.; VALENTE, J.F. *Dicionário umbundu-português*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1972, p. 593.

⁹ CROS, E. *Le sujet culturel: sociocritique et psychanalyse*. Paris/Torino/Budapest : L'Harmattan, 2005, p. 74.

¹⁰ SILVA. *Dicionário nyaneka-português*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas de Angola, 1966, p. 124.

está a palavra *pokolola* deveria estar a palavra *pongol(ol)a*, “conhecer”, “discernir”, como causa de *tongola*. Ora, *pokola* faz pensar que o *obânda* (neófito) ainda esteja a aprender (através da descrição), o que não é correcto na cosmogonia muntu-angolana. Num Tribunal, o advogado deverá fazer prova de autocritica ao descrever os factos. Isto é, ao “descrever” ele cumpre seguidamente com “analisar”.

Em kikôngo, diz-se *vokula*, “desfazer, descrever, descortinar, dividir algo”.¹¹ A versão côkwe é *vùkula*, “cortar fora”, “decepar”, “traçar”¹². Na verdade, o facto de o ser humano agregar em si as componentes física e, simultaneamente, metafísica¹³ fá-lo passar das experiências empíricas¹⁴ para as observações detalhadamente descritas (científicas). Só depois da (pré-)existência física é que ele integra a existência metafísica.

A máscara de *mwâna pwo* é uma descrição crítica da *beleza*. Associar símbolo da interdição do actor feminino a uma “menina bonita”, é uma crítica da beleza entre o enunciado (*beleza*) e a realidade (*símbolo da beleza*) que pressupõe “descrever” e “conhecer”.¹⁵ O treino – que a etnografia colonial chamou de iniciação mágica – é uma mistura de “descrever e conhecer”. Dançar *ciyanda* pode melhor explicar isso. Embora o mestre de *mukixi* não recorre aos princípios e sistemas propriamente científicos, importa realçar que tem método, separa claramente as coisas. Os Angolanos pensam que a sua (pré-)existência física deve ser abundantemente material e imaterial para, depois da passagem física (morte), começar-se a existência. Voltaremos a este ponto mais adiante.

Edgar Morin tem chamado à ilusão, na construção do conhecimento. As especulações (ilusões = *ovi-vala*) em nyaneka/umbundu se limitam aos aspectos da descrição: a distração descritiva (*kembela* = enganar; *ponya* = erro de distração). Na descrição e análise, o pensador imprime a sua subjectividade com as suas ilusões, tal como se aprende no *mbôngi'a ñgîndu*. É assim que acontece nas diferentes modalidades artísticas, entre os côkwe com a pintura parietal. Isso

¹¹ LAMAN, K.E. *Dictionnaire kikongo-français*. Bruxelas: I.R.C.B., 1936, p. 1070. Descrever detalhadamente se diz *tetumuna*. Conhecer bem, saber bem é *yikula*.

¹² BARBOSA, A. *Dicionário cokwe-português*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1989, p. 660.

¹³ PLATON. *Ceuvres complètes*, Flammarion, Paris, 2005, p. 118.

¹⁴ DEWEY, J. *Art as experience*. Nova York: Perigee Trade, 2005, p. 63.

¹⁵ MILLET, L. *La métaphysique*. Paris: PUF, 1996, p. 21.

não muda em Platão, por exemplo, que considera a especulação com o funcionamento da inteligência. A Teoria das Ideias (Platão) lembra-nos de que a Ideia não é apenas aquilo que se faz na mente, mas a sua substancialidade material: a cadeira é Ideia desde que a sua descrição esteja gravada na mente. Grosso modo, as linguagens muntu-angolanas têm diferenciado de forma clara o processo da cognição. Entre os Kôngo, existem linhagens e seus *ndumbululu*, “narrativa linhagética”.¹⁶ Além de relatar a história da linhagem, cada narrativa tem estilo, argumento, discurso e uma ou mais reflexões à volta deste tópico.

3. Como é definido “homem”?

Homem é *omulume*, geralmente, tido como sábio = *ondongalume*; *omukwata-viti*, em nyaneka. No entanto, começamos com o termo mais genérico: *omuntu* (pessoa, indivíduo, independentemente do sexo). Este termo significa o possuidor de *omu-twe* (cabeça, conhecimento, inteligência, sabedoria, etc.). Em umbundu, temos *omu-ntu*. É bom assinalar que *ntu* (cabeça) deriva do verbo *oku-tuwa*, “habituar”, “acostumar”, “usar”, no sentido de que *ntu* significa “motor que conhece e obedece nitidamente aos hábitos, costumes e usos”. Não foge à noção metafísica da inteligência-espírito no Ocidente;¹⁷ isso é possibilitado pela socialização. Em kikôngo, *tuwa* significa “edificar algo ou alguém”. A variante *tubama* é “encher até ao limite”, ou seja, “perfazer”, “estar na plenitude”, “eivar”, “encher completamente”.¹⁸ A construção da cabeça é uma questão de tempo, razão pela qual *bituba* significa também “tempo” ou “período”. Quer dizer que *omuntu* é aquele que é “iniciado na sua plenitude”, um deus em minúsculas, tal como Schopenhauer o mostrou na sua reflexão.¹⁹ O bebé, *omuñkayi-ntu* ou *omuñkabitwe*, é a “massa anatómica em processo da sua plenitude como pessoa (iniciada)”. Por isso, o seu corpo é chamado de *olu-beve*, *ebivivi*. Só depois da iniciação é que a pessoa entra na sociedade e assume, em plenitude, a sua qualidade de

¹⁶ CUVÉLIER, J. *Ñkutama mvilza za makanda mu nsi’a Kôngo*. Tumba: Diocèse de Matadi, 1934.

¹⁷ MILLET, L. *La métaphysique*. Paris: PUF, 1996, pp. 30; 43-44.

¹⁸ Ver o dicionário de Laman (1936: p. 988).

¹⁹ SCHOPENHAUER, A. *Sobre a vontade na natureza*. Porto Alegre: LPM, 2013, pp. 39;

muntu. Mas nem com isso começa a existir “efectivamente”; ele ainda permanece na pré-existência ou na existência passiva.

A explicação mitológica da origem do homem (criação do mundo por Huku, Kalûnga,²⁰ Suku, Nzâmbi) liga a existência material²¹ à existência imaterial. A primeira está ao alcance do homem, sem recurso a terceiros, assim como o corpo, que, na verdade, não precisa de aparelho algum para evidenciar a sua existência: *olu-tu* é o corpo de uma pessoa viva, com os sentidos a funcionarem normalmente, razão pela qual ainda subsiste a partícula *tu*, tal como nos Kôngo, *nitu*. O corpo sem sentidos (cadáver, por exemplo) é *endindi* ou *omutumba*,²² em umbûndu ou nyaneka, cuja variante kôngo é *mvûmbi*, ou ainda *kîmbi*, em kimbûndu. É diferente do corpo de uma criança (*ehivivi*) assim como do corpo de um animal (*ovimpha*). Confirmada a diferença entre “descrever” e “conhecer” nas actividades hodiernas dos muntu-angolanos, está claro que o homem (da meninice à velhice e morte) tem diferentes apelações que o associam à Providência, cuja diacronia cognitiva corrobora a unidade e unicidade do homem: corpo e alma (ponto embrionário com a Providência). Todo o processo é definido pelo tempo,²³ o que significa que, tal como entre os còkwe, o ser humano é o resultado da experiência, a qual o torna, naturalmente, numa pessoa boa: *thù*. Segundo Barbosa, *thù* significa “condição (estado ou característica) do ser humano” e, ao mesmo tempo, “bondade”, “humanidade”.²⁴ O mesmo se verifica, também, entre os Kôngo, Umbûndu e Nyaneka.

²⁰ Em kikôngo, o termo *kalûnga* deriva do verbo *lûnga*, “ser suficiente”, “ser completo”, “justo”, “legal”, “estar correcto”, “exacto” etc. Ver o dicionário de Laman (1936:436).

²¹ MILLET, L. *La métaphysique*. Paris: PUF, 1996, pp. 44-51.

²² A variante *matûmba*, em kikôngo, significa a “tomba mortuária”.

²³ PLATON. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2005, pp. 384-345.

²⁴ BARBOSA, A. *Dicionário còkwe-português*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1989, p. 608.

4. Como são diferenciados “existir”, “ser possível” e “ser impossível”?

“Existir”, *oku-li*; “viver”, *oku-li-ko*: “*Ambalau ebeneye k’ouye, ame ndyili-ko-ale*”.²⁵ Encontramos *li* em *côkwe*²⁶, como também *oku-kala*, “estar”, “residir” etc. Em umbundu, é o mesmo; além do termo *fwima* (viver, respirar), *oku-kala* (estar) é preferido no uso. *Oku-kala*, que é usado em quase todas as populações angolanas, especifica que a missão humana consiste em existir, depois de acumular os ingredientes da compreensão da natureza (= *ñtu, ñtwe*). Nessa óptica, o tempo é uma dimensão basilar da existência.²⁷ Em kikôngo, aliás, *ku-kala* significa: a) “ser”, “viver”, b) “existir”, “restar” etc. *Di-kala*, portanto, quer dizer “tempo”, ou seja, o tempo passado; por vezes é usado como advérbio (“há já muito tempo”). Exemplo: “*kala kafwa*” (já morreu há muito tempo). Tudo indica que *ñtu, ñtwe* seja produto do tempo ou ainda da longa existência,²⁸ razão pela qual o possuidor dessa compreensão da existência se chama *muntu, omuntu*, pessoa *a priori* boa, possuidora do motor do conhecimento da existência. Tal é somente possível depois de se diferenciar o “ser possível” do “ser impossível”, uma outra tarefa que entra em vigor para se conhecer o próprio conhecimento.

“Ser possível” diz-se, em nyaneka, *tavela, pondola; oku-tavelesa*, “possibilitar”. Em umbundu, “ser possível” é *oku-tava*, ou seja, *oku-tavisa, oku-taviya*. Isto é, como diz Leibniz, “se Deus é possível, Ele existe”. Dois decursos distintos entre os *muntu*-angolanos. Esses termos opõem, tal como Kant, na sua *Crítica da razão pura*, o “possível lógico” e o “possível real”: *oku-taviya* é o que está de acordo com aquilo que a natureza estabelece, o que leva as pessoas a crer; *oku-tava* depende de uma “experiência possível”. Esta compreende também a “verdade necessária” (*ocitaviya*) e a “verdade de facto” (*ocitava*). Em kikôngo, *ku-tabika* significa “concluir o que é convencional”, por isso, este deve ser protegido a todo o custo, *tabila*, “proteger”, “salvar”.

²⁵ “Eu já existia antes de Abraão vir ao mundo”. SILVA, op. cit., p. 229.

²⁶ BARBOSA, op. cit., p. 271.

²⁷ SCHOPENHAUER, A. *Sobre a vontade na natureza*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 45.

²⁸ MILLET. *La métaphysique*. Paris : PUF, 1996, p. 8; PLATON. *Ceuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2005, pp. 379-397.

“Ser impossível” é, em nyaneka, *hapondola*, *hatavela*, *pona*; impossibilitar, *oku-vindamesa*, *oku-vindika*, *oku-cilika*. Em umbundu, o termo *oku-vindamesa* é “opor à natureza”, “opor ao que é permitido”, sinónimo de *yatava*, que significa “deixar rasto”, ou seja, “arrastar”, no sentido de “sair de dentro da realidade”, “desatar” (*oku-likoka e oku-likokola*). Na crença umbundu (e angolana em geral), é o sinal daqueles que não observam os usos e costumes (ou seja, a natureza), aqueles que se desprendem das normas estabelecidas (convencionais). *Oku-hatavela* quer dizer o que é “impossível consoante a experiência humana (possível)”. Na versão còkwe, *takika* é “fazer algo, agir, comportar-se indevidamente, fora do normal”.²⁹ Os dois termos precedentes diferenciam-se fundamentalmente de *-vindamesa*, o que é “impossível em si”, ou seja, contraditório. Aliás, entre os còkwe, *yindama* quer dizer “tornar-se azarado” ou “ser atingido pelo infortúnio”, “ser desafortunado”.³⁰ Isto é, a noção da impossibilidade está ligada intimamente ao infortúnio, uma vez que “ser feliz”, “ser afortunado”, corresponde à normalidade. Em relação à versão nyaneka, o prefixo infixado *ba* correlaciona-se com sufixo *ila* para indicar o contrário daquilo que é natural. Notamos que a natureza por si só é a felicidade, e pressupõe respeitar os usos e costumes que condicionam a felicidade. Quem os observa será feliz, e quem não os observa será infeliz. A observância das normas (respeitar a lei) é a felicidade, aproximando-se da definição ocidental/indo-europeia: “estado do que está feliz”; “bom êxito”; “boa fortuna”. Os Ingleses têm *happiness (joy)*; *Glück*, dizem os Alemães. Numa só palavra, o *muntu* é bondoso por ser instruído em ter e observar *virtudes* sob pena de, na ausência das mesmas, tornar-se anti-social.

O *muntu* é *pessoa consciente*, que o diferencia do animal. E, por outro, ela está ligada com a força criadora, Espírito de N̄zâmbi/Deus. Existe uma ligação ontológica entre Deus e o homem como forma de atribuir a este último o valor de “ser criador”,³¹ a partir do *espírito* no homem.³²

Citemos, a propósito, Carlos Estermann:³³

²⁹ BARBOSA, A. *Dicionário còkwe-português*. Lisboa, 1989, p. 561.

³⁰ BARBOSA, A., op. cit., p. 712.

³¹ KAGAME, A. *La philosophie bantou-rwandaise de l'être*. Bruxelas: ARSOM, 1956.

³² Homem é espírito, corpo, vontade/alma.

³³ ESTERMANN, E. *Etnografia do sudoeste de Angola. I. Os povos não-bantos e o grupo étnico dos ambos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1956, p. 213.

Para designar a divindade suprema, existe uma vasta área linguística que compreende, além dos Ambós, os Nyaneka-Nkûmbi, os Herero, o bloco Ngangela, os Umbûndu e até os Còkwe. Em todas estas línguas, o radical verbal *-lunga* exprime sempre algo de relacionado com a *inteligência*. Em kwanyama, o radical simples emprega-se raras vezes em prosa, por ser considerado forma arcaica. Mas, tanto em prosa como em poesia, ele tem o significado do composto *-lunguka*, que quer dizer “ser astuto”, “ser esperto”. Noutros idiomas, o verbo *oku-lunga* significa “estar atento”, “vigilante”. Além disso, todos os idiomas deste grupo linguístico contêm o substantivo *ndunge*.

Como podemos verificar, Deus personifica a consciência e a inteligência juntas. Como veremos adiante, o homem, descendência cosmogónica de Deus, descende naturalmente da consciência cósmica e, também, da inteligência celestial, reflectida na sua condição de criador enquanto pessoa/*mntu*. Daí, toda a pessoa/*mntu* – enquanto símbolo – é, logo à partida, a antropomorfização da inteligência/consciência.

5. O que é a “lógica” entre os muntu-angolanos?

O conceito de lógica, no sentido em que foi definida pela historiografia ocidental,³⁴ está relativamente presente nas produções artísticas angolanas. Confunde-se primeiro com juízo (*omundunge*, *onotheso* e *onunkengela*), depois com verdade, ou seja, *oci-ili* em contraste com a razão, *omundunge* (*onotheso*, *onunkengela*). Guennec e Valente escrevem *ukulibi so wulondunge* como tradução literal da palavra lógica, sendo o lógico *sunguluka* (“o que é racional”) ou *tyama k’ondunge* (“pertencente ao raciocínio”).³⁵ Curioso ainda é o facto de verdade e razão se confundirem com o sentido que os europeus dão às palavras “lógica” e “juízo” (Aristóteles): *wulondunge*, por exemplo, é um juízo apodíctico, já que se confunde com a razão, ou seja, “juízo que convence verdadeiramente (pela razão)”.

³⁴ HEGENBER, L. *Dicionário de lógica*, São Paulo: E.P.U., 1995, pp.120-131; DIDEROT, D. *Œuvres complètes*, 1976, pp. 211-217.

³⁵ GUENNEC, G.; VALENTE, J.F. *Dicionário umbundu-português*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1972, p. 380.

Na linguagem de Kant, é juízo técnico-prático (habilidade), que difere de juízo pragmático (prudência); *onunkengela* é a tradução (talvez) perfeita do “juízo de valor”. Se perguntar ao muntu-angolano “porque prefere os santos (bons espíritos)”, as respostas podem variar: a) porque são os modelos da harmonia social; b) porque assim vai-se para o mundo de Deus. As respostas a) e b) são juízos subjectivos objectivados (*onunkengela*). As respostas (juízos) não são baseadas na experiência existencialista, mas sim na experiência essencialista, o que é ligeiramente diferente na tradição aristotélica e cartesiana; Kant chamou-a de juízo moral-prático. Podemos acrescentar os juízos apofânticos: *ova-iliso* confunde-se com *onotheso*. Infelizmente, muitos dos tradutores de línguas africanas de Angola não souberam diferenciar, de modo que só podiam traduzir por conveniência. Aliás, não se pode perder de vista que o objectivo de compor lexicografias em línguas africanas tinha interesses práticos: conhecer melhor os povos para melhor os colonizar. Registraram-se – na colonização portuguesa – poucos trabalhos científicos consistentes e de excelência.

Mas se existe um termo que os Nyaneka, Umbundu e Còkwe possam entender por lógica – que fique claro que não estamos aqui a traduzir literalmente – esse termo pode ser *sunguluko*. Todos os juízos que acima tentámos traduzir fazem parte de *sungulako*, ou seja, da “conjectura do pensamento válido”. A palavra *sungulako* deriva do verbo *sunguluka*, que, em umbundu, significa “ser recto; ser justo; ser compreensível”, de acordo com o reverendo Daniel Etaungo; ou seja, *sungulukila*, em còkwe, significa “ser legítimo; ser afável; ser inteligível”; *sungulwisa*, “explicar, interpretar inteligivelmente; instigar”. Barbosa menciona ainda *sungama*, “estar recto, apurado”; *sungula*, “prestar atenção”.³⁶ Guennec e Valente tiveram a felicidade de traduzir correctamente a palavra lógica por *sungulako*. Entre os Kòngo, lógica continua a ser *sung(ulak)u*.³⁷

S é P (juízo afirmativo) e S não é P (juízo negativo), que herdamos da tradição aristotélica (lógica clássica), são dois exercícios de *sungulako* entre os muntu-angolanos. No Tribunal o advogado faz uso, com retórica. Na dança *jimba* (entre os Umbundu), a expressão corporal é argumento por si e varia consoante as ilusões de quem orienta dançar (pode ser batuque, salva de palmas ou som ouvido).

³⁶ BARBOSA, A. *Dicionário cokwe-português*. Lisboa, 1989, p. 543.

³⁷ LAMAN, K.E. *Dictionnaire kikongo-français*, 1936, pp. 926-927.

A dança pode ser usada como diálogo, quando se quer omitir informação aos estranhos. Ali, cada advogado-dançarino gesticula consoante sua própria ilusão.

Como podemos notar, não é justo excluir os africanos em geral – e os angolanos em particular – da cidadania filosófica. A produção herdada, assente na língua, demonstra que obras de arte (pintura, escultura, gravura, dança, som articulado, som musical etc.) que encontramos nos museus são possuidoras de pensamento fino, bem estruturado que pressupõem espaço filosófico. Os muntu-angolanos dominam as noções basilares para uma estrutura filosófica. Isto é, a partir da *arte* que a etnografia considerou feitiço, é possível perceber que haja um discurso filosófico estruturado.

Alguns pensadores postulam a necessidade da presença das diversas escolas filosóficas, das suas sistematizações e, acima de tudo, de algo escrito,³⁸ tal como foi na Grécia antiga.³⁹ As iniciações (de puberdade ou profissional, etc.) são autênticas escolas. O *mbôngi*, entre os Kôngo, era uma escola para ciências políticas com carga de filosofia.

6. O que significa “filosofia”?

Começamos por citar Ewing:⁴⁰

Uma definição precisa do termo *filosofia* é impraticável. Tentar formulá-la poderia, ao menos de início, gerar equívocos. Com alguma espirituosidade, alguém poderia defini-la como “tudo e nada, tudo ou nada (...)” Contudo, na prática, o conteúdo de informação real que a filosofia acrescenta às ciências exactas tende a desvanecer-se até parecer não deixar vestígios. Acreditamos que esse desvanecimento seja enganoso. Mas, devemos admitir que até aqui a *filosofia* não tem conseguido realizar suas grandes pretensões. Tampouco ela

³⁸ KAGAME, A. *La Philosophie bantou-rwandaise de l'être*. Bruxelas: ARSOM, 1956, pp. 74; 80.

³⁹ EWING, A.C. *As questões fundamentais da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984, pp. 11-25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11, grifos nossos.

tem logrado êxito em produzir um corpo de conhecimento consensual, comparável ao elaborado pelas diversas ciências. Isso se deve em parte, embora não integralmente, ao facto de que quando obtemos conhecimento verdadeiro a respeito de determinada questão, situamos essa questão como pertencente à ciência e não à filosofia. O termo *filósofo* significava originariamente *amante da sabedoria*, tendo surgido com a famosa réplica de Pitágoras aos que o chamavam de *sábio*. Insistia Pitágoras em que sua sabedoria consistia unicamente em reconhecer sua ignorância, não devendo, portanto, ser chamado de *sábio*, mas apenas de *amante da sabedoria*. Nessa acepção, *sabedoria* não se restringia a qualquer dos domínios particulares do pensamento e, de modo similar, *filosofia* era usualmente entendida como incluindo o que hoje denominamos de *ciência*. Esse uso sobrevive ainda hoje em expressões como *filosofia natural*. Na medida em que uma grande produção de conhecimento especializado a um dado campo ia sendo conquistada, o estudo desse campo se desprendia da filosofia, passando a constituir uma disciplina independente.

Já Nietzsche escreve:⁴¹

Os Gregos, enquanto povo, verdadeiramente são, justificaram a filosofia de uma vez para sempre, pelo simples facto de terem filosofado; e mais do que todos os outros povos.

Etimologicamente, “filosofia” deriva de *philo* (filo), amor, ou seja, “eu amo”, e *sophia* (-sofia), que significa “sabedoria”; literalmente, amor pela sabedoria. Enquanto palavra, não a encontramos (no terreno) nas línguas angolanas. Mas o seu exercício (entre os Angolanos) é amplo, quer durante os julgamentos, quer nos debates relacionados com assuntos públicos, ou mesmo religiosos. Portanto, nas lexicografias consultadas, encontramos alguns indicadores:

– Umbundu/Côkwe/Nyaneka:

⁴¹ NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 18.

1. *Ulisole lya unongo*
2. *Ocisoliso ulongo*
3. *Sola unongo*
4. *Sola okulibiso (ocisoliso lya ukulibiso).*

De todas as traduções que pudemos encontrar em Guennec e Valente, os pontos 2 e 4 são reveladores. No ponto 2, *ocisoliso* é “amor”, deriva de *solisa (sola)*, “fazer amar” (*sola*, amar, agradecer, preferir). Em côkwe, *sola* quer dizer, de acordo com Barbosa, “ter ou sentir desejos de carne ou peixe”: *phwó ufumba anasólela*, isto é, a mulher está ougada devido à gravidez.⁴² Quanto ao *ulongo*, tal como vimos atrás, significa sabedoria como fruto da educação, no verdadeiro sentido grego.⁴³ A versão côkwe é muito reveladora: *longa*, “ser”, “tornar-se alinhado”, “em ordem”, “em conformidade ou em harmonia”, “portar-se bem” depois da educação, uma vez que a mesma palavra (*longa*) se traduz por “educar”, “instruir”, “preparar para a vida”.⁴⁴ Salientemos que *muntu* é a pessoa realizada (educada), razão pela qual sabedoria se confunde com o processo da educação. Aliás, *ulongo* como sabedoria deriva de *longa*, “educar”, “instruir”, e não de “saber”, que se diz *hina, kulibisa*, como alguns autores preferem. Convém assinalar que o verbo *monga* quer dizer “perceber”, embora não influencie em quase nada a formação do termo *ulongo*. O L é lingual, enquanto o M é bilabial. Apesar de ser uma raridade notória, a metamorfose do L em M não é impossível. Exemplo: *lunda* (montanha) = *munda/kamunda* (pequena montanha).

Literalmente, porém, *oci-soliso ulongo* traduz-se como a) “amor ao conhecimento”; b) “amor à aprendizagem”, mas nunca como “amor à sabedoria”, uma vez que a noção semântica de “sabedoria” nos Umbundu liga estreitamente o conhecimento à aquisição de conhecimento com o tempo, tal como na concepção *muntu-rwandesa*.⁴⁵ A sabedoria como a entendem os ocidentais/indo-europeus

⁴² BARBOSA, A. *Dicionário cokwe-português*. Lisboa, 1989, p. 523.

⁴³ PLATON. *Ceuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2005, pp. 29-39.

⁴⁴ BARBOSA, A. Op. cit., p. 283.

⁴⁵ KAGAME, A. *La philosophie bantou-rwandaise de l'être*. Bruxelas: ARSOM, 1956, pp. 19;

não existe concretamente entre os vivos, pensam os muntu-angolanos, que a atribuem ao Deus chamado Kalûnga (possuidor da inteligência, da sabedoria, onnisciente). Curiosamente, essa atitude foi também assumida por Pitágoras, o primeiro filósofo, ao recusar ser considerado sábio e ter aceitado ser chamado de amante da sabedoria, isto é, filósofo.

Quanto a *oci-soliso lya ukulibiso*, a sua equivalência literal é “amor ao conhecimento”, no sentido de “amor pelas noções concretas”.⁴⁶ O termo *ulukiliso* significa “conhecimento adquirido na escola e pela experiência”. Deriva do verbo *kulibisa*, “tornar conhecido”, “fazer saber”, “adquirir conhecimento”.⁴⁷ Há duas propostas com ideia concisa de filosofia: 1) *oci-sola ukulibiso*; 2) *oci-sola-ukulibiso*. A versão *ocisola-ukuliso* tornar-se-á *ocisolakuliso* para dizer “filosofia”. Por outro, *oci-sola ulongo* pode, por princípio de contracção, tornar-se *oci-solalongo*; logo, “filosofia” engendra *oku-solalonga*, “filosofia”. Esse termo é logo percebido como filosofia, localmente, para os falantes de umbûndu, e não só.

Em kimbûndu, “amar” é *zôla* e “sabedoria” diz-se *wijiba* (*uijiba*). A morfologia de *wijiba* descreve-se da seguinte maneira: *hu-i/ji/há*. É variante de *kuliso*, *bu*, sendo variante de *ku*; o *i* é variante de *li*; *ji*, que é dental, justifica-se como outras dentais, como *zi*, *si*; finalmente, o *há*, que pode ser *ka*. Assim sendo, teremos *kulisika*, que também existe no kimbûndu de Nambwa Ngôngo, para dizer a mesma coisa: “saber”, “conhecer” etc. A versão umbûndu seria *zola kulisika*, variante de *zola-wijija*. Também temos *zola longesa* pode ser “filosofia”, tanto como *zola-long(es)a*.

Passemos agora para os Kôngo. Na escola *mbôngi’a ñgîndu*, havia uma disciplina prática chamada *mwêsa buzayi*, cuja variante na sociedade secreta Lêmba era *mpyându mazâya*.⁴⁸ Em ambas as instituições, os discípulos (inscritos) são chamados de *matola*, o “curioso”.⁴⁹ Na verdade, *mwêsa* quer dizer “explicar claramente” ao passo que *buzayi* é “sabedoria profunda”; *mpyându* é uma instrução qualitativa e *mazâya* é ciência, em geral, e “ciência da sabedoria” especificamente. Somos de opinião que os ambos termos tenham designado *filosofia*. Dentro

⁴⁶ DIDEROT, D. *Œuvres complètes*, Tomes V-VIII. Paris: Herman, 1976, p. 27.

⁴⁷ ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*, 1951, p. 38.

⁴⁸ LAMAN, K. E. *Dictionnaire kikongo-français*. Bruxelas: I.R.C.B., 1936, p. 87.

⁴⁹ Aquele que pergunta, o curioso. LAMAN, *Dictionnaire kikongo-français*, 1936, p. 507.

de *mwêsa buzâyi* havia *lusânsu* “método da instrução, da educação”. Tendo a filosofia como fim “proporcionar” um “pensamento bem organizado”,⁵⁰ a sua equivalência seria *mwêsa buzâyi* tenha a ver com a filosofia.⁵¹

Como podemos ver, os termos que acabamos de apresentar nas línguas angolanas vêm provar aquilo que o padre Placide Tempels terá escrito: “Todo o comportamento humano se baseia num sistema de princípios”.⁵² Isto é, ao sistema de princípios, sendo possível, não poderá faltar os termos específicos em línguas africanas. Os contra-argumentadores de Tempels apoiam-se, na maior parte, na observação de Ewing (1984), cuja filosofia se baseava essencialmente na moral.⁵³ Mas o problema é que quem lê Alfred Cyrill Ewing hoje em dia consegue perceber que as épocas mudaram.⁵⁴ África ainda é considerada, nessa época, exótica, inabitável, porque desconhecida, quer por colonizadores, quer pelos próprios filhos do continente, que ainda não dispunham de instrumentos científicos e de instituições académicas com sólida experiência e indubitável reconhecimento. Começemos por citar Ewing:

Recusamo-nos a considerar filosóficas as questões cujas respostas podem ser dadas empiricamente. Não desejamos com isso sugerir que a filosofia poderá acabar sendo reduzida ao nada. Os conceitos fundamentais das ciências, da figuração geral da experiência humana e da realidade (na medida em que formamos crenças justificadas a seu respeito) permanecem no âmbito da filosofia, visto que, por sua própria natureza, não podem ser determinados pelos métodos das ciências especiais. É sem dúvida desencorajador que os filósofos não tenham logrado maior concordância com respeito a esses assuntos, mas não devemos concluir que a inexistência de um resultado por todos reconhecido signifique que esforços foram realizados em vão⁵⁵

⁵⁰ Racionalismo, misticismo. SPINOZA, *Ethique*, II, p. 43.

⁵¹ *Mpânda mazâya* relaciona-se com “ciências humanas”.

⁵² TEMPELS. *La philosophie bantu*, Paris: Présence Africaine, 1948, p. 14.

⁵³ Ewing foi premiado com o Green Prize em Filosofia Moral, além de ter sido professor auxiliar, em 1954, da cadeira de Ciência Moral em Cambridge.

⁵⁴ BIDIMA, J-G. *Théorie critique et modernité négro-africaine: de l'École de Francfort à la "Docta spes africana"*, Philosophie. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993, pp. 78-79.

⁵⁵ EWING, A.C. *As questões fundamentais da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984, p. 13.

Voltemos a Placide Tempels para compreender a intenção linguagética:⁵⁶

Não existe comportamento vital sem um sentido da vida; não há vontade de vida sem conceito vital; não existe constância prática salvadora sem filosofia da salvação... Será que devemos admirar o que encontramos nos Bantu, e mais geralmente nos primitivos, como fundamento das suas concepções intelectuais do universo alguns princípios de base e mesmo um sistema filosófico, relativamente simples e primitivo, derivado de uma ontologia logicamente coerente?

Tal discurso não podia agradar à ortodoxia filosófica na Europa.⁵⁷ Aparentemente, este projecto tempelsiano – que em princípio partiu de um exercício filosófico – terá sido desde logo misturado com as sequelas de racismo (às vezes o tribalismo), a ponto de se ramificar nas instituições sociais⁵⁸ e nas infra-estruturas cognitivas humanas. Pela novidade, o debate empobreceu-se em venerar o autor,⁵⁹ tal como o fez Alioune Diop,⁶⁰ ou passando por uma retórica quase infrutífera.⁶¹

Decerto que a filosofia não se limita apenas a expressões escolásticas,⁶² a tratados sistemáticos ou a livros volumosos e lições ou conferências nas universidades sem antes estar presente no comportamento humano.⁶³ E se mesmo assim fosse, encontramos em África as expressões escolásticas (no caso de *mpovi* – advocatura entre os Kôngo e Umbundu) em livros (pensamentos escritos em painéis,

⁵⁶ TEMPELS. *La philosophie bantu*. Paris: Présence Africaine, 1948, p. 15.

⁵⁷ Bachelard, Gabriel Marcel, Lavelle, Jean Wahl, Georges Gusdorf etc.

⁵⁸ BIDIMA, J-G. *Théorie critique et modernité négro-africaine*: de l'École de Francfort à la "Docta spes africana", 1995, p. 103.

⁵⁹ TOWA, M. *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé: CLE, 1971, p. 81.

⁶⁰ Foi ele que editou o livro, na edição francesa, pelas edições Présence Africaine, em 1949.

⁶¹ MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, pp. 78-104.

⁶² HOUNTONDJI, P. *Sur la philosophie africaine*. Paris : Maspero, 1976.

⁶³ TOWA, M. *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé: CLE, 1971.

grutas, pinturas parietais, etc.) e institutos de formação (*nzo'a lusânsa*). Falta apenas traduzir tudo isso com maior prudência, respeitar a própria expressão muntu-angolana⁶⁴ e evitar veicular o pensamento africano consoante um sistema que não é africano. Talvez seria melhor escrever em línguas africanas o sistema africano para depois traduzi-lo para o uso dos não-africanos.

I. Arte, artista: definição

Assim lemos no dicionário: arte é

- 1) aplicação do saber à obtenção de resultados práticos (arte militar, por exemplo); 2) conjunto de processos, mais ou menos ordenados, para atingir um fim; 3) actividade de produção de coisas belas.⁶⁵

Estas definições não fogem da posição de São Tomás de Aquino.⁶⁶ Dada a flexibilidade nocional de arte e artista, o que leva muitos especialistas a chamar tudo e todos de arte e artista, tentaremos redefinir estes termos, a fim de não se cair de novo num esvaziamento ou na possível banalização da arte. Estetas e filósofos⁶⁷ já o tentaram fazer. Morris Weitz (1968) apostou fortemente nos fundamentos do existencialismo para definir a arte e fez comparações. Por sua vez, George Dickie fundamentou-se nos aspectos influenciadores da arte, que, afortunadamente, explicavam a essência da arte. E notamos nas suas argumentações alguma insuficiência ligada à própria evolução das ciências que estudam a arte. Nenhum deles definiu, pensamos, satisfatoriamente o termo, admitindo, porém, a impossibilidade de uma só definição globalizante.

A arte surgiu logo nas primeiras sociedades humanas, quando o ser social tentava superar as suas dificuldades, atenuar as suas inquietações, ou tentava atingir

⁶⁴ VAZ, J. M. *Filosofia tradicional dos Cabindas através dos seus cestos de panelas: provérbios, advinhas, fábulas I*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1959.

⁶⁵ COSTA, et al., *Dicionário de língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 161.

⁶⁶ BIGONGIARI, D. (ed.), *The political ideas of St. Thomas Aquinas*. Nova York: Hafner, 1963, p. 210.

⁶⁷ DICKIE, G. "What is art?". In: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and art*. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1976.

um objectivo ao transformar a natureza, através da habilidade de transformar o que é natural.⁶⁸

De acordo com a teoria de Étienne Soriau, existem sete grupos de arte, nomeadamente:

1. Linhas: desenho, caligrafia
2. Volume: escultura, arquitectura
3. Cor: pintura, gravura, fotografia
4. Movimento: dança, teatro
5. Sons articulados: eloquência, declamação
6. Sons musicais: ópera, filarmónica
7. Animação: cinema, etc.

A partir desta proposta, como definiríamos arte, considerando todas essas modalidades?

A palavra “arte” em arménio significa “criação”. Todas as modalidades da arte têm em comum uma certa *morphos* (forma), assim como mensagem (conteúdo) e título. Esse sentido fica mais claro em kikongo, *kiñkete*: arte. O verbo *kêta* significa: “fazer algo belo”⁶⁹ que envolve *mwêsa* e *mpwe*.⁷⁰ Isto é arte pressupõe inteligência, simetria, beldade. Realçar que o termo *mpwe* designa beleza, fineza, harmonia,⁷¹ elegância, por um lado. E, por outro, associa-se a *nyênnya*: magnificência, sumidade, sumptuosidade,⁷² amenidade, ordem. Quando os còkwe dizem *pwo* a ideia principal é a beleza enquanto resultado da inteligência. Assim sendo, a “arte é toda obra cujo conteúdo e forma em congruência com o título constitui

⁶⁸ MILLET, L. *La métaphysique*. Paris : PUF, 1996, pp. 29-43.

⁶⁹ LAMAN, K.E. *Dictionnaire kikongo-français*, p. 234.

⁷⁰ *Mpwênnya*, escreve Laman (1936: 591). O termo significa, também, agradável, brilhante, lúcida etc.

⁷¹ Outro termo para harmonia-beleza é *léko*. LAMAN, 1936, p. 388.

⁷² LAMAN, K.E. Op. cit., p. 443,

uma criação”. E isto não exclui África, de modo geral. Daí, a fórmula lógica seria a seguinte: $\alpha = [\{\zeta \leftrightarrow \phi\} \equiv \theta] \neq a$.⁷³

Esta definição parece-nos fiel à origem da arte, que

reside nos sentidos, na memória e no mimetismo; no entanto, a entrada em acção destas faculdades sob forma da arte, a exteriorização destes estados de alma reclamam elas próprias uma explicação e uma coordenação.⁷⁴

Do ponto de vista da etimologia, a fórmula ganha mais substância, sobretudo, se tivermos em conta o real sentido (*episteme*) da “coisa”. A noção epistemológica de “arte” supõe uma ordem a qual o artista segue rigorosamente para que a sua obra assim seja denominada. Émile Benveniste, falando do direito/lei, escreve: “todas as sociedades [...] são regidas por princípios de direito quanto às pessoas e aos bens”. E continua, dizendo que é “um conceito extremamente importante aquele de ‘ordem’. É representado pelo védico *rta* (avística *aśa*, para uma evolução particular)”.⁷⁵ Vamos deixar o autor falar:⁷⁶

Todas as raízes se ligam à raiz *ar-*, bem conhecida pelas numerosas formações fora do indo-iraniano e que se juntam a mais categorias formais precedentes. A raiz é aquela do grego *avarísko*, “ajustar, adaptar, harmonizar” (arménio *arnel*, “fazer”), à qual se juntam muito mais derivados nominais: com *-ti-*, latim *ars*, *artis*, “disposição natural, qualificação, talento”; com *-tu-*, latim *artus*, “articulação”, e também com uma outra forma de radical, latim *ritus*, “receita,⁷⁷ rito”; grego *artus* (arm. *ard*, genitivo *ardu*, “prescrição”, assim como o presente *artúnō*, “arranjar, equipar”; com *-dhmo-*,

⁷³ Suponhamos que α significa arte, ζ é o conteúdo, ϕ simboliza a forma e, finalmente, o título θ . O símbolo de \equiv reporta à congruência.

⁷⁴ Herber Bayer assim definiu (exposição no Metropolitan Museum of New York).

⁷⁵ BENVENISTE, E. *Les vocabulaires des institutions indo-européennes*. Paris: Seuil, 1975, pp. 99-100.

⁷⁶ BENVENISTE. Op. cit., pp. 100-101.

⁷⁷ Receita, isto é, fórmula, prescrição, indicação.

grego *arthmós*, “ligação, junção”; com *-dbro-*, grego *árbrom*, “articulação, membro”, etc.

Quem é artista? Qualificado de divino pelos seus contemporâneos, Michelangelo, respondendo a Francisco de Holanda (1538-1540), disse:

Até no Velho Testamento quis Deus Padre, que os que houvessem somente de guarnecer e pintar a *arca foederis* [Arca da Aliança] fossem *mestres* não somente egrégios e grandes, mas ainda tocados da sua graça e sabedoria, dizendo Deus a Moisés que ele lhes infundiria sapiência e inteligência do seu espírito para poderem inventar e fazer tudo quanto fazer e inventar pudesse⁷⁸

Na acepção muntu-angolana, a noção definicional do “artista” como criador apega-se na figura de Deus com oito principais atributos a partir dos quais desenha-se o arquétipo do artista primordial: N̄zâmbi (mansidão), Kalûnga (inteligente) e Mpângale (fabricador) relacionam-se com um Deus-*filósofo*. Sendo também *Suku*, *Tûku* (causa), este Deus criador/filósofo é também “elite”. E, finalmente, o Deus muntu-angolano denominado Mvile (“começo”), Kumbi (“sol”) indica um Deus *intelectual*. Michelangelo, como já mencionámos, partilhou essa opinião, nos diálogos de Roma, de que o artista é filósofo, elite e intelectual. Assim sendo, construímos o pressuposto segundo o qual o artista deverá ser, ao mesmo tempo, filósofo, elite e intelectual.

Filósofo O artista é, antes de mais, um filósofo. Por outras palavras, ele é uma ideia corporificada (*embodiment*) e um objecto de referência. De facto, investiga e procura a verdade, tendo acesso às informações que acha correctas.⁷⁹ A obra que o artista cria (enquanto filósofo)⁸⁰ não é bela *a priori*. É produto de uma inteligência que o espectador contempla/admira, e no qual o autor projecta a

⁷⁸ HOLANDA, F. *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 60.

⁷⁹ DEWEY, J. *Art as experience*. Nova York: Perigee Trade, 2005, p. 52.

⁸⁰ José Júlio Lopes abordou esta questão na sua comunicação apresentada no colóquio “A Estética a partir da Música”, que foi promovido pela Associação dos Professores de Filosofia, Câmara Municipal de Matosinhos, abr. 2002.

imaginação. A ideia de *kalûnga* reside em quatro presunções: precisão, virtudes e sabedoria.⁸¹ Associa-se a arte – nkête – uma vez que na concepção muntu-angolana, traz a ideia de honestidade, virtude, beldade na pessoa que pratica a arte com capacidade de sustentar um discurso simétrico (lógico) como argumento estético sobre questões sociais.

Elite Por si só a obra expressa, por um lado, a autoridade profissional do seu autor em convergência com o contexto racional da época; por outro, testemunha sempre a ideia principal do seu autor como símbolo da sua época e para as épocas posteriores. Logo, o executor/artista torna-se elite pela perpetuidade do simbolismo estético da sua obra; mesmo *a posteriori* – no caso de Van Gogh, por exemplo –, essa notoriedade é reconhecida pela distinção que impõe entre várias propostas. A escultura do *ñkîsi nkônde* é, em princípio, um bom exemplo. Ela personifica a primeira autoridade com os símbolos do herói épico da sociedade *lwângu*, instaurador da moral social. Por essa razão, ainda é lembrado como um *ñkîsi* (algo sagrado) para escorraçar os espíritos maus.

Intelectual Ñkûlumbi designa, em kikongo, pessoa idosa que aplica seu conhecimento para defender os injustiçados contra os excessos de autoridade. Nos côkwe, utiliza-se a todo habilidoso profissional com moral insurgir contra injustiça social, principalmente na arte. Os Nyaneka associam essas qualidades ao pintor, *omulombi*.⁸² Émile Zola é um exemplo de intelectual. A crítica artística é sempre futurista, às vezes mal compreendida no presente. Não lhe basta apenas coragem para denunciar os erros ou fazer crítica, mas sim, e sobretudo, a faculdade de construir um programa-solução e nele participar activamente.

⁸¹ LAMAN, *Dictionnaire kikongo-français*, 1936, p. 437. O verbo *lûngalakana* significa: ser sábio, inteligente, muito racional.

⁸² SILVA, A. J., *Dicionário nbaneca-português*, Lisboa; Junta de Investigações Científicas de Angola, 1966, p. 434. “O pintor é artista, já se vê”, traduz-se por “*Omulombi watyo omungo, cimonek’ale*”.

Assim, o artista é, ao mesmo tempo, filósofo, elite e intelectual. Se fosse apenas filósofo, não seria chamado de artista.⁸³ Do ponto de vista da estética, a arte começa pela pseudo-arte, passa depois por quase-arte, ou *simili-arte*, para finalmente ser arte. Se for tecnicista, será chamado de artesão/pseudo-arte. Quando as obras começarem a expressar a idiosincrasia do seu autor, passam para quase-arte. Somente quando reunir todos os critérios (filósofo/elite/intelectual), será artista. Salientamos que embora esta classificação parta de uma historiografia ocidental, a mesma verifica-se noutros cantos do mundo, daí a compatibilidade com o sistema muntu-angolano.

II. Será que existe o substantivo “arte” em línguas angolanas?

“Arte” entre os Nyaneka

Evitando traduzir a palavra “arte” na sua singularidade semântica, vamos primeiro procurar saber como os nyaneka designam as manifestações artísticas: dança, música, teatro etc.

1. Dança: no sentido de “brincar”, temos *nyana*; “aprendizagem lúdica” é *ondyongo* ou *omasakalunga*. Existe também um termo genérico que é *ocinyano* ou, outra variante, *ocidano*.
2. Cântico: *ociimbo*, *ocisungu*. A música é igualmente sons articulados, pois significa “voz”: (i) *ondaka onene*, “voz ou música grave”; (ii) *ondaka onthutu*, “voz ou música aguda”.
3. Onde há música (coro) e dança é porque, segundo Aristóteles, há teatro. O termo *theatron* significa “espectáculo” e “edifício onde se realiza esse espectáculo”. O rito (coro e dança) passa a ser espectáculo-espaco que se diz *ocimo* e depende do tipo de ritos.⁸⁴

⁸³ O carvão que se encontra dentro do lápis é um bom condutor de electricidade. Ora, não é tido como metal, dado que, geralmente, os metais são bons condutores de electricidade. Nesta mesma lógica, é artista somente aquele que é filósofo, elite e intelectual.

⁸⁴ Mas, geralmente, os termos *oviso*, *ociso*, *ocikona*, *elikwatelelo* são genéricos para designar “rito”.

4. Escultura: esculpir confunde-se com gravar, *yola, sola*, ou seja, *bonga* e significam “fazer uma escultura e desenhar nela”, ou no caso de outro suporte (ferro, cerâmica, cesto, por exemplo), “gravar” com semelhantes morfologias.
5. Pintura: *ocilombi*. “Pintar”, em nyaneka, diz-se *lomba, undisa – hona*.⁸⁵ A frase “Sabes pintar casinhas?” traduz-se por “*Utiyivila okulomba ovimbala?*”.

São estes alguns dos termos que designam as modalidades artísticas. Preferimos falar de modalidades para 1) respeitar a classificação estética da arte; 2) compreender o valor semântico de cada modalidade. As cinco modalidades trazem de forma convergente, a ideia de beleza (prática/teórica), grandeza, ordem, harmonia, simetria como suportes que evidenciam uma criação singular. Elas diferem e convergem de forma simultânea, o belo (*ehiwe*), o bom (*wa*) e o bem (*nawa*). E faz sentido que a arte seja *ociwa*, entre os Nyaneka, com ideia de justiça e virtude num “pensamento bem organizado”.⁸⁶ É o caso das tranças de cabelo.

A criação: *ompako*⁸⁷ (fabricação) é “criar sabedoria” – *paka-ko*, ou *kolesa* e *ompakeko* designaria o “artista”. Isto reúne a ideia de harmonia, virtudes e espírito lógico no habilidoso. Existem vários textos orais (contos, lendas etc.) entre os Nyaneka que melhor explicam de forma intrínseca o que eles entendem por arte e o seu fazedor.

Oci-wa-soke, que entre os Nyaneka designa, de forma genérica, todas as manifestações ou modalidades artísticas (música, dança, escultura, gravura, pintura etc.) é o equivalente ao que a historiografia ocidental terá chamado de arte. Etimologicamente, o termo significa “belo”, “bom”, “bem” e, ao mesmo tempo, “pensamento” e “inteligência”. “Artista” é, literalmente, *ompakociwasoke*.

“Arte” e “artista” em umbundu

⁸⁵ *Hona, yôna, sona* (zona?): “pintar”, “desenhar”, “escrever”.

⁸⁶ DIDEROT, D. *Œuvres complètes*, 1976, p. 241; PLATON. *Œuvres Complètes*, 2005, pp. 24-30.

⁸⁷ “Criatura” diz-se *otyactwako*, ou seja, *otylinga*.

De acordo com a lexicografia, a arte é definida como: “ofício” = *ufuno, ukongo*; “habilidade” = *olongo, unongo*; intelectual = *etumba, umesele*.⁸⁸

1. “Ofício”: *ufunu* é “habilidade de negociar”; *ukôngo* “escultura”, “algo polido”. Isto é, *umateki, utayo*).
2. “Habilidade”: *longo* é criador que reflecte, prudente, sábio, habilidoso. Trata-se de fazedor pensador com conhecimento profundo.
3. “Intelectual”: *tumba*,⁸⁹ e deriva provavelmente de *tumba*, fazer (ciclo). *Umesele* (*mesene*, em kimbundu) é “mestre”, “artista”, “professor” etc.

Numa primeira leitura, as inverdades semânticas permanecem e, por outro, a leitura semiótica diverge: em princípio, a reflexão é para inventar. Tranças de cabelo entre os Nyaneka revelam uma actividade intelectual.⁹⁰ Os Umbundu consideram o artista além da habilidade – *ondulukiyi, onduvikiyi, onongoloba* – na presunção de que seja um equilibrador da *ordem* (*luliko*)⁹¹ entre as diversas tensões. As responsabilidades sociais do *ondulukiyi* (artista) faz dele um activista social⁹² e líder de opinião, com autoridade moral amplamente consentida.

“Arte” em kikôngo

Na herança semântica em kikôngo, há quatro linhas em ter com conta: (i) elite, filósofo e intelectual caracteriza o artista: *mwêsa*; (ii) belo, bem e o bom caracteriza a arte: *mpwe*; (iii) símbolos sociais da liberdade: *nkêta*; (iv) “não-eu” como finalidade dos valores. Desenha-se aqui o campo artístico.

Geralmente, o êxtase provocado pela *arte* faz do seu criador um *ngânga*. Isto é, conhecedor habilidoso e impulsor de alegria/prazer, mas também, de tristeza/dissabor. A incorruptibilidade que o artista expressa através da sua ideia

⁸⁸ GUENNEC, G.; VALENTE, J.F. *Dicionário umbundu-português*, 1972, p. 60.

⁸⁹ ALVES, A., op. cit., pp. 356, 992 e 555.

⁹⁰ Diferenciam-se tranças para solteiros, casados, iniciados em diferentes sociedades, polian-dra, polígamo, viúvo, caçador etc. Cada trança é um texto específico.

⁹¹ GUENNEC, G.; VALENTE, J.F. *Dicionário umbundu-português*, p. 60; ALVES, A. Op. cit., p. 571.

⁹² FOUCAULT, M. *Cours au Collège de France*. Paris, 2006, p. 188.

material lustra a rugosidade da *ordem* dos homens. Arte codifica as virtudes que diluem a insensibilidade da injustiça promovida a partir da subconsciência social. Tal é o caso de escultura e “som articulado”. O artista estimula mudança ao iluminar a sociedade pela explicação de novos códigos de saber, pelo novo método de viver que revisita a consciência com sugestão da ética da razão. Tal é o caso do *mpovi* (retórica).

O filósofo Plotino é da opinião de que

o desejável de que não podemos apreender nem a figura, nem a forma, é o mais desejável; o amor que por ele temos é sem medida; sim, o amor é aqui sem limites; a sua beleza é duma outra espécie que não a beleza; é uma beleza acima da beleza.⁹³

Talvez uma clarificação que seja útil: o amor enquanto experiência vivida é diferente do amor enquanto finalidade, mas ambas as vertentes são indissociáveis para corporizar o belo. A escultura *N̄toni Malawu*⁹⁴ ou *Mwêne kôngo*⁹⁵ explicam bem isso que pela semântica destes termos quer pela morfologia escultórica de cada um.

a) *Conceito de bom*

A. Coene traduz “arte” por *umbângu*,⁹⁶ ou seja, *wuvângu*, ao associar *wu*, prefixo de qualidade, a *bângu*, ou *vângu*, que deriva de *vânga*, “criar”, “fabricar”, “fazer”. O *mvângi* (feitor) seria então o artista. Esse kikôngo vulgar foi forjado na perspectiva ocidental.

O “que é bom” é, em kikôngo, *mbôte*, que deriva do termo *bota*: “1) acalmar-se; 2) ser forte, resistir; 3) ser próspero”.⁹⁷ Este termo *mbôte* implica as seguintes noções: 1) “bondade (doçura)”; 2) “benfeitora”. Quanto é utilizado como adjectivo, significa: 1) “bom, bem”; 2) “admirável, agradável”; 3) “superior”; 4)

⁹³ BAYER, R. *História da estética*. Lisboa: Edições Estampa, 1995, p. 82.

⁹⁴ Trata-se de uma pequena estatueta de Santo António kongolizado ou de crucifixo feminizada.

⁹⁵ Muito conhecida como *maternidade*, trata-se de uma rainha a amamentar o povo.

⁹⁶ COENE, A. *Kikôngo notions gramaticales: vocabulaires français-kikôngo-néerlandais-latin*. Mission Catholique Tumba, 1960, p. 26.

⁹⁷ LAMAN, K.E. *Dictionnaire likongo-français*. Bruxelas: I.R.C.B., p. 56.

“bonito, lindo”; 5) “exacto, nobre, aquietável, púdico”; 6) “útil, de bom gosto”. Em umbundu, *mboto* é “pessoa pacífica”.⁹⁸ Etimologicamente, *mbôte* é “fôlego (bondade/pudor) de Nzâ-ya-mbi” tido como consciência no *múntu*, a bondade, a equitabilidade, a alegria consigo mesmo (espírito) e, sobretudo, a esperança. Isto é, a *arte* tem uma finalidade na construção personalidade do indivíduo. Essa finalidade já foi objecto de análise em Nietzsche⁹⁹ cuja comparação é a seguinte:

Kôngo	Nietzsche
Bom = agradável (<i>mbôte</i>)	Bom = aumento/sensação/vontade de poder
Bom = natural/consequencial	Bom = experiencial/consequencial
Bom = suporte vital	Bom = necessidade social

Pois a noção de “beleza” entre os Kôngo é de suporte vital, o que implica uma beleza *per si*, que nasce quer com a natureza quer na natureza desse *muntu*, o suposto depositário do *fôlego/mbote* de Nzâmbi (símbolo da paz, simetria, criação etc.). Tudo o que é arte é feito pelo *ñtima*, bons sentimentos, racionalidade, e não pelo *môyo*, que não abarca estes últimos. A expressão *mpwe* não só designaria arte/beleza, em todas as modalidades (música, dança, dança teatral, retórica etc.), mas, sobretudo, o que é interessante, encerra o conceito da mestria, intelectualidade e de ordem/harmonia. Ele implica a racionalidade, a bondade, a ordem, a experiência, a grandeza, de modo que, para os Kôngo, é a essência do *ntima*.

Salientamos, antes de mais, que o interpretador é aqui isolado na trilogia significativa, significado e exegese/interpretador. Entre *mpwe* (signo), que provoca alguma emoção daquilo que é *nya* (representa), e *mpwenya* (significado), que sequencia a multileitura de um *factio* (teoria de Pierce), haveria, porém, uma congruência de hermenêutica na completude da arte caso a exegese/interpretador se assumisse como o terceiro elemento, o qual aprecia a obra de arte a partir da sua origem. A arte *mpwe* implica que *nya* proporciona “sentimento” (triste ou alegre) e que assuma a função sintáctica de objecto. A pragmática praxiológica

⁹⁸ A frase: “*tjimboto upula omala*” = “Pessoa pacífica (*tji-mboto*) pergunta-lhe pelos miúdos”. (ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*, Lisboa: Centro Tipogr. Colonial, 1951, p. 686).

⁹⁹ NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, p. 45.

faculta-nos leitura de *mpwenya* (beleza prática). O princípio é “o significante e o significado são simultâneos, enquanto [sic] o antecedente e o conseqüente são sucessivos”. Desta feita, *mpwe* passa a ser, segundo esta lógica, corpóreo, mas notamos a sua extensão em *nya* (belo). Isto é, assume parcialmente ser incorpóreo, contrariamente à teoria todoroviana, segundo a qual, “o significante é ‘corpóreo’ ao passo que o antecedente, sendo uma proposição, é ‘incorpóreo’”.

O que é *mpwe* implica racionalidade, bondade, ordem, experiência e grandeza. Para *nye* é racionalidade, afeição, harmonia, mestria e intelectualidade. Racionalidade e bondade (bons sentimentos) constituem o epicentro da arte, na concepção e prática. Isto é, o objectivo de *mpwenya* é buscar a harmonia e ordem na sociedade, mas inicialmente foi tido como obra apenas de pessoas com experiência (mestria) e intelectualidade, que tinham em vista o bem-estar social. Ou seja, devem ser mestres, autores da obra de arte porque esta surge como o produto da experiência.

Conclusão

Parece-nos interessante frisar aqui a beleza tal como expressa pela herança linguística e produção artística. Ela não se dissocia da razão e da bondade. O ser humano – ou seja *muntu*, *omuntu* – é um ser bondoso por natureza, e só pode assim ser considerado por corporizar a razão (é dotado de inteligência). Para nós, a dialéctica da beleza (razão/bondade) expressa largamente na vida quotidiana dos Bantu – o que levou Placide Tempels a teorizar a filosofia bantu – está patente nas obras de arte clássica que encontramos nos museus de Antropologia, do Dundo, em Angola, ou ainda no Museu do Quai Branly que a chamou de “arte primeira”.

Referências

- ALVES, A. *Dicionário etimológico bundo-português*, Lisboa: Centro Tipogr. Colonial, 1951.
- APPIAH, K. *In my father's house*. Nova York: Oxford University Press, 1992.
- BARBOSA, A. *Dicionário cokwe-português*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1989.

- BATSÍKAMA, P. *Mbôngi'a ñgindu. Escola das Ciências políticas no antigo Kôngo*. Luanda: Mayamba, 2019.
- BAYER, R. *História da estética*. Lisboa: Edições Estampa, 1995.
- BENVENISTE, E. *Les vocabulaires des institutions indo-européennes*. Paris: Seuil, 1975.
- BIDIMA, J-G. *Théorie critique et modernité négro-africaine: de l'École de Francfort à la "Docta spes africana", Philosophie*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993.
- BIGONGIARI, D. (ed.). *The political ideas of St. Thomas Aquinas*. Nova York/Hafner, 1963.
- COENE, A. *Kikôngo notions gramaticales: vocabulaires français-kikôngo-néerlandais-latin*. Mission Catholique Tumba, 1960.
- COSTA & al. *Dicionário de língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1998.
- CROS, E. *Le sujet culturel: sociocritique et psychanalyse*. Paris/Torino/Budapest: L'Harmattan, 2005.
- CUVELIER, J. *Ñkutama mvilza za makanda mu nsi'a Kôngo*. Tumba: Diocèse de Matadi, 1934.
- DEWEY, J. *Art as experience*. Nova York: Perigee Trade, 2005.
- DICKIE, G. "What is art?". In: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.). *Culture and art*. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1976.
- DIDEROT, D. *Œuvres complètes*, Tomes V-VIII. Paris: Herman, 1976.
- ESTERMANN, E. *Etnografia do sudoeste de Angola. I. Os povos não-bantos e o grupo étnico dos ambos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1956.
- EWING, A.C. *As questões fundamentais da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- FOUCAULT, M. *Cours au Collège de France*. Paris, 2006.
- GUENNEC, G.; VALENTE, J.F. *Dicionário umbundu-português*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1972.
- GYEKYE, K. *African philosophical thought*. Cambridge: CUP, 1987.
- HEGENBER, L. *Dicionário de lógica*. São Paulo: E.P.U., 1995.
- HOLANDA, F. *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOUNTONDI, P. *Sur la philosophie africaine*. Paris: Maspero, 1976.
- KAGAME, A. *La philosophie bantou-rwandaise de l'être*. Bruxelles : ARSOM, 1956.

- LAMAN, K.E. *Dictionnaire likongo-français*. Bruxelas: I.R.C.B., 1936.
- MILLET, L. *La métaphysique*. Paris: PUF, 1996.
- MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- PLATON. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2005.
- SALMON, W. C. *Lógica*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2010.
- SCHOPENHAUER, A. *Sobre a vontade na natureza*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SILVA, A.J. *Dicionário nbaneca-português*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas de Angola, 1966.
- TEMPELS, P. *La philosophie bantu*. Paris: Présence Africaine, 1948.
- THOMPSON, R. F. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.
- TOWA, M. *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé: CLE, 1971.
- VAZ, J. M. *Filosofia tradicional dos Cabindas através dos seus custos de panelas: provérbios, advinhas, fábulas I*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1959.

RESUMO: A discussão estética em torno da dinâmica da produção artística entre a arte clássica (tida como arte tradicional pelos etnólogos coloniais) e a arte contemporânea produzida por africanos (patentes nas galerias da arte) tem sido tímida. Três razões são levantadas. A primeira é a falta de estudos para sua sistematização e classificação. A segunda tem a ver com a polémica a volta da *filosofia* africana. A terceira versa-se na ausência de pesquisadores nas arenas internacionais para discutir a questão. Depois de ter discutido essa

RÉSUMÉ: La discussion esthétique sur la dynamique de la production artistique entre l'art classique (considéré comme l'art traditionnel par les ethnologues coloniaux) et l'art contemporain produit par les Africains (présentée dans les galeries d'art) semble être timide. Trois raisons sont soulevées. Le premier est le manque d'études pour sa systématisation et sa classification. Le second a avoir avec la controverse autour de la *philosophie* africaine. Le troisième concerne l'absence de chercheurs dans les arènes internationales

possibilidade no Congresso Mundial de Filosofia (Universidade Nacional de Seul, 2008) e no Congresso Internacional da Estética (Université de Beijing, 2013), expomos o presente artigo, escolhemos a discussão sobre filosofia e beleza na arte clássica em África, optando num discurso estético que poderá servir também para arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia;
Muntu-angolano; Arte.

pour discuter de la question. Après avoir discuté de cette possibilité au Congrès Mondial de Philosophie (Université Nationale de Séoul, 2008) et au Congrès International d'Esthétique (Université de Peking, 2013), nous présentons cet article, nous avons choisi la discussion sur la philosophie et la beauté dans l'art classique de l'Afrique, optant pour un discours esthétique qui peut aussi servir à l'art contemporain.

MOTS-CLÉS: Philosophie;
Muntu-angolais; Art.

Apropriação da cidade enquanto experiência cenográfica e embate contra a ditadura militar: Na selva das cidades (Teatro Oficina e Lina Bo Bardi, 1969)

PATRICIA MORALES BERTUCCI
DOUTORA EM ARTES CÊNICAS DA ECA-USP

Na selva das cidades propôs uma experiência cênica inovadora para a sua época, pois interveio no espaço simbólico do bairro do Bixiga, a contrapelo da produção do espaço autoritário da ditadura militar, em pleno Ato Institucional nº 5.¹ Pode-se considerar a peça como um ato de oposição e crítica à construção dos viadutos da Ligação Leste-Oeste, que rasgou o tecido urbano do local, sede do

¹ O texto *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, foi encenado durante o AI-5, um dos períodos mais duros do regime, em que houve a cassação das liberdades civis, entre eles o direito de ir e vir na cidade. Mas a intimidação militar foi um estopim para o Teatro Oficina, que encenou algumas de suas peças mais icônicas naquela época: *O rei da vela* (1967), *Roda viva* (1968), *Galileu Galilei* (1968), *Na selva das cidades* (1969), *Gracias Señor* (1972) e *As três irmãs* (1972-1973). Entretanto, com o acirramento da violência, o grupo partiu para o exílio (1974-1978). A censura perseguiu o grupo desde 1968, quando atores do Teatro Oficina foram espancados pelo Comando de Caça aos Comunistas, enquanto faziam a peça *Roda viva*. Em 1974, uma invasão policial no Teatro Oficina prendeu seis pessoas, entre integrantes e frequentadores, sob a acusa-

grupo até os dias de hoje. Tanto o projeto cenográfico de Lina Bo Bardi, quanto a encenação do texto de Bertolt Brecht por José Celso Martinez e os atores do Teatro Oficina, se apropriou dos escombros das demolições e desapropriações levadas a cabo pelo Estado para criar a poética espacial e dramática do espetáculo, em um período de intensificação dos conflitos sociais e políticos. Justifico tal afirmação baseada em dois pontos principais: primeiro, ao identificar que a ação do grupo estabeleceu um diálogo com os aspectos materiais e simbólicos do espaço do bairro, isto é, com os usos e funcionalidades do entorno, assim como a sua dimensão histórica, simbólica e arquitetônica; segundo, porque eles criaram tensões naquele ambiente, revelando as contradições ali presentes, com isso fizeram emergir os aspectos subterrâneos do poder ditatorial.

Como pode ser lido abaixo, na entrevista de José Celso Martinez, *Na selva das cidades* (1969) foi uma intervenção no espaço simbólico do bairro do Bixiga, pois a arquiteta Lina Bo Bardi se apropriou dos objetos abandonados pelos antigos moradores dos cortiços desocupados pelo Estado, dos restos das demolições e do material de construção da Ligação Leste-Oeste no entorno do Teatro Oficina. Com isso, o grupo transformou a materialidade urbana em linguagem, o que considero como uma forma artística crítica de oposição simbólica da dominação do espaço pela ditadura.

[o Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginalia incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que

ção de tráfico de drogas. Com o acirramento do cerco da censura ditatorial, Zé Celso publica o texto S.O.S. em que retoma a história do grupo e pede a soltura dos presos. Logo após a publicação do texto, em 22 de maio de 1974, Zé Celso, sua irmã Maria do Rosário Martinez Corrêa, o cineasta Celso Lucas e a empregada doméstica Maria de Lourdes são sequestrados pela polícia e levados pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) de São Paulo. Em 17 de junho de 1974, Zé Celso é solto e parte para o exílio em Portugal, com mais quinze integrantes do Teatro Oficina (PECORELLI FILHO, Biagio. *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes*. São Paulo, 2014 [Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo], p. 54).

estava sendo entulhado de lixo. (...) Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da *Selva*, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito doida no meio da rua: “Que bonito! Que maravilha!” Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário.²

A construção da Ligação Leste-Oeste³ foi uma das obras de transformação urbana mais polêmicas levadas a cabo pela ditadura militar por diversos motivos, entre eles: desalojou muitas famílias que moravam nos cortiços da região e estas, sem ter condições de pagar por moradia no centro, foram morar em áreas periféricas; operou um corte radical no tecido urbano de um bairro de importância histórica e arquitetônica; priorizou o transporte individual sobre rodas, em detrimento do coletivo. Apenas por esses pontos já se pode entender que o complexo projetado em 1968 pelo prefeito Faria Lima (1965-1969) e implantado pelo prefeito Paulo Maluf (1969-1971) de forma apressada, ampliou as desigualdades e a segregação na cidade.

Maluf queria o mérito da inauguração para a sua gestão, pois planejava o cargo de governador o Estado – e conseguiu alguns anos depois, graças a localização privilegiada do viaduto e a sua propaganda (1979-1982) –, por isso a inauguração do “Minhocão” ocorreu no aniversário da cidade, em 1971, e a Prefeitura publicou um convite nos principais jornais convidando os paulistanos. No entanto, a obra

² CORRÊA; Z.C.M. “Dom José de la Mancha”, entrevista a Milton Almeida Filho. In: *Primeiro ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed.34., 1998, p. 168. Apud WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo, 2012 [Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo], p. 97.

³ Um complexo viário que recebe diversos nomes ao longo de sua extensão: Viaduto do Glicério, Avenida Radial Leste-Oeste, Viaduto Jaceguai, Viaduto Júlio de Mesquita, Praça Roosevelt e termina com o início do Elevado Presidente João Goulart, antigo Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como “Minhocão”.

do complexo ainda não tinha sido concluída, e só o foi anos depois. O convite homenageava o Presidente Costa e Silva (1967-1969), e o descrevia como “uma das grandes figuras da Revolução de 1964”. Entretanto, assim que Costa e Silva assumiu a presidência, intensificou os atos de repressão policial-militar contra todos os movimentos, grupos e focos de oposição política. Ele também avançou o processo de institucionalização da ditadura e eliminou o que restava das liberdades políticas e democráticas do país com a instauração do Ato Institucional nº 5 (1968). Felizmente, o nome do viaduto foi alterado, em 2016, para Presidente João Goulart (1961-1964) graças ao programa “Ruas de Memória” da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo. A mudança de nome do viaduto foi uma reparação histórica, pois um agente do Estado que praticou violações de direitos humanos, envolvido com a ditadura militar, não pode ser lembrado como herói nos espaços públicos. O novo homenageado, o Presidente João Goulart foi deposto pelo golpe militar em 1964 e mesmo exilado no Uruguai, Goulart fez parte do movimento Frente Ampla, um dos grupos de oposição ao regime, composto por políticos influentes. Esse movimento pressionou o governo reivindicando anistia, uma assembleia constituinte e eleições diretas para governador de Estado e presidente da República as suas lideranças políticas procuraram também obter o apoio popular articulando-se aos sindicatos trabalhistas.

Uma intervenção viária como a da Ligação Leste-Oeste era algo que já tinha provado a sua ineficiência nos Estados Unidos, por exemplo, como defendeu a jornalista militante Jane Jacobs, no livro *Morte e vida de grandes cidades* (1961), pois potencialmente degradante para o tecido urbano e, principalmente, para os habitantes do seu entorno. Jacobs já criticava duramente esse tipo de transformação urbana que aconteceu nos Estados Unidos, na década de 1950, ela ficou conhecida por organizar mobilizações de base no seu bairro. As mobilizações da jornalista eram para proteger o bairro de Greenwich Village dos grandes complexos viários planejados por Robert Moses. Moses foi um dos grandes entusiastas das vias expressas e pontes. Entre 1938 e 1964, trabalhou na implantação de diversas delas, e foi responsável por devastar grandes setores consolidados da cidade de Nova York. Marshall Berman considera que Moses abriu “seu mundo da via expressa

através das cidades, eliminando todo traço de vida que aí existia antes”.⁴

Tendo em vista a implantação desse tipo de construção ineficiente e degradante para o tecido urbano e, principalmente, para os habitantes do seu entorno, entendo que *Na selva das cidades* estabeleceu um diálogo com os aspectos materiais e simbólicos do espaço do bairro. Lina trouxe para dentro do teatro tudo o que havia sobrado do Bixiga para ser reprocessado pelos atores durante a encenação do espetáculo. Dia a dia, o cenário era construído e destruído, assim como o que ocorria na cidade, fora do teatro, que se tornava a sua extensão. Além dos entulhos e objetos dos antigos habitantes do bairro, os elementos fixos do projeto cênico eram duas plateias opostas a um ringue de boxe, uma betoneira (que funcionava em cena), peixes mortos macerados diuturnamente, e frases e faixas com mensagens correntes na propaganda militar.

Entendo que esse projeto cênico do Teatro Oficina estava alinhado ao momento histórico e artístico internacional, a chamada *virada performativa*, quando vieram à tona inovações estéticas e ideológicas do campo do teatro, responsáveis por colocar os corpos dos artistas e do público no centro de reflexão/ação da obra de arte. *Virada performativa* é um termo cunhado pela pesquisadora alemã Fischer-Lichte, no livro *The transformative power of performance* (2008), diferente da corrente americana dos estudos da performance, baseada em Richard Schechner, pois se coloca além das dicotomias que firmaram a performance em franca oposição ao teatro, como pode ser lido no livro *The Show and the Gaze of Theatre* (1997). Fischer-Lichte afirma que o caráter autorreferencial e constitutivo de realidade do performativo, com referência a J.L. Austin, mais especificamente ao texto *How to do things with words*:

(...) se você considera o ato da fala, por exemplo, “Eu vos declaro marido e mulher”, essas são palavras executando o que é dito, isso é autorreferencialidade; elas não se referem a algo fora, elas estão executando exatamente aquilo que elas dizem. Está implícito que o padre tem o poder de fazer isso, “Eu vos declaro marido e mulher”, então está feito. E, portanto, é constitutivo de uma nova realidade

⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

social; eles agora estão casados, têm certos direitos e deveres. Isso é muito importante sobre o conceito desenvolvido por Austin – a língua não é algo que descreve certos estados e processos que possam acontecer, mas a língua, por si mesma, tem o poder de agir. E quando ela age, uma nova realidade social surge⁵

Logo, a potência do ato performativo estaria na sua própria forma, na linguagem como ato transformador.

O que Fischer-Lichte denomina *virada performativa*, pode ser alinhado ao que Fredric Jameson considera como um movimento de inovação nas artes impulsionado pela convicção de que a arte seria uma forma de *práxis* – crença de que as mudanças no campo da arte também contribuiriam para mudar a vida, até nas ações mais estetizantes ou menos conscientes do ponto de vista político. Jameson se refere aos Estados Unidos, quando a inovação teatral foi encenada como “um gesto simbólico de protesto estético”,⁶ algo que pode ser identificado no Living Theatre⁷ e também no Teatro Oficina, que estiveram em contato direto. Em 1970, logo após *Na selva das cidades*, o Oficina convidou para vir ao Brasil o Living Theatre para partilhar o seu processo criativo, a experiência não resultou em um espetáculo em comum, mas foi uma troca no sentido do anseio radical de fusão entre arte e vida. Como afirma Zé Celso:

O Living Theatre – considerado um dos grupos mais importantes da vanguarda mundial – chegava ao Brasil, a convite do Oficina, para

⁵ FISCHER-LICHTE; in: FISCHER-LICHTE, Erika; BONFITO, Matteo. “Entrevista com Erika Fischer Lichte”. In: *Conceição/Conception*. Campinas, SP, v. 2, n. 1, pp. 131-141, jan./jun. 2013, p. 131.

⁶ JAMESON, Fredric. “‘End of Art’ or ‘end of History’”. In: *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998*. Londres /Nova York: Verso, 1998, p. 75.

⁷ Um dos espetáculos mais importantes do Living Theatre foi *Paradise now*, obra referência para história da arte da performance. O encontro dos grupos foi primordial para a criação do espetáculo *Gracias Señor* pelo Teatro Oficina, tendo em vista os traços em comum entre o espetáculo e a programática política contracultural europeia e americana dos anos 1960. (PECORELLI FILHO, Biagio. *Apulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes.*: São Paulo, 2014 [Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo], p. 49).

o trabalho conjunto com o grupo paulista. A convivência durou três meses e levou José Celso a uma segura conclusão: ambos os grupos, mesmo influenciando-se mutuamente, perseguiam objetivos diferentes e inconciliáveis. (...) Da rápida união, o Oficina soube tirar lições. Mastigou-as em silêncio durante algum tempo até decidir: no asfalto paulistano, elas não poderiam germinar. E decidiu levar sua bigorna a recantos onde seu timbre pudesse ainda ecoar. Era preciso esquecer os anos de sucesso e humildemente retornar ao marco zero de uma nova estrada.⁸

Neste sentido, considero que o Teatro Oficina fez parte do movimento internacional de inovação nas artes, mas diferente da ideia jamesoniana de retomada das vanguardas, dado o seu contexto de atuação, mais distópico do que utópico, pois no período mais duro da ditadura militar, além da sua pauta tropicalista. Celso Favaretto, por exemplo, define a tropicália como uma macroimagem que buscava entender o estado assíncrono do país, a convivência do mais avançado com o mais atrasado, isto é, do arcaico com moderno, de modo que nenhum devoraria o outro, eles se entredevoram e permanecem ambos ativos. Para ele, isso poderia ser identificado naquela ocasião tanto em *Terra em transe* de Glauber Rocha, no livro *PanAmérica* de José Agrippino, na instalação *Tropicália* de Hélio Oiticica e na música de Caetano Veloso com o mesmo nome. Ou seja, diferentemente da utopia das vanguardas históricas, o arcaico e o moderno não passam pelo esquema da superação no Brasil.⁹ Aqui os arcaísmos e as modernizações estão não apenas em combate, estão numa relação de indissolubilidade e não se aponta nenhuma solução para isso, como pode ser lido no texto “Brasil diarreia” de Hélio Oiticica. Para Oiticica, o Brasil estaria sempre excretando coisas, antigas e modernas, e isso não se resolveria, é como numa doença, a doença do conservadorismo que se mistura aos elementos modernizadores e avançados.¹⁰

⁸ PENIDO, Gandara. As promessas do Oficina. In: *Revista Veja*. São Paulo: Abril, n. 172, 22 dez. 1971, p. 98.

⁹ Cf. FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

¹⁰ OITICICA, Hélio. “Brasil Diarreia”. In: *Arte brasileira contemporânea*. Caderno de Textos 1: O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: Funarte, 1980, pp. 26-27.

Neste contexto, a minha hipótese é que o projeto cênico de *Na selva das cidades* se apropriou do bairro, enquanto extensão do teatro, trazendo para a cena as tensões existentes naquele ambiente urbano e revelando as contradições ali presentes. Com isso, emergiram aspectos simbólicos desde a produção do espaço implementado pelo projeto urbano ditatorial. O que se articula com a arte tropicalista, já que um operador para o artista, que se apropriou dos elementos contraditórios produzidos pelo que Oiticica chama de “diarreia brasileira”, ciente da sua relação de indissolubilidade. Ou seja, o projeto cênico de Lina, dialogou com a produção do espaço simbólico do bairro do Bixiga, para destacar as contradições eminentes daquele contexto urbano. *Na selva das cidades* se apropriou das ruínas da modernidade, ou em outras palavras, dos restos das obras no bairro do Bixiga e entrou em embate com a ideologia progressista dos militares ao destacar os problemas causados pela construção que estava em andamento.

O projeto cenográfico de Lina destacou a distopia do contexto urbano da época, representando uma organização social caracterizada por condições de vida “desumanizada”, com o objetivo de criticar tendências da sociedade daquele período e de parodiar a questão da utopia ditatorial, em alerta aos seus perigos. Refiro-me a distopia aqui com referência no livro *Eclipse da razão* de Max Horkheimer. Neste livro, escrito durante a segunda guerra, em meados dos anos 1940, após o autor presenciar as barbáries do nazismo e do fascismo, Horkheimer investigou as transformações que ocorreram na sociedade com o advento da industrialização, como o predomínio da técnica. Por exemplo, o predomínio da razão subjetiva em detrimento da razão objetiva. A razão objetiva, segundo o autor, teria como ênfase conceitos como a “ideia do bem supremo, o problema do destino humano e o modo de realização dos fins últimos”.¹¹ Em contrapartida, a razão subjetiva, diz ele, relaciona-se essencialmente com meios e fins, “com a adequação de procedimentos mais ou menos tidos como certos e que se presumem autoexplicativos. [A razão subjetiva] Concede pouca importância à indagação de se os propósitos como tais são racionais”.¹² O predomínio da razão subjetiva após os avanços dos meios técnicos condiciona o pensamento a um simples instrumento, orientado por valores utilitários imediatos, assim como

¹¹ HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Ed. Labor, 1976, p. 13.

¹² *Ibid.*, pp. 11-12.

ocorreu em São Paulo durante a ditadura, pois em regimes de exceção os avanços do esclarecimento dos meios técnicos geralmente são acompanhados por um processo de desumanização.

Nesses termos, a encenação de *Na selva das cidades* destacou esse processo de desumanização, como podia ser visto nas paredes rabiscadas no interior do teatro ou na faixa sobre o palco: “A São Paulo, a cidade que se humaniza”, um dos slogans oficiais do governo militar divulgado nas ruas por outdoor e nas mídias impressas, como publicado na revista *Manchete* sobre a inauguração da Praça Roosevelt, um ano depois da peça:

Pela audácia de sua concepção arquitetônica, a Praça Roosevelt é um resumo da nova São Paulo. Uma praça de quatro andares, única no mundo, como única no mundo é a metrópole paulista. Em São Paulo, o futuro foi antecipado pelas obras, que conseguiram o milagre de engrandecê-la e torná-la mais humana, porque foram feitas com as vistas voltadas para o homem.¹³

A interpretação de Zé Celso na direção do espetáculo teatral é atravessada pela pergunta: um indivíduo conseguiria ser fiel às suas crenças enquanto o caos predomina em sua volta?

SHLINK com ingenuidade – É preciso saber o que é mais importante: um quilo de peixe ou uma opinião. Ou ainda: dois quilos de peixe ou uma opinião.¹⁴

Por isso, ele propôs que os atores dialogassem com a materialidade do espaço social trazida para dentro do palco. Os atores atacavam o cenário durante a encenação, era como se aquele material representasse a violência dos militares contra o espaço e o corpo dos cidadãos. Assim, eles discutiam sobre o empobrecimento do cotidiano da vida pelo capital que entrava na sua nova fase pós-segunda guerra:

¹³Disponível em: <https://quandoacidade.wordpress.com/2013/03/14/mais-o-que/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

¹⁴ BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 14.

“Não podíamos ser piedosos conosco”, registrou a principal atriz do elenco Ítala Nandi, sobre o espetáculo que para ela “surgia para denunciar a opressão urbana sobre o homem” como um ato de resistência poética: “era um grito de socorro – em muitos momentos até conformado – mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura”.¹⁵

O público também era incorporado à ambiência de caos da peça, afinal o diretor José Celso Martinez visava muito mais propiciar uma vivência ampla que produzir um simples espetáculo visual, o que para o crítico Edécio Mostaço se dá pela técnica de encenação usada na montagem, o *environmental theatre* (teatro ambiental):

No eixo primário temos o árduo trabalho corporal e a intensa troca de energias entre os intérpretes (...). No segundo, as relações mostravam-se ainda mais implementadas: a arquitetura cênica conformava um espaço ritual aberto às interações entre dispositivos, inclusive com deslocamento dos intérpretes e do público; o que reforçava, a todo o momento, o manuseio não apenas de objetos e apetrechos cênicos como seu uso disseminado pela totalidade do espaço cênico; atingindo desse modo uma pletera funcional, visual e material.¹⁶

O *environment theatre* tem como princípio o envolvimento ativo entre todos os aspectos da representação durante a encenação: o tempo, o espaço, os atores e os espectadores. No teatro ambiental, o espaço é usado sem limitações, em um jogo que tanto atores quanto espectadores precisam saber lidar com esse espaço sem fronteiras.¹⁷ Entretanto, acredito que a encenação do grupo podia até ter influência da técnica teatral criada por Richard Schechner em 1967, enquanto era diretor do *The performance group* em Nova York, mas se alinhava aos procedimentos do tropicalismo, como aponteí acima.

¹⁵ NANDI; in: MOSTAÇO, Edécio. *Na selva (antropofágica) das cidades*. Comunicação apresentada no Simpósio Nacional De História ANPUH – XXV, Fortaleza, 2009, p. 2.

¹⁶ Ibid. pp. 7-8.

¹⁷ Cf. SCHECHNER, Richard. *Environmental theatre: an expanded new edition*. Nova York: Applause, 1973.

O texto *Na selva das cidades* pertence à primeira fase de Brecht, pois foi escrita entre 1921-1923, e mostra um autor questionador e anárquico, que traz em seus textos cenários de fome, miséria e desespero,¹⁸ esse em específico trata do êxodo rural vivido por famílias que procuravam trabalho e estabilidade social na vida urbana e a primeira obra do autor a ter como pano de fundo o sonho americano materializado em suas cidades:

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e assistir à decadência de uma família que veio do campo para a selva da grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos dessa luta, mas procurem participar das jogadas humanas. Julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirijam o seu interesse para o “round” final¹⁹

A comparação social entre Chicago e São Paulo foi evidenciada pela encenação do Oficina, afinal, o bairro do Bixiga era composto inicialmente por imigrantes e depois por migrantes do Norte e Nordeste, que vieram em busca de melhores condições de vida. Do ponto de vista urbanístico as cidades tinham em comum o modelo da “Highway” do americano trazido para o Brasil, para adaptar a cidade ao desenvolvimento da indústria automobilística, reproduzindo o *american way of life*. A Ligação Leste-Oeste é um exemplo disso.

Portanto, *Na selva das cidades* foi um ato de resistência poética ao futuro planejado pela ditadura que, estava alinhado às forças político-sociais que constituíram um novo cotidiano funcional a partir dos anos 1950 e 1960, como parte da reconstrução da economia após a segunda guerra mundial. A razão operatória usada na organização do cotidiano pela burguesia foi a expansão do consumo e as forças políticas e sociais convergiram para consolidar sua funcionalidade, muito diferente do *futuro de criação* proposto pelo grupo do Teatro Oficina, guiado pela invenção. Sendo assim, diferentemente do ideário utópico (lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos) o procedimento de

¹⁸ Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹⁹ BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. II.

apropriação tropicalista criou contradições, capazes de nos levar além do bloqueio de imaginação histórica, como Jameson defende.²⁰ Concluo com a ideia de que o Oficina, a partir de sua virada performativa nos anos 1968, fez da linguagem um ato transformador, ao responder com poesia e desejo em oposição a um contexto de violência e dominação.

Referências

- ARAÚJO, Antonio. *Ações disruptivas no espaço urbano*. ABRACE Digital [online], pp. 1-6, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of the theatre*. Iowa City: Iowa University Press, 1997.
- _____. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Nova York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika; BONFITTO, Matteo. “Entrevista com Erika Fischer Lichte”. In: *Conceição/Conception*. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013.
- HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Ed. Labor, 1976.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- JAMESON, Fredric. “‘End of Art’ or ‘end of History’”. In: *The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998*. Londres /Nova York: Verso, 1998.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

²⁰Op. cit., pp. 90-91.

- MOSTAÇO, Edécio. *Na selva (antropofágica) das cidades*. Comunicação apresentada no Simpósio Nacional De História ANPUH – XXV, Fortaleza, 2009.
- PENIDO, Gandara. As promessas do Oficina. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, n. 172, 22 dez. 1971.
- PECORELLI FILHO, Biagio. *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes*. São Paulo, 2014 [Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo].
- OITICICA, Hélio. “Brasil Diarreia”. In: *Arte brasileira contemporânea*. Caderno de Textos 1: O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: Funarte, 1980, pp. 26-27.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental theatre: an expanded new edition*. Nova York: Applause, 1973.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo, 2012 [Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo].

RESUMO: O grupo do Teatro Oficina foi bastante afetado pela construção do complexo viário da Ligação Leste-Oeste, localizado na Rua Jaceguai, no bairro do Bixiga, em São Paulo. O grupo resistiu a essa violenta transformação urbana que rasgou o bairro e se opôs às demolições e desapropriações promovidas pelo Estado com a encenação da peça *Na selva das cidades* (1969), em uma época em que os poucos que se colocavam contra a ditadura sofreram sérias consequências. Tendo em vista tal contexto de intensificação dos conflitos sociais e políticos na cidade, discorro neste artigo sobre a experiên-

ABSTRACT: The group Teatro Oficina was heavily affected by the construction of the East-West Link Road complex, located on Jaceguai Street, in the Bixiga neighbourhood of São Paulo. The group resisted this violent urban transformation that tore the neighbourhood, and they opposed the demolitions and expropriations promoted by the State performing the play "In the Jungle of Cities" (1969), during a time when those who stood against the dictatorship suffered serious consequences. Given this context of intensified social and political conflicts in the city, I discuss in this article

cia cênica do espetáculo teatral que se apropriou dos escombros do bairro do Bixiga e desviou a produção simbólica do espaço da cidade, a contrapelo da ditadura militar que implantava seu o plano de transformação urbana e ideológica autoritária.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência cenográfica; Espaço simbólico; Transformação Urbana; Apropriação da cidade; Ditadura Militar.

about the scenic experience of the play that appropriated the rubble of the Bixiga neighbourhood and diverted the symbolic production of the city's space, against the military dictatorship that implanted a plan of authoritarian urban and ideological transformation.

KEYWORDS: Scenographic experience; Symbolic space; Urban transformation; Appropriation of the city; Military Dictatorship.

O efêmero como confluência entre a filosofia de Jankélévitch e a poética de Laura Vinci

JORDANO W. HERNÁNDEZ
MESTRANDO NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFRJ

A compreensão de obra de arte sofreu significativa alteração na contemporaneidade. O objeto não é o produto acabado, mas parte de um processo. O espaço torna-se a moldura. O tempo passa a ser o lugar, a prioridade é dada não a um objeto estático, mas àquele em movimento, sujeito a mudanças e à corrupção. A arte controverte os limites previamente impostos.

A obra de arte passa assimilar o movimento, não é mais algo exclusivamente estático. Essa é uma proposta presente na poética de diversos artistas plásticos como em Laura Vinci. A escolha de Vinci, como objeto de reflexão filosófica se faz porque elementos como passagens, transições, mudanças de estado aparecem, em suas obras, como uma marca de seu trabalho. Vinci nos faz pensar sobre os efeitos do tempo, a realidade, a vida e a morte, temas que estão essencialmente vinculados à condição humana. Essa nova concepção artística da temporalidade, que incorpora o fluido e o fugidio, encontra nítida ressonância no pensamento de Vladimir Jankélévitch. O conceito de quase-nada (*presque-rien*) possui um vínculo estreito com os temas da efemeridade e da impermanência.

Para a efetivação dos objetivos propostos adotou-se os seguintes passos metodológicos: breve explanação do pensamento filosófico de Vladimir Jankélévitch

e de alguns de seus conceito-chaves, como quase-nada. Por conseguinte, o foco passa a assimilação do efêmero por parte da arte até a proposta de uma estética do efêmero na contemporaneidade, como resultado de uma mudança de paradigma ontológico.

Após esse percurso, analisou-se alguns trabalhos elegidos da artista plástica Laura Vinci, que em suas instalações, trata a problemática do movimento, da transformação e do tempo. Mais que uma ilustração, os trabalhos de Vinci aqui apresentados são os objetos de estudo, caminho de reflexão para compreensão da poética do efêmero.

O pensamento filosófico de Jankélévitch

Para melhor compreender como o efêmero participa da obra de arte contemporânea, esta reflexão recorreu ao pensamento de Vladimir Jankélévitch – filósofo francês de origem russa –, uma vez que essa proposta de efemeridade e fluidez encontra nítida ressonância em sua filosofia. Seu conceito de “quase-nada” (*presque-rien*) – fundamental em seu pensamento – possui estreito vínculo com o tema do impermanente. Apesar do filósofo não refletir diretamente a temática da arte contemporânea¹ é possível identificar relevantes implicações estéticas e ontológicas.

Como ponto de partida, se pode afirmar que Jankélévitch não é um substancialista, certo de possuir a verdade sobre o Ser das coisas. Para ele, não se pode e não há possibilidade de responder ao que é o Ser do real, visto que o mundo é efetividade e só se pode dizer que ele “é” (*le quid*) e constatar que ele existe (*le quod*): “(...) o ser é o que é”.² Ora, o *quod* íntimo é a condição constitutiva do homem: ser numa realidade que ele não pode de nenhuma forma se separar, mas sem saber o como e nem o porquê. Qualquer atitude que não assuma tal contradição estaria sendo, na concepção do filósofo, uma arrogância de quem “(...) interpreta como verdades eternas suas próprias presunções e, portanto, perde

¹ Ao longo de sua tarefa filosófica, o principal foco da pesquisa estética de Jankélévitch é o fenômeno musical, e em raras ocasiões, às artes visuais. O escopo deste artigo é o diálogo de sua filosofia com a arte plástica contemporânea.

² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La manière et l'occasion*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 15.

seu alvo”.³ Segundo o filósofo francês dizer ser a linguagem, o mundo e a própria existência o fundamento da realidade conduziria a uma “meontologia” que se dirige a entes intermediários. Por esta razão, Jankélévitch fará uso do recurso da via negativa, através de um conceito que diz e nega ao mesmo tempo: *Nescioquid*, o que Jankélévitch denominará de *je-ne-sais-quoi* (não-sei-o-quê).

O *je-ne-sais-quoi* não é propriedade ou modalidade do ser, mas o sujeito mesmo. É importante ressaltar que não é um não-ser, a negação de todo o ser, mas é a constatação do *quod*. O *je-ne-sais-quoi* é identificado, em sentido positivo, por Jankélévitch como um quase nada, pois é algo que não é nada, de modo que é um quase-nada (*presque-rien*), uma presença. Mas o que ele entende por quase nada?

O quase-nada é o elemento invisível, impalpável, ambíguo. “O quase-nada é aquilo que falta quando, ao menos aparentemente, nada falta: é a inexplicável, irritante, irônica insuficiência de uma totalidade completa à qual nada podemos repreender e que nos deixa curiosamente insatisfeitos e perplexos”.⁴ Essa insatisfação viria justamente quando a totalidade se encontra desprovida de defeitos, em que a falta de evidência de uma lacuna de uma carência sempre indemonstrável é que coloca, no entender de Jankélévitch, o verdadeiro problema metafísico. Para o filósofo, o quase-nada é um conhecimento que sabe e não sabe e, por outro lado, não se conhece seu nome, nem determinar sua natureza. Em virtude dessa indefinição, é identificado como *je-ne-sais-quoi*, de forma que antes de saber que “é” falta, sabe-se que ele corresponde à falta de um não-sei-quê.

Jankélévitch notará que o ser se desenvolve com o tempo, que é o modo de ser, de se fazer-ser. Pois o tempo não é pura continuação do ser, mas inovação contínua. É intervalo que se resolve infinitamente (“à l’infini”) em instantes virtuais, inumeráveis na massa fluida da continuação. Há uma sucessão de eventos que se torna e acontece e acontece e torna-se. Jankélévitch passará a analisar a ocasião, que não se reduz em um instante, mas um instante que é uma oportunidade de realização, de conhecimento ou de amor. A oportunidade é o momento do tempo em que certo presente se apresenta, em que encontramos a ocorrência no nosso caminho.

³ LISCIANI-PETRINI, Enrica. *In diálogo con Vladimir Jankélévitch*. Milan; Paris: Vrin, 2009, p. 19.

⁴ JANKÉLÉVITCH, 1980b, p. 74.

Nossa época é identificada como a sociedade pós-moderna, em transição para uma nova época, cuja configuração e perspectivas não se pode ao certo delinear, tudo está relativizado. Ora, a arte encontra-se inserida nesta visão de mundo contemporânea em que nada mais é eterno, mas fluido e efêmero. Contexto que o pensamento de Vladimir Jankélévitch contribui a entender, através de sua concepção sobre o quase-nada, a questão da efemeridade. Sua filosofia meontológica, inspirada numa tradição filosófica que vem desde Plotino até a Bergson, compreende o real na imanência, no aqui que se dá a efetividade do ser. Entretanto, um ser não estático, e sim fluido, que acolhe a aparência como uma forma de ser.

A poética do efêmero

De partida, seria interessante conceituar o que se entende por efêmero. O efêmero, vocábulo de origem grega, tem como significado original “durante um dia” (*epi* – cerca de, durante + *hemeros* – dia). Há no étimo a própria conotação de temporalidade. Transmite a ideia do transitório, da brevidade. Entretanto este artigo adota a compreensão de Buci-Glucksmann que entende: “O efêmero não é o tempo, mas sua vibração tornada sensível”.⁵ De acordo com Buci-Glucksmann, o efêmero pode ser entendido, ainda, como uma arte do tempo que consiste em acolher, em ceder ao tempo e aceitar que ele é, mesmo que imprevisível.

Constata-se que sucedeu uma transformação da compreensão ontológica na atualidade. Esta permite, agora, acolher o sensível, o imanente, a realidade com toda a sua ambiguidade, com sua afirmação e negação (não no sentido de oposição entre si). Essa nova forma de se relacionar com o mundo também servirá de paradigma para arte. A arte não estará mais em busca de uma ordem e harmonia do mundo. Seu objetivo passa a ser expressar o que artista sente e como percebe a realidade, o lugar próprio da experiência. Nesse sentido, a arte contemporânea incentiva o espectador a uma interação junto à obra. Algumas obras de arte acontecem num processo temporal. Nos anos 1970 teremos uma ênfase, por parte dos artistas e teóricos da arte, na relação tempo e movimento e a percepção que se tem da obra: “O frágil, o efêmero, o transitório, tornaram-se

⁵ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Éditions Galilée, 2003, p. 26.

temas dominantes nas propostas artísticas desta época. O tempo tornou-se não apenas um tema recorrente, mas também a metodologia que define a própria natureza do trabalho de arte”.⁶

Uma melhor aceitação do efêmero só foi possível por uma mudança cultural, ontológica. De uma cultura da estabilidade para uma cultura de fluxos, de “(...) movimento fluido, em transições ambíguas e em mudanças imperceptíveis, que realizou o efêmero de imagem-fluida (...)”,⁷ como descreve Buci-Gluckmann. Essa é realidade da era contemporânea, de uma sociedade fragmentada, fugaz e ambígua.

Neste cenário dar-se-á a condição para uma nova compreensão e tratamento do efêmero pela arte contemporânea. Não se trata mais de algo exclusivamente estático, como era anteriormente. E esse entendimento se faz presente na poética de diversos artistas plásticos como o da brasileira Laura Vinci. Passagens, transições, mudanças de estado aparecem, em suas obras, como características de seu trabalho. A análise de alguns trabalhos de Vinci se justifica para apresentar o que é, deveras, uma obra de arte efêmera e num diálogo com a filosofia de Jankélévitch.

Envolver-se com o tempo: a poética de Laura Vinci

Este artigo parte da constatação de uma mudança filosófica e artística significativa na cultura ocidental. Mudança essa que se reflete de uma cultura de estabilidade a uma cultura de fluxo, que lida, agora, com a questão do efêmero de modo distinto. A vantagem de aprofundar a obra de um artista é que muito além de uma mera ilustração, o artista, como explica Tassinari, está: “Entregues ao presente, aceita-se e interpreta-se a situação, mas ao mesmo tempo se a critica, tomam-se distância. Não se opta nem pela indiferença nem por falsas promessas”.⁸ E essa distância permitiria uma melhor compreensão da questão. Tendo em vista esses pressupostos que se apresentou a artista brasileira Laura Vinci como companhia nessa vereda reflexiva sobre a poética do efêmero.

⁶ CARVALHO, Victa. “Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea”. In: *Revista Poiésis*, Niterói, n. 12, pp. 39-50, nov. 2008, p. 41.

⁷ BUCI-GLUCKSMANN, op. cit., p. 57.

⁸ TASSINARI, Alberto. “Formas do repouso”. In: VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 156.

Laura Vinci iniciou seus trabalhos com pintura na década de 1980, migrando gradualmente para a escultura e também instalações. Sua poética comunica muito da transformação, em sua obra encontram-se água, areia, vidro, orgânicos, materiais sólidos e fluidos, materiais em diferentes estados, sujeitos às condições ambientais e leis físico-químicas. Há uma preocupação em propor ao espectador a vivência da passagem, da transição, do “(...) envolvimento corporal com o tempo.”⁹

A poética do efêmero busca apreender o tempo, materializá-lo, assim como fez o impressionismo ao se dirigir a algo não palpável. Mas, embora a poética do efêmero não se utilize de tonalidades de cores, ela recorre, assim como os impressionistas, a elementos que evocam a ação do tempo: água, elementos orgânicos como frutas e flores. Elementos que suscitam no espectador a percepção da transformação, o escorrer, mudanças perceptíveis. A poética do efêmero sente na materialização da passagem do tempo o seu rastro: o tempo age na imediaticidade do agora, mas não o vemos a olho nu, só no instante dos seres. Como se afirmasse a ideia, um tanto paradoxal, de que de permanente só a efemeridade do tempo.

O movimento é uma marca nas esculturas de Vinci: movimento sutil, que muitas vezes se apresenta sereno e equilibrado, numa rede de relações em que um elemento implica o outro, em que se sente a ocorrência de uma mudança, mas não se sabe ao certo o que está a mudar. “São transformações e trocas sem nostalgia. Movimentos que buscam repetir, copiar a vida. Um esforço para provocar no observador o instante da percepção, conquistar o olhar, o estado de olhar. A ideia de movimento é otimista, são transformações sem perdas”.¹⁰ É uma proposta de olhar distinto em relação à vida. Não mais melancólico saudosista, do que se foi, de algo que se perdeu, mas como a própria artista ressalta, que manifesta um otimismo, uma atitude nova diante da transformação, diante do efêmero.

As esculturas de Laura nos provocam uma atitude de não nos estacionarmos nas primeiras impressões, deve-se ir além delas, refleti-las. Pois à primeira vista quase não se nota o que se passa, é preciso gastar tempo para perceber o que

⁹ NAVES, Rodrigo. “Mona Lisa no meio do redemoinho”. In: *O vento e o moínho: ensaios sobre arte contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 358.

¹⁰ VINCI, Laura. Entrevista de Laura Vinci a Hélio Hara. Seção textos. Disponível em <https://www.lauravinci.com.br/textos>. Acesso em 23 nov. 2021.

acontece de imperceptível, observar o momento, cada instante. As obras de Vinci com suas transformações serenas nos sugerem que talvez o mundo não seja uma coisa estável e formalizada ou, seguindo as palavras de Nietzsche, que “(...) a efetividade nos mostra uma embevecedora riqueza de tipos, a exuberância de um perdulário jogo de mudança de formas (...)”.¹¹ Talvez, deveras, o que se busca até hoje tenha sido ideias de como deveria ser o mundo, o homem. Uma forma para como as coisas deveriam ser. Quiçá Jankélévitch esteja certo de que a essência do ser seja mesmo o tempo, e este seja o que garante a inovação contínua do ser.

A meu ver, porém, o que confere singularidade às obras de Laura é a sucessão, nos sistemas que constrói, de situações mais harmônicas e de relações aversivas (...) Observando a série de seus últimos trabalhos, tem-se a impressão de que se depreende daí um mundo presidido por cisões e continuidades, fluidez e rupturas.¹²

Para uma melhor compreensão dessas relações de cisão, continuidade e fluidez, propõe-se aprofundar em detalhe algumas obras de Vinci.

Elementos sólidos

Abordar-se-á duas obras de Vinci que utilizam elementos sólidos: *Ampulbeta* (1997) com areia e *Máquina do mundo* (2005) com pó de mármore. A escultura *Máquina do mundo* (Figura 1) consiste em uma máquina dosadora e uma correia transportadora que carrega o pó de mármore de um lado a outro, de acordo com a explicação da própria artista, “do nada para o nada”. Há, de um lado, um monte de pó de mármore sobre a dosadora, que percorre a correia transportadora até ser despejado na direção oposta. Esta obra busca trabalhar com a ideia de transformação no tempo, como se fosse uma espécie de “ampulheta maquina”, destacando ao espectador a transitoriedade das coisas.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultura, 1987, p. 114.

¹² NAVES, op. cit., pp. 366-367.



Figura 1 – *Máquina do mundo*, 2005. Pó de mármore, correia transportadora, máquina dosadora, 0,60 x 0,40 x 5,00 m e 0,70 x 0,70 x 2,00 m. Instituto de Arte de Contemporânea Inhotim. Fotografia de Nelson Kon.

O mármore na história da escultura ocidental representa uma possibilidade de permanência, considerado o material mais nobre para as esculturas. Tanto que era muito utilizado para escultura de personagens imortais, por ser um material imortal. Na Idade Média era visto com ideia de preciosidade, pois nessa época o material tem mais importância que a forma. Vale destacar, ainda, a posição de Michelangelo, que via em um só bloco de mármore a forma perfeita, que exige que o artista a faça, implicando numa espécie de luta fatigante com o material. Mas Laura Vinci não recorre a um bloco de mármore nesta obra, mas ao pó, partícula que foge de nossas mãos com um mero sopro. Este é um paradoxo interessante ressaltado em suas obras, trata-se de um elemento sólido, mas tão minúsculo e leve que pode desaparecer. A pugna passa ser outra.

Máquina do mundo pode ser, ainda, encarado como uma pequena sátira às esculturas clássicas, por utilizar-se da mesma arte – a escultura – mas com uma conotação diferente, em que a matéria fala mais do que a própria forma. Se no período clássico os gregos:

(...) procuravam representar os seres como que retirados ao universo psicológico, imunes ao sofrimento e à ideia ou presença da morte. Os modelos preferidos dos escultores gregos eram os seres jovens, no esplendor da idade, de corpos perfeitos, imóveis, serenos, harmoniosos, tranquilos, idealizados.¹³

Em Vinci o interesse é outro, o mármore é:

(...) a matéria que simbolicamente está muito associada à eternidade, onde a humanidade deixa sua marca achando que é para sempre. Aqui está no estado [em pó] que seria potencialmente para sempre, num estado que não é para sempre... já foi pó, e pó será pedra (...) ¹⁴

O espectador que visita *Máquina mundo* estará diante de uma obra silenciosa, apesar de haver uma máquina. O pó de mármore percorre a transportadora vagorosamente até cair do outro lado. A quantidade é tão pequena que não percebemos a alteração nos dois lados.

Ampulbeta,¹⁵ por sua vez, é uma escultura em que há um monte de areia fina sobre uma laje na qual há um furo feito no cimento pelo qual a areia escorre lentamente para o andar inferior. Por ter sido realizada num prédio em ruínas, *Ampulbeta* estava sujeita às variações do meio: vento e umidade. Semelhante à *Máquina do mundo*, a obra utiliza-se de um elemento sólido e minúsculo, agora areia, e de dois montes, mas com uma particularidade: “Em andares diferentes, cada monte só deixa ver metade da grande ampulheta. Num caso, vê-se a areia escorrer não se sabe bem que destino. No outro, um monte forma-se sem que se conheça direito sua origem”.¹⁶ Nesta obra se quiser ver um lado, um monte, o outro se ocultará para o espectador.

¹³ SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 295

¹⁴ LAURA VINCI, 2011. Produzido por Instituto Figueiredo Ferraz. Ribeirão Preto. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-26O-9sMxQ>. Acesso em 22 de jul. de 2012.

¹⁵ Essa obra foi importante na carreira artística de Laura Vinci por ser uma obra de passagem, sair de uma poética que utilizava esculturas com ferro e bronze e ir para poética que trabalha com as questões de fugacidade do tempo, transformações e mudança de estados da matéria.

¹⁶ TASSINARI, op. cit., p. 155.

Essas duas obras lidam com elementos sólidos, mas fugazes, diz de uma transformação contínua, imperceptível, mas se apresentam à primeira vista como em repouso. Contudo, aquele que retorna tempos depois nota a diferença no volume dos montes. As esculturas de Vinci recordam que essa transformação é, a todo instante, lenta e rápida, inexorável. Lenta, pois cada partícula que muda de lado não traz consequências imediatas, não se percebe a consequência, e rápida, visto que quando se nota já mudou a sua forma. Esse paradoxo rápido e lento induz a compreender o momento como um quase e um nada. O que essas obras demonstram é justamente a ideia do quase-nada jankélévitchiano, uma sucessão de ocasiões contínuas, um tornar-se, um aparecer e um desaparecer a todo instante. Revelam que a vida não é estática, mas realizada neste tornar-se, a cada ocasião. Todavia se pode argumentar que essas obras em particular não mostram ainda uma ruptura, mas, talvez, só um deslocamento.

Elementos líquidos e orgânicos

A partir deste ponto há outras duas obras de Vinci: *Ainda viva* (2007) e *Mona Lisa* (2001). Essas duas obras ainda tratam da questão da passagem, da transitoriedade. *Ainda viva* (Figura 2) é uma obra realizada numa sala e se constitui de vidro, mármore, maçãs e marcas de tiro na parede. É a única de suas obras, até então, que lida realmente com um elemento perecível. Nessa obra há um grande bloco de mármore – similar a uma mesa – coberto por maçãs que caem e, num dos cantos, os vidros estão suspensos como um lustre estilizado: parece que se está diante de uma espécie de uma mesa posta para um banquete (ou o que sobrou dele). É interessante observar em *Ainda viva* a ideia de um antagonismo temporal: o mármore como o permanente e a maçã como o perecível. Coloca frente a frente esses dois tempos, perecível e imperecível, mas não em confronto: ao contrário, os dois convivem harmoniosamente no espaço elaborado por Vinci, apesar do contraste. Para o espectador, a primeira coisa que se destaca é o vermelho da maçã, num espaço tão claro. No entanto, ela está em decomposição (literalmente uma natureza morta). Não se vê o tempo, mas o percebe à medida que a maçã vai escurecendo, lentamente perecendo. O mármore parece desempenhar um papel de coadjuvante na experiência do espectador, pois está lá imóvel, eterno.

As cores também contribuem para ressaltar a ideia de contraste: o vermelho da maçã (uma cor quente) e o branco do mármore (uma cor fria).



Figura 2 – *Ainda viva*, 2007. Maça, vidro, mármore. Galeria Nara Roesler, São Paulo. Fotografia de Nelson Kon.

Talvez, *Ainda viva*, seja uma das obras mais provocativas de Vinci, capaz de nos falar da condição humana. A vida, a realidade, possui essas duas dimensões, próprias à experiência do tempo: o que dura e o que perece. Esse é o ponto de tensão da realidade, tensão esta identificada na história da filosofia, desde Heráclito e Parmênides, e para a qual o pensamento ocidental ainda não obteve resposta satisfatória, um ponto de equilíbrio. Essa tensão entre o efêmero e o permanente está presente na vida do ser humano. É ela que, por um lado, permite reconhecer nossa “medida”, os limites próprios e, por outro lado, que algo, deveras, permanece na pessoa. Não se está nos referindo à essência ou substância, mas a um permanecer na sucessão dos modos de ser: cada um de nós nos tornamos a cada instante, somos e não-somos os mesmos.

O tornar-se é uma série de ocasiões contínuas: estes eventos que aparecem-desaparecem reaparecem a todo momento, sem que haja progresso escalar, sem que se possa aproximar dele como de uma meta previamente estabelecida. No espaço, o objetivo não muda de lugar, enquanto, no tempo, ele se move progressivamente e à medida que me arrasta atrás dele. O número infinito de ocasiões reconstitui ao extremo uma continuidade no descontínuo, um fluxo através de fluxos sucessivos.¹⁷

“Ser” não é estar imune ao tempo, pois em Aristóteles, mesmo a alma sendo a essência do homem, com sua morte ela deixa de existir. Dentro do conjunto dessa obra de Vinci, o mármore não está isolado da maçã, pois esta deixa vestígios no bloco seja no cheiro ou numa mancha. A marca é outro aspecto ressaltado em *Ainda viva*, visto que há furos na parede como marcas de tiro. Podem ser vestígios da guerra, da violência urbana, de violência verbal ou de uma simples cirurgia. As marcas são nossas recordações, as pegadas dos eventos, o sinal de que o tempo age.

Ainda viva, que parece retratar a cena de um banquete, pode nos dizer, ainda, que a vida humana seja realmente a cena de um evento, um grande evento. Evento que marca o indivíduo, que indica que o ser humano é um ser perecível, que está em transformação sutil, mas que também tem solidez, consistência.

Um elemento presente na poética de Vinci é a água, em seus vários estados. *Mona Lisa* (Figura 3) é feita a partir de diversas bacias de vidro com água, ligadas por fios de cobre em que uma resistência elétrica aquece a água até a sua evaporação. A artista busca nesta obra expressar o caráter transformador do elemento, em que a matéria pode estar em vários estados, de algum modo, interligados. O vidro é concebido pela artista como um líquido solidificado, além do mais, estaria presente na estrutura tanto da água como a do vidro a transitoriedade. O título sugere um diálogo com seu homônimo, uma vez que a obra clássica *Monalisa* teria presente os três estados da água.

¹⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, B. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978, p. 89.

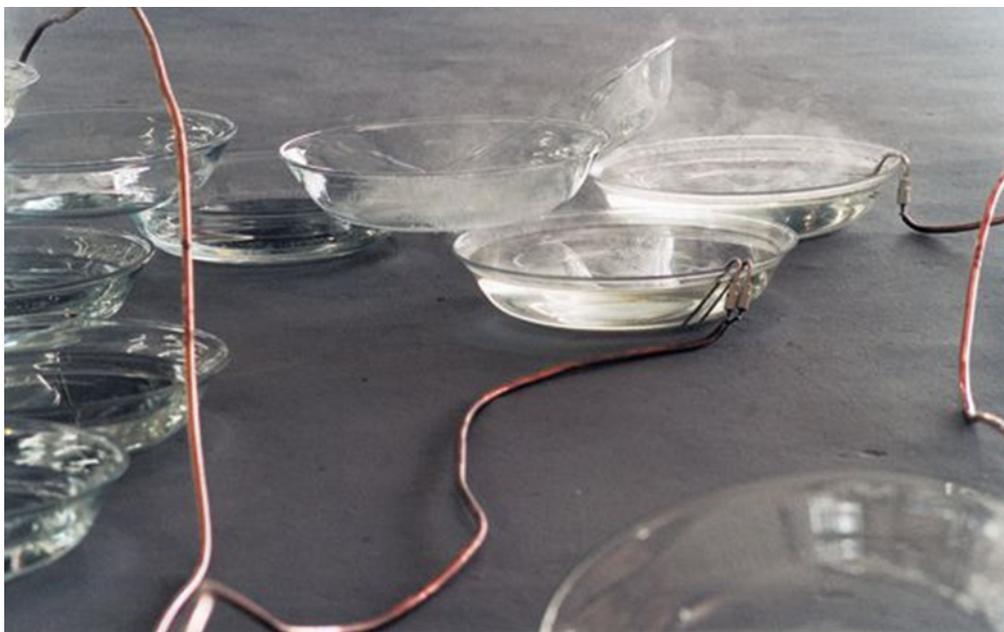


Figura 3 – *Mona Lisa*, 2001. Vidro, resistência elétrica e água. Centro Cultural São Paulo, São Paulo. Fotografia de Nelson Kon.

Mona Lisa pretende apresentar outro aspecto em relação ao tempo e à mudança no estado da matéria, no modo de ser. No que diz respeito à mudança de estados, tem-se o aspecto positivo que a artista busca ressaltar na passagem, pois não haveria perda, é o mesmo elemento água que evapora e ao chegar ao teto se acumula, retornando em gotículas. Trata-se de uma mudança silenciosa, como se nada acontecesse. Poder-se-ia fazer uma leitura bioquímica da obra que ressalta o ciclo da água, em cujas etapas o elemento continua sendo H_2O , apresentando-se somente em estados diferentes. Mas as obras de Vinci não são tão simplistas, o tempo em questão não se resume a um mero ciclo.

Esse ciclo é do retorno, mas não do tempo, não se trata do tempo circular. Mesmo sem perdas, já se trata de outra ocasião. É o tempo como na obra de Proust *Em busca do tempo perdido*, rememorar, procurar as marcas do tempo, mas sem reduzir a rememoração a uma mera volta no tempo. A personagem proustiana volta a suas lembranças, mas ela já possui uma maturidade vivida

que lhe permite fazer uma leitura diferente dos acontecimentos da Combray de quando era criança. Como reflete Jankélévitch¹⁸, a primeira vez é sempre única, mesmo a segunda vez já não é a primeira, mas outra ocasião.

A água em *Mona Lisa* é a mesma quimicamente, até no mesmo estado físico, mas em outro tempo agora. Há o tempo cíclico, mas existe o tempo da ocasião, esse é único. Uma única oportunidade pode mudar tudo num tempo linear. Essa oportunidade é rápida, uma centelha no sentido jankélévitchiano. Assim como em *Mona Lisa* as bacias de vidro são interligadas umas com as outras, os eventos estão conectados uns aos outros, permeáveis e em fluxo contínuo. É essa transitoriedade do tempo que muda a forma de ser das coisas que comunica a obra:

Mais do que um gosto pela variedade, o que a leva nessa busca é o reconhecimento da passagem e o encadeamento fluido que testemunha o estado de contaminação receptiva e de alteração recíproca na massa do mundo. Essas trocas seriam uma comunicação e um diálogo entre os elementos, se estes se comportassem como linguagem. Mas, em vez disso, eles permanecem, entre todos os estados, num estado de mudez e nudez essenciais, mesmo quando intervêm palavras.¹⁹

As obras de Laura Vinci exigem do espectador que as experimente e se entregue à sua observação e reflexão. Poder-se-ia dizer que se requisita o exercício da totalidade da alma humana, dentro de uma perspectiva aristotélica: não só a apreciação sensível, mas a participação do prazer de refletir. As obras de Vinci aqui elencadas nos instigam ao processo de sentir a tensão que é o tempo e a pensar na existência que nele se inscreve.

O efêmero na arte contemporânea possui um caráter positivo, não o de um efêmero de superficialidade das coisas e situações, aspecto esse não abolido neste artigo, mas de uma valorização. Uma forma diferente de se relacionar com o

¹⁸ JANKÉLÉVITCH, 1980a, p. 76.

¹⁹ WISNIK, José Miguel. "O branco do rio". In: VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 161.

tempo, de assumi-lo como uma ocasião de oportunidade, como composição de momentos. A poética do efêmero, ainda, nos diz que uma obra de arte não significa necessariamente algo de estático e permanente, mas pode ser movimento e perecível. Ao falar do tempo, que efetiva a imanência, se é provocado necessariamente a pensar também a vida, a condição humana, visto que, como expressa o filósofo francês Jankélévitch, ela é marcada pela tragédia da existência que “(...) é a irreversibilidade do tempo”.²⁰ Diante da poética examinada, constata-se que a vida é fragilidade, passagem, mas também uma grande oportunidade, realizada a partir de momentos marcantes e únicos.

Referências

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- CARVALHO, Victa. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*, Niterói, n. 12, p. 39-50, nov. 2008.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La manière et l'occasion*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- _____. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, B. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978.
- LAURA VINCI, 2011. Produzido por Instituto Figueiredo Ferraz. Ribeirão Preto. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-26O-9sMxQ>. Acesso em 23 nov. 2021.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. In *Dialogo con Vladimir Jankélévitch*. Milão; Paris: Vrin, 2009.
- NAVES, Rodrigo. “Mona Lisa no meio do redemoinho”. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁰ JANKÉLÉVITCH; BERLOWITZ, op. cit., p. 258.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Coleção Os pensadores, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- TASSINARI, Alberto. “Formas do repouso”. In: VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- VINCI, Laura. Entrevista de Laura Vinci a Hélio Hara. Seção textos. Disponível em <http://https://www.lauravinci.com.br/textos>. Acesso em 23 nov. 2021.
- WISNIK, José Miguel. “O branco do rio”. In: VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

RESUMO: Hoje já não se pode afirmar que um objeto de arte seja estático e permanente. O fugidio, o movimento e o tempo são assimilados pela arte e o objeto passa ser efêmero também. A artista plástica Laura Vinci, em alguns de seus trabalhos, tem esses elementos como marcas características. Por outro lado, essa nova concepção artística da temporalidade encontra nítida ressonância na filosofia de Vladimir Jankélévitch. Destarte, esse artigo propõe-se a fazer um diálogo entre a poética de Vinci e o pensamento de Jankélévitch, que por meio de seu conceito de quase-nada (*presque-rien*) possui estreito vínculo com tema da efemeridade.

PALAVRAS-CHAVE: Efêmero; Quase-nada; Laura Vinci; Jankélévitch.

ABSTRACT: Today it can no longer be said that an object of art is static and permanent. The elusive, the movement and the time are assimilated by art and the object becomes ephemeral too. The plastic artist Laura Vinci, in some of her works, has these elements as characteristic marks. In addition, this new artistic conception of temporality finds clear resonance in Vladimir Jankélévitch's philosophy. Therefore, this article proposes a dialogue between Vinci's poetics and Jankélévitch's thought, which through its concept of almost-nothing (*presque-rien*) has a close link to the theme of ephemerality.

KEYWORDS: Ephemeral; Almost-nothing; Laura Vinci; Jankélévitch.

A onipresente arte da aniquilação: ironia e ideal em Rilke

NINA AURAS

MESTRANDA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Eu costumava achar que seria melhor se algum dia
eu tivesse uma casa, uma mulher e uma criança,
coisas que fossem reais e inegáveis.
Eu pensei que eu me tornaria mais visível,
mais palpável, mais real. Mas, veja, Westerwede era real.
Eu realmente construí minha própria casa
e tudo que estava dentro dela. Mas isso
foi em uma realidade externa, e eu não
vivi e me expandi dentro dela.
Isso me dá uma certa segurança e a experiência
de muitas coisas simples e profundas,
mas não me dá sentimento de realidade, aquela sensação de
valor equivalente, de que eu tanto necessito:
ser uma pessoa real em meio a coisas reais.¹

Entre 1902 e 1908, tem lugar a correspondência entre Rainer Maria Rilke e o jovem Franz Kappus, de dezenove anos, que aspirava a ser também poeta. Posteriormente compiladas por Kappus sob o título *Cartas a um jovem poeta*

¹ SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, 2003, p. 45. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

(1929), as dez cartas de Rilke versam, fragmentada e poeticamente, sobre o processo criativo e a própria natureza da obra de arte. Rilke, que, além de poeta, tem trabalhos no campo da crítica de arte, não deixa de permitir, nessas cartas, que uma certa teoria da arte espreite suas palavras: demonstra preocupação em determinar de onde surge a arte e o que significa, afinal, “boa” arte, bem como a relação entre arte e artista e entre arte e espectador. Escrita em 1927, um ano após a morte do poeta, a biografia de Rilke por Lou Salomé nos permite especular mais quanto à preocupação teórica do poeta e uma tal postura filosófica que permeia seu trabalho. Para ela, o autor sentia “uma fome por entendimento e conhecimento de primeira ordem (...) que se manifestava tanto na sua maestria exata nas áreas escolhidas para o estudo quanto numa motivação mais fáustica”.² O amplo estudo de filosofia, psicologia, história e diversas áreas do conhecimento leva Rilke a uma concepção de arte que pode ser encontrada de maneira bastante coesa ao longo de toda a sua obra, tanto em seus versos quanto no único romance que publicaria, tanto na crítica de arte quanto nos diários – uma concepção não sem repercussões epistemológicas profundas: aquela de que a arte vem da interioridade pura. Uma concepção que, de acordo com Salomé, levaria o poeta a uma contradição insolúvel entre o corpóreo e o sujeito e um inevitável culto à solidão.³

Sua descrição não por acaso lembra algo que Hegel chamaria culto doentio à bela alma, em seus *Cursos de estética* (1820-29). No contexto da obra, o termo nos remete ao problema da ironia, forma literária associada ao romantismo que tem seu fundamento no abandono da exterioridade, entendida como menos real do que o Eu que a percebe. Essa elevação da subjetividade a medida de todas as coisas impediria, para Hegel, que a arte levasse a cabo sua determinação de ser expressão da verdade, que residiria precisamente na superação de uma tal unilateralidade, motivo pelo qual o autor também se satisfaz com a pouca popularidade dessa forma deficiente. É curioso, portanto, que, exatamente um século após a realização de seus cursos em Berlim, um livro como *Cartas a um jovem poeta* tenha conseguido consagrar uma prática muito semelhante àquela como sendo, por excelência, poética. Entre essas duas obras, ainda que tenham motivos e formas distintas e aparentemente nenhuma relação, parece existir uma

² Ibid., p. 90.

³ Ibid., p. 64.

disputa que permanece atual: uma disputa pelo estatuto do sujeito frente à efetividade. Nas páginas que seguem, pretendemos analisar a proximidade entre uma certa concepção epistêmica que atravessa a obra e vida de Rilke, âmbitos que nos parecem indissociáveis, e aquilo que Hegel chama moderna ironia, buscando com isso explicitar um problema filosófico que reaparece, embora transformado, na literatura moderna. Para tal, é preciso antes entendermos o que quer dizer, para Hegel, ironia.

Em oposição a uma estrutura rígida, composta por categorias *a priori*, como se convencionou entender os sistemas, o sistema hegeliano deve ser entendido como espírito, um todo orgânico que só se ordena na medida que é puro movimento rumo a uma unidade mediada entre subjetivo e objetivo, entre seu conceito e sua efetividade. Não há nada que esteja fora do espírito. Tal unidade só pode ser alcançada quando o espírito atinge o conhecimento de que a “subjetividade constitui, em sua verdade, a própria objetividade absoluta”, e então ele “não se apreende simplesmente em si mesmo como ideia, mas se produz como um mundo, exteriormente presente, da liberdade”.⁴ O espírito não é, então, uma estrutura separada que determina a realidade a partir de um ponto fixo, mas, ao contrário, “só é efetivo por meio das formas determinadas de sua necessária manifestação de si”.⁵ Essas formas são três: arte, filosofia e religião. Nelas está compreendido esse movimento que vai da mera subjetividade (o em-si) ao seu negativo (para-si) e finalmente se reconcilia em uma unidade preenchida, em-si-e-para-si, que só existe através dessas figuras. A natureza necessariamente exteriorizante da arte, na medida em que a obra é objeto sensível, permite uma realização privilegiada e verdadeira do espírito a partir do que será chamado “ideal”.

O que é esse ideal? É justamente um dos momentos desse movimento geral do espírito, acima descrito, que é por isso definido como sendo “negar ou *idealidade* de todas as fixas determinações do entendimento”.⁶ Assim que, no âmbito do pensamento puro, a idealidade é como se chama a assimilação do aparentemente externo pela internalidade que é o espírito mesmo, ou ainda a “suprassunção

⁴ HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas*: Filosofia do Espírito. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 219.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*

da exterioridade”.⁷ A internalidade assimiladora, é claro, não se trata de uma subjetividade simples e imediata, como é a categoria do indivíduo; pois, absorvendo o externo, essa internalidade traz em si a própria objetividade. Assim, pela interdependência desses polos antinômicos, o conteúdo do espírito se torna automanifestação: essa interioridade, posto que é também externa, faz-se objetiva a si mesma, em unidade de manifestação e manifestado, porque “o manifestar no conceito é [o] criar do mundo como ser do espírito”.⁸ A idealidade é uma determinidade do espírito, um dos lados e, por sua natureza, simultaneamente ambos, do movimento eterno que é a realidade – um movimento que, a seu modo, a arte também está sempre realizando.

Por isso, a arte não deixa de ser um percurso: nasce da Ideia absoluta e tem como finalidade a exposição sensível do próprio absoluto. No entanto, passa, ao mesmo tempo, pelo indivíduo particular, na medida que a consciência se apresenta como a única forma verdadeiramente adequada à arte, e tem por isso sua condição de possibilidade no espírito subjetivo, através das faculdades de representação e imaginação. Existe ainda um terceiro momento da arte, na medida em que ela é necessariamente sensível, que é seu vir-a-ser e desdobramento no mundo objetivo, no *Lebenswelt*. À plena realização desse processo, àquilo que está no núcleo da obra de arte bela, Hegel chama também “ideal”. A atividade artística, que é antes espiritual e depois formal, trata, como todo âmbito do espírito, de mediar a unidade entre o conceito e sua realidade, de modo que o ideal artístico seria a própria ideia configurada em efetividade e a bela arte deve ser entendida como aparência sensível da ideia. Por ser um movimento entre o universal e o particular, entre espírito e sujeito, manifestação (arte) e manifestado (ideia ou artista), Hegel concebe a *ação* como categoria fundamental da atividade artística.

A ação é precisamente o elemento dinâmico da atividade artística, que não é mais concebida como um processo isolado, mas sim como um aspecto do todo. Para o autor, a mediação entre polos almejada pelo espírito, e realizada na arte, só pode se dar porque “a subjetividade ideal, enquanto sujeito vivo, traz em si mesma a determinidade de *agir*, de se mover e ser ativa em geral, na medida em

⁷ Ibid., p. 18.

⁸ Ibid., p. 26.

que deve executar e realizar o que está nela”.⁹ Ela deve, em suma, automanifestar-se, exteriorizar-se, ser-fora. E, “para tanto, [a subjetividade] necessita de um mundo que a envolva enquanto terreno universal para as suas realizações”.¹⁰ O mundo, esse campo comum, essa realidade concreta em que o sujeito vivo exercita a liberdade, constitui a pressuposição para a ação individual, da qual a arte se origina sob um certo aspecto. No entanto, o mundo não é também uma unidade simples e estável, palco firme para o desenrolar da história e das produções antrópicas: é antes uma sucessão de estados de mundo, de modos universais segundo os quais o substancial se faz presente. O estado de mundo vigente é aquilo que mantém unidos todos os fenômenos da efetividade espiritual, onde se digladiam e relacionam e aglutinam as categorias da arte, a Forma e o Conteúdo; por isso, cada estado de mundo corresponde a uma Forma de arte que melhor o representa.

As Formas de arte representam as diferentes relações entre Forma e Conteúdo, provenientes da Ideia, que são possibilitadas pelo estado de mundo em que se inserem. Elas se dividem em formas “menores”, que, como antecipado, melhor representam aquele momento, mas que não são exclusivas desse tempo, insinuando-se no passado ou projetando-se para o futuro. As Formas “maiores” são três: simbólica, clássica e romântica. Representam uma certa progressão histórica, como indicado, mas principalmente um desenvolvimento do espírito rumo ao ideal. Esses dois movimentos, o histórico e o espiritual, nem sempre convergem: a Forma de arte clássica, por exemplo, situa-se em um momento artístico mais elevado, ainda que não seja a última da progressão. Essa é a Forma ligada à antiguidade grega, ao estado de mundo dos heróis, regido por uma autonomia imediata – o reinado da ação individual, motivo pelo qual é um momento privilegiado para a realização do ideal. Nessa Forma o Conteúdo espiritual já encontrara no homem seu mais adequado veículo de exteriorização, realizando-se principalmente através da escultura. No entanto, embora o fenômeno exterior da escultura apareça como revelação do seu conteúdo, ocorre que o espírito ainda não pode chegar à exposição segundo seu verdadeiro conceito enquanto permanece atrelado ao corpóreo.

⁹ HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*

É somente na Forma romântica¹¹ que a arte se eleva à mais verdadeira espiritualidade: suas três formas galgam aos poucos o caminho do imaterial até a poesia, cujo último elemento sensível, o som, transfigura-se por fim em fonema e deixa de ter significado em-si para encontrá-lo no seio do espírito. É que a palavra, enquanto sinal externo que pode ser alterado, possui significado diacrítico; motivo pelo qual Hegel a descreve como uma “fugaz realização evanescente, que se produz em um elemento sem resistência, [e é] totalmente *ideal*”.¹² O que quer dizer que a palavra seja totalmente ideal? Quer dizer que ela vem-a-ser conforme se revela, na sua própria exteriorização. A linguagem não é uma coisa pronta, esperando para ser manejada, mas uma coisa orgânica que liga a particularidade do sujeito-que-pensa-e-fala-e-escreve – afinal, “é em nomes que pensamos”¹³ – à universalidade da língua que compartilha com outros sujeitos no mundo em que existem, de modo que a poesia, que tem nela sua matéria, é necessariamente automanifestação. É por isso que a poesia ocupará o elevado lugar de arte que atravessa toda arte, e se colocará como a forma artística mais espiritual apesar de se apresentar no estado de mundo mais precário – porque, como não poderia deixar de ser, a linguagem que faz-ser a poesia conduz a atividade artística para o âmbito da reflexão: mais e mais para a filosofia naquilo que, para muitos pesquisadores posteriormente, ficaria conhecido como “fim da arte”.

O estado de mundo prosaico, marcado pela Forma de arte romântica, corresponde à modernidade. Sua principal marca é o Estado e a supressão da ação individual pelo universal em-si-mesmo das leis, pela submissão da substância ética às instâncias jurídicas. Por isso, a produção literária da modernidade está sempre prenhe de conflito entre o indivíduo e a sociedade: é, não obstante seu valor espiritual, o momento de crise da arte, que Hegel vislumbrará principalmente nas obras de juventude de Goethe e Schiller e posteriormente, sob o jugo da ironia, no romantismo. Isso ocorre porque o Estado não é belo; e não pode sê-lo. A arte é o universal e necessita, portanto, da particularidade para se efetivar; só que essa

¹¹ Importante destacar que a Forma de arte romântica não é de forma alguma correlata ao romantismo. O romantismo é uma figura estética do estado de mundo prosaico, portanto relacionada à Forma romântica, mas que não a realiza: nega-a.

¹² HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas*: Filosofia do Espírito. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 219.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

particularidade, na medida em que submetida a leis predeterminadas, não pode ser sujeito de verdadeira ação. A Forma romântica se coloca, apesar disso, como a mais alta diante da exposição por meio do concreto sensível: sua verdade aparece inteira, como um argos de mil olhos. A negação absoluta dessa Forma é a ironia.

A ironia, termo cunhado por Friedrich Schlegel, é apresentada por Hegel como uma tendência ligada ao romantismo que consistiria no “eu total e constantemente abstrato e formal como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento”.¹⁴ Por isso, a ironia parece desocultar aquele aspecto epistemológico da arte e o fato de que, como o todo do sistema hegeliano, ela se liga à “grande questão da época moderna: se é possível conhecimento verdadeiro, isto é, conhecimento da verdade”.¹⁵ Ocorre que a racionalidade, ou a faculdade que conhece, apresenta-se, na época moderna, sob forma de uma subjetividade totalizante, cujo exemplo mais célebre Hegel encontrará no kantismo: no fato de que, ao conservar uma dicotomia entre intuição e entendimento, não se logra a pretendida unidade das representações, mantendo-se assim uma unilateralidade não-transcendental que apareceria fortalecida na época da chamada “polêmica sobre o kantismo”. No cerne dessa polêmica, destaca-se a filosofia de Fichte, que Hegel considera constituir o “princípio filosófico da ironia”.¹⁶

O problema, para Hegel, é que a infinita negatividade absoluta, que é a ironia, é um momento que deve ser superado para que se reestabeleça a universalidade e o infinito na finitude; o que nunca de fato ocorre. O “eu” fichteano atua, ele mesmo, como síntese originária de todo saber, de modo que todo conteúdo deve ser estabelecido e reconhecido por esse sujeito e a exterioridade surge como mero reflexo da interioridade. A ironia se apropria desses princípios, e acrescenta: por isso a interioridade é o âmbito da verdadeira arte. A esse sujeito originário, criador do mundo e da arte, tudo “surge como nulo e fútil, com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia”.¹⁷ E, se não há nada para

¹⁴ HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 172.

¹⁵ HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas*: Filosofia do Espírito. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 221.

¹⁶ HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52; p. 172.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

além do sujeito, se somente a seu formalismo se atribui validade, então qualquer conteúdo percebido como exterior pode ser reduzido a mera aparência e, por isso, descartado. Hegel chama então “onipresente arte de aniquilação” à ironia.

Por seus próprios princípios, dois desdobramentos dessa concepção artístico-epistêmica seriam os sentimentos de vaidade e nostalgia que o sujeito-criador desenvolve. A nostalgia aparece como a angústia existencial do artista que é atormentado pela contradição, por um conteúdo concreto que não pode ser mera construção subjetiva do “eu”. Apesar dessa forte sensação de falta, de estar a meio caminho da verdade, o artista não pode senão reiteradamente negar a objetividade do mundo da vida, e existe nesse esforço uma vaidade de se colocar acima de, e por isso aniquilar, um conteúdo em si mesmo substancial. O sujeito não pode existir em um mundo no qual não vê verdade alguma, na medida em que os acontecimentos objetivos lhe aparecem como sendo ontologicamente inferiores à sua própria interioridade, e a nostalgia se faz por isso paralisante. Em outras palavras,

Esta é uma nostalgia que não quer dignar-se à ação e produção efetivas porque *teme tornar-se impura mediante o contato com a finitude, embora possua em si mesma igualmente o sentimento da deficiência desta abstração*.¹⁸

Como, afinal, tudo isso se liga à concepção de arte mobilizada por Rilke? Em suas cartas, o poeta atribui a realização da poesia a um sujeito isolado, mais próximo da natureza que da cultura, entregue pelo próprio caráter dessa separação a uma intensa angústia existencial. Como o próprio indivíduo é cindido, embora nem todo indivíduo faça arte, essa angústia aparece como inerente à condição humana. A separação entre artista e mundo, que está sempre presente nas produções de Rilke, aparece em sua vida pessoal sob a forma constante da doença:¹⁹ luta, sua vida toda, contra uma ansiedade paralisante, contabilizando sucessivas internações em sanatórios a partir de 1923. “*Somos solitários*”, o poeta proclama,

¹⁸ Ibid., p. 172.

¹⁹ Cf. SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, 2003, pp. 29-30. Tradução para o inglês de Angela von Lippe.

e “fica cada vez mais claro que no fundo [a solidão] não é nada que se possa escolher ou abandonar”.²⁰ Porém, é dessa solidão que nasce a verdadeira arte; “por isso, caro senhor, ame a sua solidão e suporte a dor que ela lhe causa com belos lamentos”.²¹ Neste sentido, não seria possível identificar, no frágil estatuto que a realidade adquire para Rilke – “[o] sentimento de realidade (...) de que eu tanto necessito: ser uma pessoa real em meio a coisas reais” –,²² uma faceta da nostalgia conforme descrita por Hegel? Ou uma vaidade na pretensa autossuficiência do artista para, a partir de uma solidão cultivada, criar o mundo? Dentre todas as comparações que poderiam ser traçadas entre sua obra e o pensamento à época de Hegel, certamente Rilke tem em mente o paradigma do gênio: o fato de que, “com doloroso anseio, desejamos voltar [para a natureza] tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna”.²³

Em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), único romance publicado por Rilke, fica mais explícita a influência do romantismo alemão em seu pensamento. O livro, escrito em estilo próximo ao fluxo de consciência, segue os devaneios do poeta Malte, que, como o autor por trás dele, lida com suas aspirações artísticas, a solidão e, centralmente, a doença. Essa aparece, no entanto, não tanto como um acontecimento fisiológico, mas como uma categoria existencial – a doença [*Krankheit*]. O livro abre justamente com a introdução desse problema fundamental: “Então aqui é onde as pessoas vêm para viver; eu diria antes que vêm para morrer. Eu vi: hospitais”.²⁴ A doença, para Malte, parece constituir uma espécie de cisão do real que, por sua proximidade com o polo oposto, a morte, traz em si o verdadeiro da vida. Como fora com seus antecessores românticos,

²⁰ RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 76.

²¹ *Ibid.*, p. 47.

²² Rilke, 1904, a Salomé. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 45. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

²³ SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 53.

²⁴ Rilke, R.M. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Munique: Deutscher Taschenbuch, 1962, p. 7. Tradução minha.

para Malte Brigge não existe nada mais autêntico do que o sofrimento. Assim, “desde o começo, Malte aceita o isolamento não somente como meio para [atingir] uma percepção verdadeira, mas como condição para uma existência autêntica”.²⁵ A cura da doença é rejeitada pelo protagonista como sendo destruidora da arte, na medida que esse sofrimento é a verdade inelutável da condição humana. A doença existe em oposição à normalidade da mesma maneira com que o subjetivo existe em oposição ao aparentemente objetivo, a vida em oposição à morte, o corpóreo em relação à linguagem, como um particular que não se concilia nunca com o universal em que, no entanto, permanece imerso. Para Salomé, toda “essa contradição dolorosa, que tinha separado Rilke da comunidade e que o atormentava em solidão (...), foi bem literalmente rendida no diário parisiense de *Malte Laurids Brigge*”.²⁶

Ocorre que a categoria da doença está inserida numa tradição que Rilke bem conhecia, ele que encontrava na loucura de Hölderlin a figura de um irmão, uma tradição que levava Goethe a dizer que “ao clássico eu chamo saudável, e, ao romântico, doente”.²⁷ Não bastando a escolha deliberada de tratar do tema enquanto mobiliza categorias tributárias ao pensamento alemão clássico, Malte também “é um artista em formação, como os protagonistas de tantos trabalhos de ficção alemães dos séculos dezoito e dezenove”,²⁸ o que leva H.R. Klieneberger a avaliar o romance como moderno em forma e romântico em conteúdo. Ele conclui:

²⁵ KLIENEGER, H.R. “Romanticism and modernism in Rilke’s ‘Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’”. In: *The Modern Language Review*, v. 74, n. 2 (abr., 1979), p. 363. Tradução minha.

²⁶ SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 47. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

²⁷ ECKERMANN, J.P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2006, p. 310. Na verdade, Goethe mobiliza a categoria da doença em diversos momentos-chave de sua obra. Nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), por exemplo, introduz a doença de dois modos: nos personagens românticos, de fundo italiano e trágico, e no excerto narrado pela Bela Alma, que representa uma *Bildung* religiosa, interior, subjetiva, que serve como antítese para o modelo de *Bildung* proposto pelo autor. A representação da doença em Goethe também levou Novalis a considerar o livro um ataque ao romantismo e à própria poesia.

²⁸ Op. cit., p. 363. Tradução minha.

O mundo externo tem uma função análoga àquela do espelho; o sujeito é realçado ao receber de volta seu próprio reflexo a partir dos objetos que ele contempla. O Rilke tardio chama esse processo da aquisição de ‘*Weltinnenraum*’ [interiorização do mundo]; enquanto experiência de identidade do mundo exterior e interior, é uma ressuscitação do subjetivismo idealista do Primeiro Romantismo Alemão.²⁹

A relação entre romantismo e ironia, já anunciada por Hegel em breve parágrafo no primeiro volume dos *Cursos de estética*, surge mais explicitamente em dois artigos de 1826 sobre a obra de Solger, onde fica claro que o filósofo considera por romantismo uma figura cultural, histórica e estética expressa, principalmente, pela revista *Ateneu* e pelos contos de Hoffmann. Certamente, Klieneberger tem em mente uma definição muito mais abrangente do movimento quando chama “romântica em conteúdo” à obra de Rilke: considera, por exemplo, o encanto do poeta pelo romancista J.P. Jacobsen e por Kierkegaard, em que o problema da “existência autêntica” tem forte inspiração. Pensamos, no entanto, que a ironia deve ser entendida como um desenvolvimento da subjetividade exacerbada, típica do romantismo mas não exclusiva dele, rumo a uma abstração que transforma a categoria da ação em uma vulgaridade da finitude, em “mero capricho subjetivo e oscilante”.³⁰ Hegel entende a ironia como uma espécie de figura negativa, tão típica do estado de mundo prosaico que sua ode à reflexão se reflete no subjetivismo exacerbado que exhibe; ela se localiza, deste modo, numa tradição que progride e se altera conforme o mundo em que está inserida – e deve-se imaginar que continuou surgindo, sob diversas formas, na produção poética subsequente, porque o espírito é um movimento circular e universal.

Ao longo da produção de Rilke, a obra de arte aparece sempre como o fruto de um processo por meio do qual a subjetividade reconhece, em si, a realidade que experimenta; e, dona de si e do mundo, cria-o em palavras. Por isso a postura que o poeta tem frente à vida não deixa de ser, sob certa perspectiva, de imobilidade:

²⁹ Ibid.

³⁰ Cf. WERLE, M.A. “O domingo e os dias de semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso* Cadernos de Estética Aplicada, n. 17, 2016, p. 158.

a recusa da cura, em *Malte Brigge*, é uma recusa da ação, na medida em que essa significa um existir no mundo. Em carta a Lou Salomé, por exemplo, Rilke conta que “sempre dá errado quando eu espero pelas pessoas, preciso delas e procuro sua companhia: isso só me enche de melancolia e culpa. Você não pode saber quão pouco esforço coloco em estar com elas”.³¹ É isso que há de semelhante entre a concepção de arte mobilizada por Rilke e aquela do romantismo, o fato de ambas localizarem na interioridade a origem de toda arte e valorizarem, para tanto, uma separação subjetivo-objetiva – justamente aquilo que deve ser superado na passagem para o entendimento dialético, conforme Hegel o formula. Na medida que a dialética avança para o século XX, sob a égide cada vez mais marcada do materialismo, o subjetivismo de Rilke parece ainda mais peculiar e ancorado em uma filosofia transcendental que já desbotava. Esse subjetivismo aparece marcadamente, por exemplo, na conclusão do seu *Diário de Florença* (1899), quando Rilke lega ao artista a mais suprema solidão e, ladeando-a, a mais suprema criação:

Nada existirá além dele [o artista]; porque as árvores e as montanhas, as nuvens e as ondas foram somente símbolos das realidades que *ele* encontra dentro de si mesmo. Tudo se funde na sua pessoa, e todas as forças dispersas que, de ordinário, lutavam entre si tremem sob o poder de sua vontade. Até mesmo o solo sob os seus pés é supérfluo.³²

A potência divina do homem, através da arte e mais marcadamente da poesia, contrasta com sua limitação enquanto ser finito inserido no tempo e no espaço, e por isso se manifesta sob a forma de aguda solidão e sofrimento. A infinitude, porque se lhe opõe, é o âmbito da realização; e aparece, assim, uma curiosa contradição nos postulados de Rilke. Essa reside no desejo de uma união originária, de realizar, em vida, o transcendental, de alcançar e ser e fazer-ser o incondicionado

³¹ Rilke, 28 de dezembro de 1911. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 74. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

³² RILKE, R.M. *O diário de Florença*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, pp. 142-143.

– através da arte. Mesmo que a sua condição seja inerentemente angustiante, marcada pela inevitabilidade da morte, o poeta é movido pela eterna esperança de encontrar, na realização artística, alguma tranquilidade: a arte como veículo para, finalmente, atingir a serenidade. Isso aparece, por exemplo, no próprio *Diário*, quando o poeta diz que

(...) o caminho do artista deve ser esse: cruzar obstáculo depois de obstáculo e construir passo depois de passo, até que ele finalmente possa ver dentro de si mesmo. Não tencionando, não forçosamente, não na ponta dos pés: calmamente e claramente como se [vendo] uma paisagem.³³

A obra de arte aparece aí alçada acima dos tortuosos caminhos que levam o artista até ela. Ainda que permaneça o paradigma da solidão, essa formulação não parece combinar muito com a centralização da categoria da doença e a compreensão do sofrimento como berço da verdadeira arte. Pelo contrário, a aparência de tranquilidade como ponto culminante ou mesmo meta do processo artístico-existencial parece carregar o gérmen de uma mudança que Rilke talvez já pressentisse, embora apenas mais tarde fosse elaborar em forma de poesia. De fato, é somente quatorze anos depois que, de Duíno, ele escreve a Lou Salomé:

Eu costumava me maravilhar com os santos que se submetiam propositalmente a abusos físicos. Agora eu entendo que essa paixão pela dor, mesmo em torturas de martírio, representa a pressa e impaciência de não ser mais interrompido e perturbado pelo mal que pode vir deste lado – quero dizer, desta vida.³⁴

Assim, se lembramos que em *Malte Brigge* o protagonista chegara a proclamar o artista como herdeiro e sucessor do santo medieval, algo interessante certamente ocorre em Duíno. Se o culto à solidão, que Rilke sugere ser o signo de

³³ RILKE, R.M. *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 28. Tradução minha.

³⁴ Rilke a Lou Salomé, Duíno, março de 1912. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 94.

uma existência autêntica, parece se aproximar, em seus fundamentos, daquilo que Hegel chama culto doentio à bela alma e relega à moderna ironia, o pensamento do poeta tcheco não deixa também de, na medida que só pode ser denominado irônico no sentido de ser um desenvolvimento histórico da ironia, superar algumas de suas limitações; o que talvez ocorra principalmente quando, em suas *Elegias de Duíno* (1923), introduz a figura do anjo. Essas figuras austeras testemunham o sofrimento humano desde um lugar de atemporalidade divina, ansiando pela potência da poesia na mesma medida que o sujeito deseja estar além dos limites da linguagem: são o infinito, o incondicionado, o outro eterno que solidifica o eu.

Em carta, Rilke se refere ao anjo como “aquela criatura em quem a transformação do visível em invisível, que nós performamos, já aparece realizada”;³⁵ e fica claro que nós, marcados pela finitude, performamos essa transformação precisamente a partir da arte. Em Hegel, a arte também tinha um elemento infinito na Ideia de que surge ou no espírito que ela é e vem-a-ser, embora fosse antes um amálgama de sensibilidade e espiritualidade. Esse aspecto relacional da arte, que em Hegel culmina no movimento dialético, aparece para Rilke numa dicotomia sempre ativa entre homem e anjo, finitude e infinitude; como Angela von Lippe interpreta, “o anjo representa a realidade transcendental que afirma a busca de Rilke por unir vida e morte em sua arte”.³⁶ O fato de que o poeta escolhe representá-la através dessas figuras nos remete mais uma vez à Forma romântica, dado que uma de suas expressões mais aparentes é a representação cristã.

Ocorre que, ao colocar Deus como espírito – “e não como espírito individual e particular, mas como absoluto, no espírito e na verdade” –, a doutrina cristã “recua da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo”.³⁷ A representação cristã é para Hegel a mais elevada porque, ancorada no neoplatonismo do Evangelho de João, proclama a trindade, uma estrutura simultaneamente tripartite e una,

³⁵ Rilke a Witold Hulewicz, 13 de novembro de 1925. In: HOLTHUSEN, H.E. *Rainer Maria Rilke: A study of his later poetry*. New Haven: Yale, 1952, p. 152. Tradução minha.

³⁶ LIPPE, A. *The young poet meets his muse: An introduction*. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 21.

³⁷ HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52; p. 94.

mediada, ao mesmo tempo pai, filho e espírito santo. Assim, embora o estatuto do religioso não deva ser tomado literalmente na obra de Rilke, é significativo que essas imagens do catolicismo consistam numa meta diametralmente oposta ao que é a condição humana, entendida como naturalmente cindida. Na Forma de arte romântica, diz Hegel, essas figuras e o tema do sofrimento aparecem invariavelmente como um “sorriso através de lágrimas”,³⁸ porque o martírio não é simplesmente a dor, mas sim um permanecer sereno em-si-mesmo na tristeza – é o que o filósofo chamará beatitude do ideal; enquanto a ironia, por ser incapaz de resolver sua contradição e ascender ao espírito, seja ele religião, arte ou filosofia, por ser incapaz de atingir o ideal, sofre e demanda e aniquila. Sobre isso, Hegel cita o último verso do prólogo da peça *Wallenstein* (Schiller, 1799); “Ernst ist das leben, / heiter ist die Kunst” (séria é a vida, serena é a arte). Assim, a arte para Hegel não é um ponto de cisão, mas de comunhão, de uma serenidade que, para Rilke, pertenceria antes ao anjo:

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois o que é o belo
senão o grau do terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo anjo é terrível.
E eu contenho, pois, e reprimo o apelo
do meu soluço obscuro. Ai, que nos poderia
valer? Nem anjos, nem homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo
neste mundo definido...³⁹

Rilke diz ao jovem Kappus que, se for necessário que escreva, então “aceite sua sorte e a suporte, com seu peso e sua grandeza, sem perguntar nunca pela

³⁸ Ibid., p. 171.

³⁹ RILKE, R.M. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013, p. 3.

recompensa que poderia vir de fora. Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual se aproximou”.⁴⁰ Ocorre que o próprio Rilke não pode ser criador nesse sentido tão autossuficiente ou totalizante. Pelo contrário, a biografia escrita por Salomé desvela um homem tão cindido que o casal chegou a designar nomes para cada uma de suas disposições: “Rainer”, quando disposto (alado, ela dirá), e “outro”, quando exausto. “Quando eu comentei que sentia essa dualidade com menos força do que no passado”, Lou conta,

(...) e que tinha uma impressão mais forte de resposta inequívoca de sua parte, ele me olhou com indescritível pesar. E nada poderia reproduzir a expressão naqueles olhos grandes ou o tom da sua voz quieta quando ele respondeu, gaguejando, “sim, está claro; eu sou, agora, o outro”.⁴¹

Essa dualidade entre a vida e a morte, doença e saúde, entre mente e corpo, sujeito e mundo objetivo, Rainer e o outro, essa dualidade nunca parece encontrar conciliação na obra de Rilke; apesar disso, o anseio por essa unidade que nunca vem-a-ser, que Rilke denominará “necessidade”⁴² nas *Cartas a um jovem poeta*, funciona como impulso fundamental da arte e do indivíduo. E, se a categoria do ideal produz a conciliação absoluta entre esses polos antinômicos, então talvez possamos dizer que a poesia de Rilke, ecoando o romantismo, é uma poesia do ideal – embora não necessariamente o realize, em termos hegelianos. Como diria Novalis, é uma poesia que procura “em todo canto o incondicionado e encontra sempre apenas coisas”.⁴³ É claro que o mundo em que Rilke se insere é outro em relação ao que Hegel experimentou; trata-se de um mundo atravessado pela

⁴⁰ RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 27

⁴¹ SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, pp. 96-97. Tradução minha.

⁴² Cf. RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 30.

⁴³ NOVALIS, F.H. *Fragmente und Studien/ Die Christenheit oder Europa*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun Stuttgart, 2006, p. 5.

primeira guerra mundial, pela maquinaria, pela psicanálise. Um mundo que, no caso particular do poeta, engloba Tolstói, Rodin, e tremula entre Berlim e a Rússia, França, Itália, ao mesmo tempo que não se situa em lugar algum. No entanto, tão diferentes quanto possam ser as questões dessa época, o modo como elas se colocam para Rilke, em pleno desabrochar do século XX, não deixa de lembrar aquelas clássicas questões que a estética se propõe a compreender:

A habilidade artística jaz na linguagem mesma, em um melhor entendimento de sua vida interior e vontade, em seu desenvolvimento e história passada?

Ela jaz em qualquer estudo particular, no conhecimento mais exato de alguma coisa? — Ou jaz em uma certa cultura, bem estabelecida e herdada? ...

Mas — eu devo estar ciente de tudo o que é herdado, e minhas conquistas são tão pequenas.⁴⁴

Talvez a chave para uma relação tão indireta e, simultaneamente, expressa seja o entendimento de que o problema de Rilke é herdado; ele próprio o percebe assim quando o coloca no lugar de problema fundamental da existência, porque um tal problema se coloca necessariamente ao longo da história da humanidade. O modo de entendê-lo não pode deixar de ser, da mesma forma, herdado de uma tradição — uma tradição que Hegel influenciou e modificou profundamente, e cujas questões, se não respostas, permanecem atuais e ativas mesmo hoje. Num momento histórico que progressivamente rechaça o idealismo, a poesia de Rilke aparece como um registro, um desenvolvimento daquele momento unilateral anterior, em que reinava o abstrato e rebaixava-se o corpóreo; e, como muito já se falou da estética de Hegel frente à unilateral objetividade que a sucedeu, parece-nos igualmente interessante analisá-la em relação à obra de Rilke, entendendo sua produção como um desenvolvimento histórico da Ideia e tendo como fio condutor esse elemento dínamo que é o ideal.

⁴⁴ Rilke a Lou Salomé, 1903, Oberneuland. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 90. Tradução minha.

O ideal representa, em suma, o movimento de conciliação absoluta entre Conteúdo e Forma, entre o universal do espírito e o particular do indivíduo autônomo, do qual a poesia seria a grande realização. Embora a poesia seja produzida pelo sujeito, seu signo sensível – a palavra, o fonema – tem lugar no próprio espírito, na relação em que se automanifesta. É esse puro movimento, o movimento da ideia eterna, que falta à ironia; e é essa falta que Rilke sente e transforma em arte: assim como o artista deve ser o criador de todo o mundo como este lhe aparece, mas nunca chega a ser essa unidade que pretende, a ironia é um particular que se pretende universal e, por isso, o universal lhe permanece inalcançável. Mas, dado que a poesia procede ao pensamento e o espírito passa da arte para a reflexão, talvez seja mais interessante imaginar que a obra de Rilke não tanto expressa a ironia quanto reflete sobre ela, sobre a postura irônica em relação ao mundo, que o próprio poeta adota e questiona e reitera, sobre a não-ação que ela instiga, sobre a nostalgia e a vaidade, sobre as deficiências e glórias de uma tal subjetividade. Pois é assim que o “eu” adentra a modernidade: como um questionamento.

Referências

- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Enciclopédia das ciências filosóficas*. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.
- HOLTHUSEN, Hans Egon. *Rainer Maria Rilke: A study of his later poetry*. New Haven: Yale, 1952.
- KLIENEBERGER, H.R. “Romanticism and modernism in Rilke’s ‘Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’”. In: *The Modern Language Review*, v. 74, n. 2 (abr., 1979). pp. 361-367.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Fragmente und Studien/ Die Christenheit oder Europa*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun Stuttgart, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: L&PM, 2006.

- _____. *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- _____. *Diaries of a young poet*. Tradução de Edward Snow e Michael Winkler. Nova Iorque: W.W. Norton&Company, 1998.
- _____. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Munique: Deutscher Taschenbuch, 1962.
- _____. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013.
- _____. *O Diário de Florença*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- RILKE, Rainer Maria; SALOMÉ, Lou Andreas. *Rilke and Andreas-Salomé: A love story in letters*. Nova York: W.W. Norton&Company, 2008.
- SALOMÉ, Lou Andreas. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Tradução de Angela von Lippe. BOA Editions: Nova York, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- WERLE, Marco Aurélio. “O domingo e os dias de semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso*. Cadernos de Estética Aplicada, n. 17, 2016. pp. 148-165.
- _____. *Questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

RESUMO: Traçando um paralelo entre uma certa concepção de arte presente na obra de Rainer Maria Rilke e aquela apresentada por Hegel em seus *Cursos de estética* (1820-29), o artigo pretende analisar o modo como o problema da ironia parece se colocar para Rilke e os desdobramentos dessa forma na produção poética do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Hegel; Rilke; Poesia; Ironia; Arte; Epistemologia.

ABSTRACT: Drawing a parallel between a certain conception of art, which can be delimited through an interpretation of Rainer Maria Rilke’s work, and that which is presented in Hegel’s *Aesthetics* (1820-29), this article aims to analyse how the problem of irony seems to present itself to Rilke and its unfolding into 20th century poetical productions.

KEYWORDS: Hegel; Rilke; Poetry; Irony; Art; Epistemology.

Semelhanças de família e generalização acerca das artes

MAURICE MANDELBAUM

INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS EUCLIDES BARBOSA¹

Introdução

Como propôs William E. Kennick no seu artigo de 1958 intitulado *Does traditional aesthetics reside on a mistake?* (A estética tradicional reside num erro?), (p. 321) se experimentarmos pedir para que alguém entre num armazém cheio de todo tipo de coisas, sejam elas máquinas, ferramentas, barcos, igrejas, cadernos, pinturas, ventiladores ou partituras musicais, e que de lá ele retire tudo aquilo que ele considera ser uma obra de arte, *diríamos* (e essa é uma palavra-chave) que ele muito provavelmente completará a tarefa com sucesso, ainda que essa mesma pessoa não consiga nos deixar claro o que ela entende por “obra de arte”. Na verdade, nem mesmo os estudiosos da área de investigação filosófica chamada Estética alcançaram um consenso razoável sobre isso e essa tem sido uma preocupação desde os tempos antigos, com Platão e Aristóteles, passando por Santo Agostinho e Immanuel Kant, até os tempos atuais.

Em 1954, William Elton coletou uma série de artigos dos mais influentes pensadores da contemporaneidade sobre o assunto, como W. B. Gallie, Beryl Lake, Stuart Hampshire e Paul Ziff, ainda que os textos escolhidos não o tivessem sido de modo aleatório. A proposta de Elton, na publicação de um livro antológico

¹ Doutorando no departamento de filosofia da UFRN.

chamado *Aesthetics and language* [*Estética e linguagem*] era mostrar a tendência atual de passar a tentar a explicar os fenômenos e conceitos da estética tradicional com base em métodos de investigação da filosofia da linguagem, a qual recebia grande ênfase na filosofia.

Tendo início com os relevantes trabalhos de Gottlob Frege (*Os fundamentos da aritmética*, 1884) e Bertrand Russell (*Da denotação*, 1905), esse *boom* se deu principalmente após a publicação póstuma do filósofo alemão Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e suas *Investigações filosóficas* (1953), com a qual surpreendeu o mundo quando nos atentou a algo que parecia óbvio, mas que não teve grande atenção até então: que os significados dos termos linguísticos são *relativos* ao contexto da enunciação, aos diversos fatores presentes durante seu *uso*,² e não como se pensava desde Platão, isto é, que a cada termo deveria existir um objeto ideal fixo ao qual *corresponde* metafisicamente.

Wittgenstein estava dando origem ao que hoje chamamos de *pragmática linguística*, que é o ramo da filosofia e da linguística no qual estudamos como os significados são alterados de acordo com a situação na qual ocorrem. Ela foi criada, inclusive, sob certo pré-conceito de ser considerada como *pouco rigorosa*, por exemplo, em relação à lógica clássica, justamente por considerar toda essa mutabilidade da linguagem (mais sobre a informalidade e o problema de definição da pragmática).³ Por exemplo, sabemos que “amanhã irei na sua casa” pode ter vários significados a depender do dia em que foi enunciado, uma vez que o *déitico* “amanhã” (Ibid., p. 65) é relativo aos outros “hoje” ou “ontem”. Sabemos também que “poderia passar o sal?” não se trata de uma pergunta acerca das capacidades do interlocutor de mover o sal até o locutor, mas de um *pedido* de que, por favor, o faça. Neste último caso, temos um exemplo de um *ato de discurso indireto*,⁴ cuja teoria desenvolvida por John Searle e Daniel Vanderveken no *Foundations of illocutionary logic* (1985) teve origem com John Langshaw Austin no seu póstumo *How to do things with words* (Como fazer coisas com palavras, 1962), resultado de

² WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni, 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (1953), § 43, p. 28.

³ Cf. LEVINSON, S. C. *Pragmática*. Trad. Aníbal Mari e Luiz Carlos Borges. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes - WMF, 2007, p. 6.

⁴ SEARLE, J. R.; VANDERVEKEN, D. *Foundations of illocutionary logic*. Nova York: Cambridge University Press, 1985, p. 25.

uma transcrição de palestras feita por seus estudantes em 1955. Nesta obra, vimos que uma enunciação de uma *sentença performativa* (p. 6) do tipo “eu nomeio este navio como Rainha Elizabeth” não se trata de uma mera descrição, relato ou afirmação da ação de nomear, mas é o fazer do nomear, *propriamente*.

Orbitando todo esse contexto (passado e futuro), a proposta de Elton era mostrar, com o auxílio dos artigos que apresentaria em sua coleção, que muitas das confusões presentes nas teorias estéticas advinham de problemas *fundamentalmente* linguísticos. As novas estratégias de análise vinham principalmente das faculdades inglesas (Oxford, Cambridge e Londres), mas também havia contribuições dos Estados Unidos. A principal motivação para isso se devia ao fato de que o estudo da estética estava fadado à obscuridade e “*pura verborragia*”,⁵ demonstrando uma ironia na qual, justamente na área da filosofia que trata da criatividade e da “iluminação”, era ela a “ciência pesadelo”, maçante, opaca, falsa e estéril. Elton, mencionando C.I. Lewis: “em toda a área de estudos filosóficos não há provavelmente outro tópico que seja marcado por tanta obscuridade e tão pouca unanimidade como é exibido o tema da teoria estética”.⁶

A acusação de que a linguagem estava sendo mal-usada para fins outros que não fossem a compreensão clara e direta do que estava sendo dito já havia sido feita alguns anos antes por George Orwell em seu artigo *Politics and english language* (1946), na qual ele chegou a criar termos como “o bom inglês” e o “inglês moderno”. O primeiro tem a intenção tradicional de informar o máximo possível o interlocutor no menor intervalo de tempo, enquanto o último esquece completamente essa tarefa, almejando apenas a vitória no debate (no caso, político) e a confusão das ideias da audiência. No primeiro parágrafo, ele diz que: “*abaixo de tudo isso reside uma crença semiconsciente de que a linguagem é um crescimento natural e não um instrumento o qual moldamos para o nosso próprio interesse*”.⁷ Posteriormente, Paul Grice no seu *Logic and conversation* (Lógica e conversação,

⁵ “sheer verbiage” (ELTON, William. *Aesthetics and language*. Basil Blackwell Oxford, 1959 (1954), p. 2).

⁶ “in the whole area of philosophic studies there is probably no other topic which is marked by so much unclarity and so little unanimity as is exhibited by the subject of esthetic theory” (Id. *Ibid.*).

⁷ “Underneath this lies the half-conscious belief that language is a natural growth and not an instrument which we shape for our own purposes” (sem paginação).

1967) também já notou que os seres humanos que se propõem a uma interação linguística *racional* procuram sempre “observar” (isto é, *pressupor*) um *princípio cooperativo*⁸ o qual nos orienta a: “faça sua contribuição conversacional do modo como é requerida, no estágio em que ocorre, através do propósito ou direção aceitos na troca conversacional em que você está inserido”.⁹

Tudo isso tornou óbvio que a tradição da filosofia analítica precisava tomar a frente para tentar ao menos tornar mais frutífera a área da estética, deixando de lado ao máximo possível toda e qualquer ambiguidade e falta de clareza. Era necessária uma análise *lógico-semântica* dos termos utilizados e a influência que causara Wittgenstein com suas *Investigações* na mudança do que compreendíamos por “significado” foi o ponto-chave para o início dessa revolução. Mas, afinal, como seria essa nova abordagem?

Elton começa destacando que do fato de nos referirmos a “arte” ou “estética” com apenas um substantivo, não podemos disso simplesmente concluir que somos capazes de encontrar uma “essência” presente em todos os objetos referidos como tal e, assim, realizarmos generalizações. Essa tendência se revela a partir da clássica crença platônica de que só compreendemos algo se conhecermos suas origens, isto é, suas propriedades definitórias e ideias. Segundo o autor, às vezes acabamos por confundir categorias por propriedades, de modo que as primeiras nos *orientam* apenas, no contexto de investigação, a que tipo de perguntas devemos fazer, enquanto as segundas nos comprometem a *atribuir* qualidades a objetos as quais muitas vezes podem estar equivocadas.

O autor comenta também que parte dessa obscuridade vem da tentativa de alguns autores em realizar analogias inapropriadas com ramos da filosofia já conhecidos, como a ética. É no mínimo curioso considerarmos que uma obra de arte possa ser “boa”, “única”, “gratuita” ou mesmo “pobre”.

Elton, mencionando os argumentos dos diversos autores de sua antologia, nos diz que é uma tendência, em decorrências dos fatos destacados anteriormente, que frases como “arte é expressão” ou “arte é forma significativa” acabem sendo

⁸ GRICE, H. P. *Logic and conversation*. William James Lectures, delivered at Harvard University in 1967, and to be published by Harvard University Press. Copyright 1975 by H. Paul Grice, p. 43.

⁹ “Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged.”

excludentes devido à força de suas formas *categóricas* de expressão, influenciando o interlocutor a pensar que o problema da definição de arte se resume a tão simplesmente como fora dito. Outros ramos da filosofia, mais cautelosos e mais frutíferos, supostamente evitam esse tipo de discurso.

É óbvio que, se termos linguísticos são aplicados à formação das ferramentas de qualquer ciência, problemas antigos como os de *ambiguidade* certamente fundamentam muitas das confusões encontradas na estética. Elton destaca que termos caros como “sentimento”, “emoção” e “expressão”, frequentemente utilizados no contexto da estética, sofrem muito desse problema. Por exemplo, é comum crer que quando alguém diz que “sinto que algo ruim está para ocorrer”, automaticamente ele possui o estado mental do medo ou expectativa. Talvez esse sentimento não signifique qualquer coisa para ele. Será que esse algo “ruim” é “realmente” ou unanimemente *considerado* prejudicial ao locutor, mesmo ele sendo sincero? (Neste caso, a conotação de “ruim” está relativa ao contexto). Será que necessariamente ele precisa tomar uma atitude quanto a isso? O autor nos diz que é normal que o teórico acabe por “deduzir” que um pintor, enquanto trabalha, esteja obrigatoriamente querendo expressar alguma emoção que ele deve estar sentindo naquele momento e que a audiência deve se preparar para tentar compreendê-la, se ela leva a arte a sério, o que não parece correto (o artista pode estar sentindo algo ou tendo uma emoção completamente distinta do que acham). É a partir disso que surgem perguntas como “o que essa pintura quer dizer?” ou asserções como “que música triste”, quando, na verdade, segundo o autor, há uma lacuna explanatória e uma não necessidade lógica entre o que algo *é* e o que algo *expressa*.

Seguindo os conselhos de Wittgenstein, o autor sugere que o melhor caminho para compreender o significado de um termo seria se perguntar, num contexto onde o termo é *efetivamente aplicado*, no caso da música, “como seria se a música fosse capaz de expressar tristeza?”, podendo concluir, por exemplo, que a tristeza não é algo de separável da música, mas estaria nela mesma, como a vida está em nós ou um personagem está no ator que o representa. Sobre isso, Deryck Cook lançava o seu *The language of music* (A linguagem da música, 1959), no qual ele tenta argumentar, com base em teoria musical, que alguns dados compositores tentaram expressar o *mesmo* sentimento a partir dos mesmos padrões de partituras e os sons

que eles representam ao serem executados, criando uma espécie de “dicionário” musical bastante preliminar.

Debates em linguagem também dão origens a debates em ontologia, e o problema da existência da obra de arte e o que ela *realmente é* entra em pauta. Seria ela material ou imaginativa? Se por um lado tentamos deduzir um modelo ideal para qualquer uma delas, o que de fato nos afeta, e é comumente dito como a “obra de arte em si”, é sua instanciação material (afinal, “estética” vem do grego “aesthesis”, que significa algo como a faculdade ou a capacidade de sentir). De fato, é notável que aspectos materiais não só alteram o resultado “final” da obra (supondo sua imutabilidade), como também dita tendências e novas maneiras de produzir arte. Por exemplo, o Coliseu se tornou hoje, depois de todos os efeitos do tempo, uma obra arquitetônica muito mais digna de ser chamada de “monumento” que na época em que era efetivamente utilizado para as batalhas de gladiadores. Também, alguns acidentes de misturas de tintas deram origem a “novas” cores que viriam a ser utilizadas por artistas posteriores. Se a obra de arte é subjetiva e sua forma material é apenas um ponto de iniciação da “real obra”, ainda é tema de grande discussão. Será que a música que toca no disco é a mesma da que foi tocada pela banda ao vivo? O que conta para a sua identidade? Seu nome, a maneira como soa, ou apenas a composição construída a partir da teoria musical? A música é a sua primeira ocorrência no mundo ou o conjunto de todas as performances possíveis dela? Há aquilo que seja *realmente* a música?

Talvez, destaca Elton, o problema não fosse sobre a existência (ou como ela se dá) dos objetos que são as obras de arte, uma vez que jamais teríamos acesso ao conteúdo mental presente na mente do artista, mas a real questão estaria na *interpretação* delas a partir de cada um da audiência e que no conjunto de todas as interpretações, como quando pessoas falam sobre uma obra de arte, é que ela tomaria sua forma mais relevante. Mais uma vez, como orientou Wittgenstein, o significado de obra de arte teria a ver com o contexto onde aparece e das palavras e expressões utilizadas para se referir a ela.

A questão, como vemos, está no significado dos termos. “Uma boa obra de arte”, dita por alguém, o compromete a gostar dela ou mesmo recomendá-la? Provavelmente não. Ainda, que critérios são utilizados para a classificação de bom ou ruim? Certamente depende de quem, onde e quando se fala, a que propósitos

tal julgamento irá interessar etc. Se obras de arte são únicas, poder-se-ia até dizer que elas são *incomparáveis* entre si.

Qualquer analogia com a ciência seria descabida, uma vez que os dados científicos costumam *independe*r do dia e local em que foram coletados, enquanto obras de arte são *reinterpretadas* constantemente. Também parece pouco plausível dizer que um poema foi “substituído” por outro, como ocorre entre teorias científicas. Poderíamos até substituir alguma teoria subjacente a uma crítica estética, mas nunca uma obra de arte por outra. Por último, com base nessa aparente falta de possibilidade de moldar critérios de julgamento, ninguém pode ser “provado errado” por gostar de uma determinada obra de arte.

Como diz Elton: “*Arte sendo criação, mais do que descoberta, crítica e avaliação lembram mais criação do que demonstração ou prova*”,¹⁰ mas disso não precisamos nos conter em criar sistemas de avaliação com relação a certos critérios (por exemplo, cada festival de prêmios de cinema tem seus próprios critérios). Assim, sobre um crítico de arte, “*o veredito que ele enuncia não nomeia uma qualidade simples, nem um simples sentimento na crítica. ‘isso é bom’ também tem a forma do veredito impessoal ‘ele é culpado’*”.¹¹ A tarefa do crítico não seria a de tentar explicar experiências estéticas, como faria um cientista, mas de “clarificá-las” (isto é, apresentá-las sob algum contexto) ou (consequentemente) alterá-las. Vale destacar o uso do verbo “lembrar” na primeira citação deste parágrafo e sua alusão ao conceito de *Semelhanças de família*,¹² com o qual ele expressa que entre a criação e a descoberta há certamente semelhanças, mas cada uma pertence a um *Jogo de linguagem*¹³ específico.

É claro que o filósofo anseia por uma teoria geral e sucumbir ao *relativismo subjetivo* não é uma conclusão desejada (é o que já tínhamos desde o começo),

¹⁰ Tradução do autor de: “Art being creation, rather than Discovery, criticism and appraisal resemble more creation than demonstration, or proof”. (ELTON, William. *Aesthetics and Language*. Basil Blackwell Oxford, 1959 (1954), p. 10.)

¹¹ Tradução do autor de: “The verdict he delivers does not name a simple quality, nor a simple feeling in the critic; ‘this is good’ also has the form of the impersonal verdicto, ‘he is guilty’” (Id. *Ibid.*)

¹² WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni, 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (1953), §67 p. 39.

¹³ Id., § 7, p. 12.

mas forçar analogias com a ciência ou outros ramos da filosofia podem acarretar problemas ainda maiores.

A presente tradução inglês-português do texto *Family resemblances and generalizations concerning the arts*¹⁴ de Maurice Mandelbaum publicado em 1965 trata de algumas críticas feitas por Mandelbaum a tais aplicações de estratégias da filosofia analítica britânica na elucidação de conceitos estéticos, mas principalmente à aplicação do conceito de semelhanças de família de Wittgenstein.

Referências

- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. The William James Lectures, delivered at Havard University in 1955. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1962.
- COOKE, Deryck. *The language of music*. Nova York: Oxford University Press, 2001 (1959).
- ELTON, William. *Aesthetics and language*. Basil Blackwell Oxford, 1959 (1954).
- GRICE, Herbert Paul. *Logic and conversation*. William James Lectures, delivered at Harvard University in 1967, and to be published by Harvard University Press. Copyright 1975 by H. Paul Grice.
- KENNICK, William E. “Does traditional aesthetics rest on a mistake?” In: *Mind*, New Series, v. 67, n. 267, pp 317-334. Oxford University Press, 1958.
- LEVINSON, Stephen C. *Pragmática*. Trad. Aníbal Mari e Luiz Carlos Borges. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes - WMF, 2007.
- MANDELBAUM, Maurice. “Family resemblances and generalizations concerning the arts”. In: *American Philosophy Quarterly*, v. 2, n. 3, pp. 219-228. University of Illinois Press, 1965.
- ORWELL, George. “Politics and the english language”. *Horizon*. Londres, 1946. Disponível em: <http://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- SEARLE, John. R.; VANDERVEKEN, Daniel. *Foundations of illocutionary logic*. Nova York: Cambridge University Press, 1985.

¹⁴ Gostaria de agradecer profundamente os direitos de tradução cedidos gentilmente por Nicholas Rescher, editor executivo da *American Philosophy Quarterly*. Muito Obrigado.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni, 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (1953).

Semelhanças de família e generalização acerca das artes

Em 1954 William Elton coletou e publicou um grupo de ensaios sob o título *Estética e linguagem*. Assim como sua introdução tornou claro, uma propriedade comum desses ensaios foi a aplicação a problemas estéticos de algumas doutrinas características da recente filosofia linguística britânica¹⁵. Enquanto esse modo de filosofar não teve uma influência tão pervasiva em estética como teve em outros ramos da filosofia¹⁶, houve um número de importantes artigos os quais, em adição àqueles contidos no volume de Elton, sugerem a direção na qual essa influência tem efeito. Dentre esses artigos pode-se mencionar “A tarefa da definição de uma obra de arte” por Paul Ziff,¹⁷ “O papel da teoria em estética” por Morris Weitz,¹⁸ “Sobre ‘o que é um poema’”¹⁹ de Charles L. Stevenson e “A estética tradicional reside num erro?”²⁰ de W. E. Kennick. Em cada um deles se pode achar uma convicção a qual estava também presente na maioria dos ensaios no volume de Elton: de que é um erro oferecer generalizações acerca das artes, ou, colocando o assunto de uma maneira mais provocativa, de que é um erro tentar discutir o que arte, ou o belo, ou a estética, ou um poema, *essencialmente* é. Em suporte

¹⁵ Ver William Elton (ed.), *Aesthetics and language* (Oxford, Basil Blackwell, 1954), p. 1, n. 1 e 2.

¹⁶ Uma discussão desse fato é encontrada no artigo de Jerome Stolnitz, “Notes on analytic philosophy and aesthetics”, *British Journal of Aesthetics*, v. 3 (1961), pp. 210-222.

¹⁷ *Philosophical Review*, v. 62 (1953), pp. 58-78.

¹⁸ *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15 (1956), pp. 27-35.

¹⁹ *Philosophical Review*, v. 66 (1957), pp. 329-362.

²⁰ *Mind*, v. 67 (1958), pp. 317-334. Em adição aos artigos já referidos, posso mencionar “The uses of works of arts” por Teddy Brunius no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22 (1963), pp. 123-133, o qual menciona tanto Weitz como Kennick, mas levanta outras questões sobre as quais não estou tratando aqui.

parcial a essa argumentação, alguns autores fizeram uso explícito da doutrina de Wittgenstein de *semelhanças de família*; Morris Weitz, por exemplo, a colocou na linha de frente de sua discussão. Entretanto, naquele influente e frequentemente antologizado artigo, o professor Weitz não fez qualquer tentativa de analisar, clarificar ou defender a doutrina nela mesma. Já que seu uso com respeito a estética proveu os meios pelos quais outros procuraram escapar da necessidade de generalização acerca das artes, eu devo começar minha discussão com uma consideração disso.

I

O *locus classicus*²¹ para a doutrina de Wittgenstein de *semelhanças de família* está na Parte I das *Investigações filosóficas*, seções 65-77.²² Ao discutir aquilo a que ele se refere como jogos de linguagem, Wittgenstein diz:

Ao invés de produzir algo comum a tudo aquilo a que chamamos de linguagem, eu estou dizendo que esses fenômenos não têm uma coisa em comum a qual nos faz usar a mesma palavra para todas – mas elas estão *relacionadas* umas às outras de várias maneiras diferentes. E é por causa dessa relação, ou dessas relações, que as chamamos todas de “linguagem”. (§65)

Ele então ilustra sua argumentação ao citar uma variedade de *jogos*, como jogos de tabuleiro, jogos de cartas, jogos de bola etc., e conclui:

Vemos uma complicada rede de relações de similaridade se sobrepondo e se cruzando: às vezes similaridades gerais e de detalhe. (§66)

Não posso pensar em expressão melhor para caracterizar essas similaridades do que “*semelhanças de família*”; porque as várias *semelhanças* entre membros de uma família: porte, características, cor

²¹ Significa: a parte mais famosa ou influente. (N. da T.)

²² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, traduzido por G. E. M. Anscombe (New York, Macmillan, 1953), pp. 31-36. Uma passagem paralela é encontrada em “The blue rock”: ver *Preliminary studies for the Philosophical investigations, generally known as The blue and brown books* (Oxford, Basil Blackwell, 1958), pp. 17-18.

dos olhos, jeito de andar, temperamento etc. etc., se sobrepõem e se cruzam da mesma maneira. – E eu devo dizer: “jogos” forma uma família. (§67)

Em suma, o que Wittgenstein pretende estabelecer é que não se deve supor que todas as instanciações daquelas entidades sobre as quais aplicamos um nome comum de fato possuem alguma característica em comum. Ao invés disso, o uso de um nome comum é baseado no cruzamento e sobreposição de características semelhantes dentre outros objetos e atividades heterogêneos.

As ilustrações concretas de Wittgenstein sobre a diversidade dentre os vários tipos de jogos podem a princípio fazer sua doutrina de semelhanças de família extremamente plausível. Por exemplo, não hesitamos em caracterizar tênis, xadrez, *bridge*²³ e paciência como jogos, mesmo que uma comparação entre eles falhe em revelar alguma característica específica a qual é a mesma em cada um deles. Não obstante, eu não acredito que a doutrina dele de semelhanças de família, tal como está, provê uma análise adequada do porquê um nome comum, como em “um jogo”, é em todos os casos aplicado ou mantido.

Considere primeiro o seguinte caso. Vamos assumir que você saiba como jogar aquela forma de paciência chamada “*Canfield*”;²⁴ suponha também que você está familiarizado com um número de outras variedades de paciência (Wittgenstein usa “paciência”, ou seja, “*solitaire*”, como uma instância de uma forma de jogo).²⁵ Estando você a me ver embaralhando um conjunto de cartas, amontoando as cartas em pilhas, algumas com a face para cima e outras com a face para baixo, virando as cartas uma por uma, às vezes pondo-as em uma pilha, depois noutra, trocando as pilhas, etc. você pode dizer: “estou vendo que você está jogando cartas. Que jogo você está jogando?” Porém, a isso eu posso responder: “eu não estou jogando um jogo; estou contando (ou lendo) sortes”. As semelhanças entre o que você me viu fazer e as características de jogos de cartas com os quais

²³ *Contract Bridge* (Ponte de contrato) ou simplesmente *bridge* (ponte) é um jogo para quatro pessoas divididas em dupla que utiliza um baralho padrão de 52 cartas. (N. da T.)

²⁴ Modo de jogo original e mais desafiador, no qual era necessário virar três e não apenas uma carta por tentativa. (N. da T.)

²⁵ Apesar de no Brasil chamarmos “*solitaire*” de “paciência”, na verdade são dois tipos de jogos com algumas sutis diferenças. (N. da T.)

você é familiar permitirão você me contradizer e dizer que eu estou realmente jogando um tipo de jogo? Uso ordinário ou não, creio eu, sancionando nossa descrição de leitura de sorte como um exemplo de jogar um jogo, não importa quão impactante possam ser as semelhanças entre as formas com as quais cartas são manuseadas ao jogar paciência e em ler sortes. Ou, para escolher outro exemplo, podemos dizer que enquanto certas formas de campeonatos de luta livre são às vezes caracterizadas como jogos “(Wittgenstein menciona “*Kampfspiele*”),²⁶ uma luta raivosa entre dois rapazes, cada um tentando fazer o outro se render, não é para ser caracterizado como um jogo. Ainda que se possa encontrar uma grande quantidade de características semelhantes entre tal luta e uma partida de luta livre num ginásio. O que parece ser crucial em nossa designação de uma atividade como um jogo é, portanto, não meramente uma questão de notar um número de semelhanças específicas entre ele e outras atividades as quais denotamos como jogos, mas envolve algo a mais.

Para sugerir que tipo de característica esse “algo a mais” possivelmente é, será conveniente prestar mais atenção à noção do que constitui uma semelhança de família. Suponha que te mostrem dez ou uma dúzia de fotografias e então você é solicitado a decidir quais dentre elas exibem semelhanças fortes.²⁷ Você pode não ter dificuldade em selecionar, digamos, três das fotografias nas quais os indivíduos possuem marcadamente cabeças arredondas, um perfil fortemente prógnato, notáveis olhos profundos e encaracolados cabelos escuros.²⁸ Em certa

²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, §66, p. 31. Por razões obscuras, a senhora Anscombe traduz “*Kampfspiele*” como “Jogos Olímpicos”.

²⁷ Num artigo que é intimamente relacionado às minhas discussões, mas usa diferentes argumentos para defender um objetivo similar, Haig Khatchadourian mostrou que Wittgenstein é menos explícito do que ele deveria ter sido com respeito aos níveis de determinabilidade pelos quais essas semelhanças são significantes para nosso uso de nomes comuns. Ver “Common names and ‘family resemblances’”, *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 18 (1957-58), pp. 341-358. (Para um artigo relacionado, mas menos intimamente relevante do Professor Khatchadourian, ver “Art-names and aesthetic judgments”, *Philosophy*, v. 36 [1961], pp. 30-48).

²⁸ Pode ser notado que isso constitui uma semelhança mais próxima do que aquela envolvida no que Wittgenstein chama de “semelhanças de família”, uma vez que na minha ilustração todas as similaridades específicas pertencem a um único conjunto de características, com respeito a cada um de todos os três sujeitos que diretamente lembram uns aos outros. No uso da noção de semelhanças de família de Wittgenstein há, entretanto, nenhum conjunto de características

medida, você pode dizer num sentido metafórico que as similaridades dessas características constituem uma semelhança de família dentre eles. Esse sentido, porém, seria metafórico, uma vez que na falta de um parentesco biológico de um certo grau de proximidade estaríamos inclinados a falar apenas em semelhanças e não em semelhanças de *família*. O que marca a diferença entre um sentido literal e metafórico da noção de “semelhanças de família” é, portanto, a existência de uma conexão genética no primeiro caso e não no último. Wittgenstein, porém, falhou em tornar explícito o fato de que a noção raiz e literal de uma semelhança de família inclui essa conexão genética não menos do que inclui a existência de notável semelhança fisionômica.²⁹ Tivesse a existência de tal critério ambíguo sido tornada explícita por ele, o mesmo teria notado que há de fato um atributo comum a todos aqueles que possuem uma semelhança de família uns com os outros: eles estão relacionados por uma ancestralidade comum. Uma relação deste tipo não é, claro, uma dentre as características específicas daqueles que compartilham

comuns semelhantes para cada membro da “família”; há meramente uma sobreposição e cruzamento dentre os elementos os quais constituem as semelhanças dentre várias pessoas. Portanto, de modo a se adequar a seu uso, minha ilustração teria que ser feita de forma mais complicada e o nível de semelhança se tornaria mais atenuado. Por exemplo, teríamos que introduzir as fotografias de outros sujeitos nas quais, por exemplo, queixos recessivos substituiriam perfis prógnatos dentre aqueles que compartilharam as outras características; alguns teriam o cabelo loiro ao invés de escuro, e olhos protuberantes ao invés de profundos, mas em cada caso iriam se assemelhar aos outros em outros aspectos etc. Todavia, se o que eu disse acerca de semelhanças de família se sustenta nas fortes similaridades presentes na minha ilustração, deveria sustentar uma *fortiori* (versão mais forte) da forma de semelhanças de família mais fraca a qual Wittgenstein nos chama atenção.

²⁹ Ainda que Wittgenstein tenha falhado em tornar explícito o fato de que uma conexão genética estava envolvida em sua noção de “semelhanças de família”, eu creio que ele de fato pressupõe tal conexão. Se eu não estiver errado, o original em alemão mostra isso mais claramente do que a tradução de Anscombe. O texto alemão se lê: (conferir original no artigo de Mandelbaum). Modificando a tradução da senhorita Anscombe em alguns aspectos tanto quanto possível, eu sugiro que a tradução dessa passagem possa ser lida como: Não posso pensar em melhor expressão para caracterizar essas similaridades do que “semelhanças de família”, uma vez que várias similaridades as quais são obtidas dentre os membros de uma família – suas formas, características, cor dos olhos, jeito de andar, temperamento, etc., etc. – se sobrepoem e se cruzam da mesma maneira. Essa tradução difere daquela da senhorita Anscombe (a qual foi citada acima) no fato de que torna mais explícito o fato de que as similaridades são similaridades dentre os membros de uma única família e não são elas mesmas definitivas ao que constitui uma semelhança de família.

uma semelhança de família; ela não obstante os diferencia daqueles que não são referidos como membros de uma única família.³⁰ Se, então, é possível que a analogia de semelhança de família pudesse nos dizer algo sobre como jogos podem estar relacionados uns com os outros, se poderia explorar a possibilidade de que, apesar de suas grandes dissimilaridades, jogos podem possuir um atributo comum o qual, como conexão biológica, não é ele mesmo um dentre suas características diretamente exibidas. Infelizmente, essa possibilidade não foi explorada por Wittgenstein.

Para ter certeza, Wittgenstein não afirma explicitamente que as semelhanças as quais estão correlacionadas com nosso uso de nomes comuns devem ser de um tipo que é diretamente exibido. Não obstante, todas as suas ilustrações nas passagens relevantes envolvem aspectos de jogos os quais seriam incluídos numa descrição de como um jogo em particular deve ser jogado; isto é, quando ele nos comanda a “procurar e ver” se há algo comum a todos os jogos,³¹ o “algo” é tomado a representar precisamente o tipo de característica manifesta que é descrita em manuais de regras, como em *Hoyle*.³² Todavia, como vimos no caso de semelhanças de família, o que constitui uma *família* não é definido em termos de características manifestas de um grupo aleatório de pessoas; devemos primeiro caracterizar a relação familiar em termos de laços genéticos, e então observar em que medida aqueles que estão conectados dessa maneira *se assemelham* entre si.³³

³⁰ Fosse esse aspecto do critério ambíguo abandonado, e fosse nosso uso de nomes comuns unicamente determinados pela existência de relações que se sobrepõem e se cruzam, seria difícil de ver como um consenso seria um dia estabelecido para difundir tais nomes. Robert J. Richman chamou atenção para o mesmo problema em “Something Common”, *Journal of Philosophy*, v. 59 (1962), oo. 821-830. Ele fala do que ele chama de “o Problema das Texturas Bem Abertas” e diz: “a noção de semelhanças de família pode abordar nossa extensão da aplicação de um dado termo geral, mas não parece estabelecer limite algum nesse processo” (p. 829). Num artigo intitulado “The Problem of Model-Language Game in Wittgenstein’s Later Philosophy”, *Philosophy*, v. 36 (1961), pp. 333-351, Helen Harvey também chama atenção ao fato de que “uma família é assim chamada em virtude de suas ancestralidades comuns” (p. 334). Ela também menciona (p. 335) o que Richman referiu como o problema da “textura bem aberta”.

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, §66, p. 31.

³² Uma enciclopédia de regras de jogos de estádio, mas principalmente de jogos de cartas. (N. da T.)

³³ Ainda que eu só tenha mencionado a existência de conexões genéticas dentre membros

No caso de jogos, a analogia de laços genéticos pode ter o propósito a favor do qual vários jogos foram formulados por aqueles que os inventaram ou os modificaram, por exemplo, a potencialidade de um jogo que consiste em absorver interesse não prático tanto aos participantes quanto aos espectadores. Se existisse alguma característica comum não se poderia esperar que ela fosse definida num manual de regras, como no Hoyle, uma vez que manuais de regras apenas tentam nos dizer como jogar um jogo em particular: nosso interesse em jogar um jogo, e nossa compreensão do que constitui um jogo, já está pressuposto pelos autores desses livros.

Não é minha preocupação agora determinar alguma característica comum para a maioria ou a todas as atividades as quais chamamos de jogos, nem eu gostaria de discutir a analogia de semelhanças de família de que *deve haver* alguma característica dessas. Se a questão é para ser decidida, deve ser decidida por uma tentativa de “procurar e ver”. Entretanto, é importante que procuremos no lugar certo e das maneiras certas se estamos procurando por uma característica comum; não devemos assumir que alguma característica comum a todos os jogos deve ser alguma característica manifesta, tal como se eles devem ser jogados com uma bola ou com cartas ou quantos jogadores devem existir para que o jogo possa ser jogado. Se tivéssemos que depender exclusivamente dessas características deveríamos, como eu sugeri, estar aptos a ligar paciência com leitura de sorte e partidas de luta livre com brigas, mais do que (digamos) ligar paciência com *cribbage*³⁴ e partidas de luta livre com levantamento de peso. Isto é, então, minha argumentação de que a ênfase de Wittgenstein nas semelhanças exibidas diretamente, e sua falha em considerar outras possíveis similaridades, leva a uma falha em sua contribuição em prover uma pista adequada ao que – em alguns casos, pelo menos – governa nosso uso de nomes comuns.³⁵

de uma família, eu não deveria obviamente excluir os efeitos das associações habituais que dão origem a algumas das semelhanças as quais Wittgenstein menciona. Eu insisti em conexões genéticas apenas porque é a mais simples e mais óbvia ilustração do discurso que eu desejei realizar.

³⁴ Trata-se de um jogo de cartas feito tradicionalmente para dois jogadores, ainda que seja mais comum com três ou mais, cujo objetivo é agrupar certas combinações de cartas. (N. da T.)

³⁵ Eu não nego que semelhanças diretamente exibidas frequentemente realizam uma contribuição em nosso uso de nomes comuns: isso é um fato explicitamente notado pelo menos desde Locke. Porém, similaridades em origem, similaridades em uso e similaridades em intenção po-

Se as considerações anteriores estiverem corretas, estamos agora em posição de ver que a difamação radical de generalização acerca das artes, a qual veio a ser quase uma marca registrada dos escritos daqueles mais influenciados pela recente filosofia britânica, pode envolver sérios erros, e pode não constituir um avanço notável.

II

Partindo das afirmações de Wittgenstein acerca de semelhanças de família ao uso para o qual sua doutrina tem sido posta por escritos em estética, devemos primeiro notar o que esses autores *não* estão tentando fazer. Em primeiro lugar, eles não estão procurando clarificar as relações que existem dentre os muitos diferentes sentidos nos quais a palavra “arte” é usada. Qualquer dicionário oferece uma variedade de tais sentidos (ex., a arte da navegação, a arte enquanto astúcia, arte enquanto o feito do artista etc.), e não é difícil encontrar um padrão de semelhanças de família existente dentre muitos deles. Entretanto, uma análise de tais semelhanças, e de suas diferenças, não foi, realmente, de interesse para os autores de artigos sobre os quais estamos interessados aqui. Em segundo lugar, esses autores não estavam primariamente interessados em analisar como palavras tais como “obra de arte” ou “artista” ou “arte” são ordinariamente utilizadas por aqueles que nem são estetas, tampouco críticos de arte; seus interesses estavam nos escritos os quais moldam a tradição da “teoria estética”. Em terceiro lugar, devemos notar que o interesse desses autores não foi mostrar que as semelhanças de família de fato existem dentre as várias artes ou dentre as várias obras de arte; ao contrário, eles usaram a doutrina de semelhanças de família numa abordagem *negativa*. Desse modo, eles obviamente seguiram o próprio exemplo de Wittgenstein. A posição que eles procuraram estabelecer é que a teoria tradicional estética estava errada ao assumir que há alguma propriedade essencial ou características definidoras de obras de arte (ou algum conjunto de tais propriedades e características); como uma consequência, eles concederam que a maioria das questões que foram feitas por aqueles engajados em escritos em estética são tipos de questões equivocadas.

dem também realizar papéis significantes. São tais fatores que Wittgenstein negligencia em suas discussões específicas de semelhanças de família e de jogos.

Entretanto, tal como a discussão anterior de Wittgenstein deve ter servido para tornar claro, não se pode assumir que se há alguma característica comum a todas as obras de arte, ela deva consistir em alguma característica específica e diretamente exibida. Como as conexões biológicas dentre aqueles que estão conectados por semelhanças de família ou como as intenções com base nas quais distinguimos entre leitura de sorte e jogos de carta, tal característica pode ser um atributo relacional, mais do que alguma característica para a qual se pode apontar diretamente e dizer: “é essa característica particular do objeto que me leva a designá-lo como uma obra de arte”. Um atributo relacional do tipo requerido pode, por exemplo, apenas ser apreendido se se considerar objetos de arte específicos como tendo sido criados por alguém para alguma real ou possível audiência.

A sugestão de que a essência natural da arte é para ser encontrada em tal atributo relacional não é obviamente implausível quando nos lembramos de algumas das várias teorias tradicionais de arte. Por exemplo, arte tem sido caracterizada às vezes como sendo uma forma especial de comunicação ou de expressão ou como sendo uma forma especial de realização de desejo ou como sendo uma apresentação da verdade numa forma sensual. Tais teorias não assumem que em cada poema, pintura, peça e sonata há um ingrediente específico que os identifica como uma obra de arte; ao invés disso, aquilo que é considerado como comum a esses objetos diversos é uma relação que se assume ter existido ou se sabe ter existido, entre certas de suas características, atividades e intenções daqueles que os fizeram.³⁶

³⁶ Eu não conheço uma passagem em que Wittgenstein põe tal possibilidade em pauta. De fato, se a passagem do “The blue book” ao qual eu já aludi puder ser referenciada como uma representante, podemos dizer que a visão de Wittgenstein das teorias estéticas tradicionais estava claramente sem fundamento. Nessa passagem ele disse: A ideia de conceito geral sendo uma propriedade comum de suas instâncias particulares se conecta com outras primitivas, muito simples, ideias da estrutura da linguagem. É comparável à ideia de que *propriedades* são *ingredientes* das coisas que têm as propriedades; por exemplo, que o belo é um ingrediente de todas as coisas bonitas como o álcool é da cerveja e vinho e daí poderíamos ter o belo puro, inalterado por qualquer coisa que é belo (p. 17). Eu falho em ser capaz de identificar qualquer teoria estética na qual tal afirmação seria verdadeira. Não seria, por exemplo, verdadeiro na doutrina de Clive Bell da “forma signficante”, nem seria presumivelmente verdadeiro na visão de belo de G. E. Moore, já que tanto Bell quanto Moore defendem que o belo depende da natureza específica de outras

Enquanto podemos estar cientes de que é difícil encontrar algum conjunto de atributos – sendo eles relacionais ou não – o qual pode servir para caracterizar a natureza da obra de arte (e o qual não será tão vulnerável a críticas quanto muitas outras caracterizações têm sido),³⁷ é importante notar que essas dificuldades inerentes a essa tarefa não são realmente evitadas por aqueles que apelam à noção de semelhanças de família. À medida em que se tenta elucidar como o termo “arte” é de fato usado no contexto de crítica de arte, a maioria dos mesmos problemas que surgiram na história da teoria estética vão reaparecer. Em outras palavras, análise linguística não provê uma rota de fuga dos problemas que foram de maior preocupação na estética tradicional. Esse fato pode ser ilustrado através de um exame de uma porção de um dos artigos ao qual eu já fiz alusão, o artigo de Paul Ziff intitulado “A tarefa de definição de uma obra de arte”.

Para explicar como o termo “uma obra de arte” é usado e para mostrar as dificuldades que se encontram se procurarmos generalizar acerca das artes, o professor Ziff escolhe como seu ponto de partida um exemplo bem definido de uma obra de arte e se dispõe a descrevê-lo.

O trabalho que ele escolhe é uma pintura de Poussin e sua descrição ocorre como se segue:

qualidades que caracterizam isso que é a beleza. Entretanto, pode ser objetado que quando eu sugiro que o que é comum a todas as obras de arte envolve referências a “intenções”, eu negligencio “a falácia intencional” (ver W. K. Wimsatt, Jr. e Monroe C. Beardsley, “The intentional fallacy”, *Swansea Review*, v. 54 [1946], pp. 468-488). Esse não é o caso. A frase “a falácia intencional” originalmente se referiu a um método particular de crítica, isto é, a um método de interpretar e avaliar dadas obras de arte; não é o objetivo de Wimsatt e Beardsley distinguir entre arte e não arte. Esses dois problemas são, eu creio, fundamentalmente diferentes em caráter. Entretanto, eu não me sinto seguro de que o professor Beardsley notou esse fato, porque, num artigo recente no qual ele se dispôs a criticar aqueles que foram influenciados pela doutrina de semelhanças de família, aparentemente se sentiu obrigado a definir arte *somente* em termos de características do próprio objeto (ver “The definition of the arts”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20 [1961], pp. 175-187). Se ele tivesse resistido em relacionar essa característica à atividade e intenção daqueles que fazem com que objetos tenham tal característica, sua discussão não seria, creio eu, suscetível às várias críticas levantadas contra isso pelo professor Douglas Morgan e Mary Mothersill (*ibid.*, pp. 187-198).

³⁷ Eu não digo “todas” essas definições, porque eu acho que se pode encontrar um número de definições convergentes de arte, cada qual tem mérito considerável, apesar de que cada um pode diferir ligeiramente de outros em suas ênfases.

Suponha que apontemos à obra de Poussin “O estupro da mulher Sabina” como nosso caso disponível mais claro de uma obra de arte. Podemos descrevê-la ao dizer, primeiro, que se trata de uma pintura. Em segundo lugar, ela foi feita, e mais ainda, feita deliberada e conscientemente com óbvia habilidade e cuidado por Nicolas Poussin. Em terceiro lugar, o pintor pretendeu que ela fosse mostrada em um lugar onde pudesse ser vista e apreciada, onde pudesse ser contemplada e admirada... Em quarto lugar, a pintura é ou foi exibida numa galeria de arte onde pessoas a contemplam, a estudam, a observam, a admiram, a criticam e a discutem. O que eu gostaria de me referir aqui ao falar em contemplação, estudo e observação de uma pintura é simplesmente o que podemos fazer quando estamos interessados numa pintura dessas. Por exemplo, quando olhamos para essa pintura de Poussin, podemos focar em suas características sensuais, para a sua “olhe e sintá”. Portanto, focamos no jogo de luz e cor, nas dissonâncias, contrastes, harmonias de matizes, valores e intensidades. Notamos padrões e pigmentações, texturas, decorações e adornos. Podemos também focar na estrutura, forma, composição e organização do trabalho. Portanto, procuramos por unidade assim como também por variedade, por equilíbrio e movimento. Focamos nas inter-relações formais e conexões que se cruzam na obra, na sua estrutura interior... Em quinto lugar, essa obra é uma pintura representacional com um tema definido; ela representa uma certa cena mitológica. Em sexto lugar, a pintura é uma elaborada e certamente complexa estrutura formal. Finalmente, a pintura é uma boa pintura. E isso é dizer simplesmente que a pintura de Poussin vale a pena ser contemplada, estudada e observada da maneira que eu acabei de mais ou menos descrever.³⁸

³⁸ Op. cit., pp. 60-61. É um problema interessante, mas não diz respeito aos nossos presentes interesses, considerar se a pintura de Poussin deveria ser classificada enquanto uma pintura “mitológica”, como o Professor Ziff a descreve, ou se ela deveria ser referenciada enquanto uma pintura histórica.

Com referência a essa descrição devemos primeiramente notar que ela claramente não significa algo como uma completa descrição da pintura de Poussin; ela é no máximo uma descrição daqueles aspectos da pintura os quais são relevantes para que seja chamada de obra de arte. Por exemplo, nem o peso da pintura e nem seu custo de reposição é mencionado. Portanto, ou devido às suas concepções ou devido às nossas suposições ordinárias acerca de como o termo “obra de arte” é para ser usado, o professor Ziff foca atenção em alguns aspectos da pintura de Poussin mais do que em outros. Fazendo assim, ele está fazendo uma apelação implícita ao que é pelo menos uma mínima teoria estética, isto é, ele está supondo que nem o peso e nem o custo de reposição precisam ser mencionados quando listamos as características que nos levam a dizer de uma particular tela pintada que se trata de uma obra de arte. Em segundo lugar, devemos notar que das sete características que ele menciona, nem todas são tratadas pelo professor Ziff como sendo independentes umas das outras; nem são todas relacionadas umas às outras de formas idênticas. Será instrutivo notar algumas das diferenças dentre suas relações, uma vez que é precisamente aqui que muitos dos problemas tradicionais da teoria estética mais uma vez reaparecem.

Por exemplo, devemos notar que o professor Ziff relacionou a sétima característica da pintura de Poussin com sua quarta característica: o fato de que ela é uma boa pintura está, ele defende, relacionado às características as quais achamos que ela tem quando a contemplamos, a observamos e a estudamos. Sua bondade, entretanto, não é afirmada como sendo relacionada às suas primeira, terceira ou quinta características: em outras palavras, professor Ziff não está aparentemente afirmando que a bondade dessa obra de arte em particular depende do fato de ela ser uma pintura ao invés de ser algum outro tipo de obra de arte a qual é capaz de ser contemplada, estudada, etc.; nem ele está defendendo que sua bondade é dependente do fato de que foi pretendida para ser pendurada num lugar onde pode ser observada e estudada; nem do fato de que ela é uma pintura representacional que ilustra uma cena mitológica. Se em seguida nos voltarmos à questão de como a bondade dessa pintura é relacionada ao fato de que ela foi “feita deliberada e conscientemente, com óbvia habilidade e cuidado por Nicolas Poussin”, a posição do professor Ziff é de alguma forma menos explícita, mas o que ele diria está provavelmente bastante claro. Suponha que a frase “óbvia habilidade” fosse deletada da descrição dessa característica: se essa pintura

tivesse sido deliberada e conscientemente feita, e tivesse sido feita com cuidado (mas talvez não com habilidade), seria esse fato suficiente para prover uma base de modo a predicar bondade dela? Eu deveria duvidar de que o professor Ziff sustentaria que sim, já que pode se supor que muitas más pinturas foram feitas deliberadamente, conscientemente e com cuidado. Além disso, se for o caso, como estão relacionadas as habilidades do criador à bondade do objeto? Talvez o fato de a “óbvia habilidade” ser atribuída a Poussin queria tentar sugerir que Poussin pretendeu que “O estupro da mulher Sabina” deveria possuir aquelas qualidades as quais o professor Ziff destacou que encontraríamos nela quando a contemplamos, a estudamos e a observamos da maneira pela qual ele sugere que fosse contemplada. Se isso é o que é sugerido ao atribuir habilidade ao artista, se torna claro que o professor Ziff construiu, sem dúvida, uma teoria estética a partir de sua descrição da pintura de Poussin. Essa teoria está implícita tanto nas características que ele escolhe como sendo esteticamente relevantes como nas relações que ele sustenta como presentes dentre essas características.

Se for para ser duvidado de que a descrição do professor Ziff contém pelo menos uma teoria estética implícita, considere o fato de que em uma das passagens na qual ele descreve a pintura de Poussin (mas a qual eu não incluí na minha citação encurtada daquela descrição), ele fala do fato de que ao contemplar, estudar e observar essa pintura “estamos interessados tanto nos movimentos bidimensionais como nos tridimensionais, o equilíbrio e oposição, impulso e recolhimento, de espaços e volumes”. Uma vez que a bondade de uma pintura foi dita por ele como dependente de qualidades as quais encontramos nela quando a contemplamos, a estudamos e a observamos, segue-se que essas características da pintura de Poussin contribuem para sua bondade. E eu deveria supor que elas estão inclusas no que o professor Ziff chama de sexta característica da pintura de Poussin, por assim dizer, sua “estrutura complexa formal”. Portanto, presumidamente, a bondade de uma pintura depende, em parte, ao menos, de sua estrutura formal. Por outro lado, o professor Ziff nunca sugere que a bondade da pintura de Poussin depende do fato de que ela é uma pintura representacional e de que possui um tema mitológico (ou histórico), ao invés de outro tipo de tema. De fato, quando ele discute críticas como as de Kenyon Cox e Royal Cortissoz, professor Ziff aparentemente – e bem apropriadamente – desejaria separar-se ele mesmo deles, rejeitando a visão de que o que faz de uma pintura uma boa

pintura tem alguma relação necessária ao fato de que é ou não é uma pintura representacional de um certo tipo. Portanto, a abordagem do professor Ziff das características esteticamente relevantes da pintura de Poussin, e suas afirmações acerca das inter-relações dentre as várias características da pintura, define uma posição estética particular.

A posição que estou atribuindo a ele é uma com a qual eu eventualmente concordo. Porém, esse fato não é de importância alguma à presente discussão. O que é importante notar é que a caracterização do professor Ziff da pintura de Poussin contém uma teoria implícita da natureza de uma obra de arte. Segundo essa teoria, a bondade de uma pintura deve depender de sua posse de certas qualidades objetivas, e que essas qualidades são (em parte, ao menos) elementos de sua estrutura formal e que o artista pretendeu que devemos perceber tais qualidades ao contemplar e estudar a pintura. (Se ele não tivesse tido essa intenção, seríamos capazes de dizer que ele fez o objeto conscientemente, deliberadamente e com habilidade?). Mais adiante, essa teoria implícita deve ser assumida como uma teoria geral e não confinada a como devemos olhar a apenas essa pintura em particular. Se não fosse assim, o tipo de descrição da pintura de Poussin que foi dada pelo professor Ziff não ajudaria a estabelecer um caso bem definido do que é para ser designado como uma obra de arte. Por exemplo, se alguém tivesse que descrever a mesma pintura em termos de seu tamanho, peso e custo de reposição (como deve ser feito ao ser movida de museu para museu), nós não aprenderíamos assim como o termo “obra de arte” é para ser usado. Ao falhar em notar que sua descrição da pintura de Poussin realmente envolveu uma teoria da natureza da arte, o professor Ziff procedeu em tratar essa descrição como se ele tivesse feito nada mais que trazer à tona uma lista de sete características independentes da pintura que ele estava examinando. Fazendo assim, ele transformou a questão de se há algumas características comuns a todas as obras de arte numa questão de se um ou mais desses sete índices específicos poderiam ser encontrados em todos os objetos aos quais o termo “obra de arte” é aplicado. Inevitavelmente, sua conclusão foi negativa e ele então sustenta que “nenhuma dessas características listadas é necessariamente uma característica de uma obra de arte”.³⁹

³⁹ Ibid., p. 64.

Entretanto, como vimos, a descrição do professor Ziff da pintura de Poussin não foi realmente confinada a notar qualidades específicas as quais são características da superfície pictórica da pintura; ela incluiu referência a relações entre essas qualidades e o objetivo de Poussin, e referência aos modos pelos quais uma pintura de tal qualidade é para ser contemplada por outros. Se ele tivesse voltado sua atenção a examinar essas relações entre objeto, artista e contemplador, teria sido certamente mais difícil para ele asserir que “nem um poema, nem um romance, nem uma composição musical pode ser dita como sendo uma obra de arte no mesmo sentido da frase na qual uma pintura, estátua ou vaso podem ser ditos como sendo uma obra de arte”.⁴⁰ De fato, se ele tivesse cuidadosamente traçado as relações as quais ele assumiu existirem dentre algumas das características da pintura de Poussin, poderia ter descoberto que, ao contrário de suas inclinações, ele foi precipitado em trazer à tona generalizações explícitas acerca das artes.

III

Enquanto o argumento do professor Ziff contra generalização depende do fato de que várias mídias artísticas são significativamente diferentes umas das outras, a possibilidade de generalização acerca das artes foi também desafiada em solos históricos. É ao uso do último argumento de Morris Weitz que eu devo me voltar.

Em “O papel da teoria em estética”, o professor Weitz põe sua primeira ênfase no fato de que formas artísticas não são estáticas. Desse fato ele argumenta que é fútil tentar afirmar as condições que são necessárias e suficientes para um objeto ser uma obra de arte. O que ele defende é que o conceito de “arte” deve ser tratado como um conceito aberto, já que novas formas artísticas foram desenvolvidas no passado e também qualquer forma de arte (como um romance) pode sofrer

⁴⁰ Ibid., p. 66. Por exemplo, Ziff nega que um poema pode ser dito como sendo “exibido ou mostrado”. Ainda que seja certamente o caso de que em escrever um poema ou em apresentar ou ler um poema, a relação entre a obra e sua audiência, e a relação entre artista, obra e audiência, não é totalmente dissimilar àquilo que se obtém quando um artista exhibe uma pintura. Se duvidarmos disso, considere se não há uma afinidade mais íntima entre esses dois casos do que há entre um pintor *exibindo* uma pintura e uma fábrica *exibindo* uma nova linha de canetas tinteiro.

transformações radicais de geração em geração. Uma breve afirmação do artigo do professor Weitz pode servir para resumir essa visão:

O que eu estou discutindo, então, é que o próprio expansivo e aventuroso caráter da arte, suas sempre presentes mudanças e inovações, torna logicamente impossível assegurar algum conjunto de propriedades definidoras. Podemos, claro, escolher fechar o conceito. Mas fazer isso com “arte”, “tragédia” ou molduragem etc. é ridículo, uma vez que isso limita as próprias condições de criatividade nas artes.⁴¹

Infelizmente, o professor Weitz falha em oferecer algum argumento convincente em comprovação de sua afirmação. A lacuna em sua discussão pode ser encontrada no fato de que a questão de se um conceito particular é aberto ou fechado (isto é, se um conjunto de condições necessárias e suficientes pode ser oferecido para o seu uso) não é idêntica à questão de se instâncias futuras às quais o próprio conceito é aplicado pode ou não pode possuir genuinamente propriedades inéditas. Em outras palavras, professor Weitz não mostrou que toda inovação nas instâncias às quais aplicamos um termo envolve um estiramento da conotação do termo.

A título de ilustração, considere o rótulo classificatório “pintura representacional”. Pode-se certamente definir essa forma particular de arte sem defini-la de uma tal maneira em que irá incluir apenas aquelas pinturas que representam tanto um evento mitológico ou uma cena religiosa. Pinturas históricas, de interiores, *fête-champêtre*⁴² e natureza-morta podem todas contar como “representacional” de acordo com qualquer definição adequada desse modo de pintura e não há razão alguma do porquê tal definição poderia não ter sido formulada anteriormente à emergência de alguma dessas espécies inéditas do modo representacional. Portanto, definir uma forma particular de arte – e defini-la verdadeira e preci-

⁴¹ Op. cit., p. 32.

⁴² Trata-se de uma representação um evento festivo em céu aberto onde indivíduos da alta aristocracia, bem-vestidos e relaxados, gozam de seus privilégios num cenário rural ou pastoral. (N. da T.)

samente – não é necessariamente definir a si próprio em oposição a quaisquer novas criações que podem surgir interiormente àquela forma particular.⁴³

Consequentemente, seria errado supor que todas as tentativas de afirmar as propriedades definidoras de várias formas de arte são prescritivas em caráter e autoritárias em seus efeitos.

Essa conclusão não está confinada a casos em que uma forma de arte estabelecida, como uma pintura representacional, sofre mudanças; pode-se também mostrar que ela é compatível com o fato de que formas de arte radicalmente novas surgem. Por exemplo, se o conceito “uma obra de arte” tivesse sido cuidadosamente definido anteriormente à invenção de câmeras, há alguma razão para supor que tal definição proveria um obstáculo à visão de fotografia ou de filmes enquanto constituintes de novas formas de arte? Para ter certeza, pode-se imaginar definições que podem ter passado por isso. Todavia, não foi o objetivo do professor Weitz mostrar que uma ou outra definição de arte tinha sido uma definição pobre. Ele queria estabelecer a tese geral de que há uma incompatibilidade necessária, a qual ele denotou como uma impossibilidade lógica, entre permitir a inovação e criatividade nas artes e afirmar as propriedades definitórias de uma obra de arte. Ele falhou em defender essa tese já que ele não ofereceu argumento algum para provar que novos tipos de instâncias de um conceito previamente definido irão necessariamente nos envolver ao mudar a definição do conceito.

Para ter certeza, se nem fotografia e nem filmes tivessem se desenvolvido ao longo de linhas que satisfazem os mesmos tipos de interesse que outras artes satisfazem, e se os tipos de padrões que foram aplicados em outras artes não fossem vistos como relevantes quando aplicados à fotografia e nos filmes, então

⁴³ Para ter certeza, se nenhuma característica de continuidade puder ser encontrada, o fato de mudança irá exigir que o conceito seja tratado como sendo um aberto. Esse foi precisamente a posição tomada por Max Black numa discussão do conceito “ciência”. (Ver “The Definition of Scientific Method”, em *Science and Civilization*, editado por Robert C. Stauffer [Madison, Wisconsin, 1949]). Paul Ziff se refere à influência da discussão da visão do professor Black sobre suas próprias visões e as visões de Morris Weitz são certamente similares. Porém, mesmo se a visão do professor Black das mudanças no conceito de “ciência” estiver correta (como eu deveria estar preparado a pensar que possa estar), não se segue que o mesmo argumento se aplica no caso da arte. Nem o fato de que o significado de “ciência” sofreu profundas mudanças no passado implica que futuras mudanças análogas ocorrerão.

a definição de arte anteriormente formulada teria funcionado como um conceito fechado e teria sido usado para excluir todos os fotógrafos e criadores de cinema da classe daqueles que eram para ser classificados como “artistas”. Porém, o que o defensor da abertura de conceitos sustentaria que se deveria ter feito nessas circunstâncias? Suponha, por exemplo, que todos os fotógrafos tivessem sido de fato equivalentes a fotógrafos de passaporte e que eles tivessem sido motivados por nenhum outro interesse e controlados por nenhum outro padrão além daqueles que governam o tirar fotos para passaportes e licenças: o defensor de conceitos abertos provavelmente teria expandido o conceito do que é para contar como uma arte de modo a ter incluído fotografia? A presente inclusão de fotografia dentre as artes é justificada, eu deveria sustentar, precisamente porque fotografias surgem dos mesmos tipos de interesse, e podem satisfazer os mesmos tipos de interesse, e nossa crítica disso aplica os mesmos tipos de padrões, como no caso que diz respeito a outras artes.

Com isso em mente, estamos em posição de ver que ainda outro artigo que foi citado por aqueles que argumentam a favor da abertura do conceito “uma obra de arte” não justifica as conclusões que foram retiradas daí. Esse artigo é o culto e informativo estudo de Paul Oscar Kristeller “O moderno sistema das artes”.⁴⁴ A maneira com a qual o professor Kristeller mostra o objetivo de seu artigo sugere que ele também negaria que a teoria estética tradicional é capaz de formular generalizações adequadas acerca das artes. Ele mostra seu objetivo ao dizer:

A noção básica de que as cinco “grandes artes” constituem toda uma área por elas mesmas, claramente separada por características comuns das criações, ciências e outras atividades humanas foi deixada de lado pela maioria dos autores em estética desde Kant aos dias presentes...

É meu propósito mostrar que o sistema das cinco grandes artes, o qual fundamenta toda a estética moderna e é tão familiar a todos nós,

⁴⁴ *Journal of the History of Ideas*, v. 12 (1951), pp. 496-527, e v. 13 (1952), pp. 17-46. Esse estudo foi citado tanto por Elton (op. cit., p. 2) como por Kennick (op. cit., p. 320) na comprovação de suas visões.

é de origem comparativamente recente e não assumiu forma definida antes do décimo oitavo século, ainda que tivesse muitos ingredientes que voltam ao pensamento clássico, medieval e renascentista.⁴⁵

Entretanto, o fato de que a *classificação das artes* indubitavelmente mudou durante a história do pensamento ocidental, isso por si mesmo não sugere que a *teoria estética* deva sofrer mudanças comparáveis. Se tivermos que duvidar disso, pode-se notar que o artigo do Professor Kristeller não mostra de quais modos específicos tenta classificar ou sistematizar as artes como integrantes à, ou pressupostas por, ou que são consequências da formulação de uma teoria estética. Isso não é apenas implicância, porque se examinarmos os autores em estética que são atualmente atacados por suas tentativas de generalizar acerca da natureza da arte, notamos que eles não são (de modo geral) autores cujas discussões estão intimamente aliadas às discussões daqueles com quem o artigo de Kristeller estava primariamente preocupado. Além disso, é para ser notado que Kristeller não levou sua discussão além de Kant. Esse ponto terminal foi justificado por ele com base no fato de que o sistema das artes não mudou substancialmente desde o tempo de Kant.⁴⁶ Porém, quando nos lembramos de que o trabalho de Kant é geralmente referido como estando perto do início da teoria estética moderna – e certamente não perto de seu fim – temos razões para suspeitar que questões acerca “do sistema das artes” e questões acerca da teoria estética constituem conjuntos de questões distintos e provavelmente separados. Uma pesquisa da recente teoria estética revela isso. Desde o tempo de Hegel e Schopenhauer houve comparativamente poucas teorias estéticas influentes as quais fizeram do problema da diversidade das formas artísticas, e a classificação dessas formas, central às suas considerações da natureza da arte.⁴⁷ Por exemplo, as teorias estéticas de Santayana,

⁴⁵ Op. cit., v. 12, p. 497.

⁴⁶ Op. cit., v. 13, p. 43; também, pp. 4 ff.

⁴⁷ Uma exceção pode ser encontrada em T.M. Greene: *The arts and the art criticism* (Princeton, 1940). Esse trabalho é citado por Kristeller e é um dos únicos dois que ele cita em suporte da visão de que o sistema das artes não mudou desde o tempo de Kant (op. cit., v. 12, p. 497, n. 4). O outro trabalho citado por ele é o *System der Kunstwissenschaft* (Brünn/Leipzig, 1938), que também oferece uma classificação das artes, mas apenas dentro uma estrutura da teoria estética a qual poderia facilmente embarcar qualquer mudança histórica que as artes possam sofrer.

Croce, Alexander, Dewey, Prall ou Collingwood não podem ser ditas como tendo sido dependentes de qualquer classificação sistemática particular das artes. Na medida em que essas teorias podem ser vistas como representantes das tentativas de generalizar acerca das artes, é estranho como os presentes ataques à estética tradicional deveriam ter suposto que qualquer atitude especial de apoio era para ser derivada do artigo de Kristeller.

Se pudéssemos entender por que as discussões recentes negligenciaram o vazio entre um artigo como o de Kristeller e as lições ostensivamente derivadas disso, uma explicação poderia ser encontrada na falta de preocupação evidenciada por filósofos analíticos contemporâneos para os problemas da teoria estética tradicional. Por exemplo, procuramos em vão no volume de Elton por uma avaliação das relações entre a teoria estética e a crítica de arte e como as funções de cada um podem se diferenciar das funções da outra. Um exemplo devastador dessa falha em considerar esse tipo de problema é também encontrado na citação frequentemente citada de John Wisdom acerca da “estupidez” da teoria estética.⁴⁸ Ao examinar suas visões encontramos que os livros sobre arte os quais Wisdom não acha estúpido são livros como o *Castelo de Axel* de Edmund Wilson, no qual uma crítica “traz à tona características da arte sobre a qual ele escreve, ou melhor, traz de volta o caráter daquilo sobre o que ele escreve”.⁴⁹ Em suma, não é teoria – não é de maneira alguma teoria estética – que o Wisdom está procurando: acontece que ele está interessado em crítica.

Eu não quero ser visto como negando a importância da crítica, nem como menosprezando a contribuição que uma abordagem completa com a prática da crítica em todas as artes pode fazer à teoria estética geral. Todavia, é importante notar que o trabalho de qualquer crítica pressupõe pelo menos uma teoria estética implícita, a qual – enquanto crítica – não é seu objetivo estabelecer ou, em geral, defender. O fato só pode ser negligenciado por aqueles que confinam a si mesmos num estreito espaço de crítica: por exemplo, para a crítica aparecendo em nosso próprio tempo naqueles artigos que são lidos por aqueles com os quais temos afinidades intelectuais, políticas e sociais. Quando não nos confinamos desse jeito,

⁴⁸ Ver “Things and persons”, *Proceedings of the aristotelian society* (Supplementary), v. XXII (1948), pp. 207-210.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

rapidamente descobrimos que há, e houve, uma enorme variedade na crítica e essa variedade representa (em parte ao menos) o efeito de diferenciar concepções estéticas. Para avaliar a crítica em si nós devemos, então, às vezes nos dispor a avaliar essas concepções. Em suma, devemos nós mesmos ser estetas.

Entretanto, para muitas das críticas da estética tradicional isso é uma opção que não apela. Se eu não estou errado, não é difícil ver por que isso deveria vir a ser assim. Em primeiro lugar, veio a ser uma das marcas da filosofia analítica contemporânea sustentar que problemas filosóficos são problemas que não podem ser resolvidos ao apelar a questões de fato. Portanto, escolher apenas uma posição, questões de relações entre a percepção estética e outras posições de percepção – por exemplo, questões acerca da distância psíquica, ou percepção empática, ou o papel da forma na percepção estética – não são consideradas questões as quais um filósofo deveria tentar resolver. Em segundo lugar, a tarefa do filósofo veio a ser vista como consistindo amplamente em resolver emaranhados nos quais outros se perderam. Como uma consequência, a tentativa de encontrar uma interpretação sinótica de uma larga gama de fatos – uma tentativa que no passado foi considerada como uma das grandes tarefas de um filósofo – foi também aviltada ou totalmente negligenciada.⁵⁰ Portanto, problemas como as afirmações das artes para formar uma abordagem verdadeira do destino e do caráter humano ou questões acerca das relações entre a bondade estética e padrões de grandiosidade em arte ou uma estima da significância da variabilidade dos julgamentos estéticos não estão populares no momento. E deve ser admitido que se filósofos não desejam ter que encarar tanto os problemas reais como as tarefas sinóticas, essas são realmente questões que são mais confortavelmente evitadas que procuradas.

⁵⁰ Por exemplo, a obra “The function of philosophical aesthetics” de W. B. Gallie, no volume de Elton, argumenta a favor de “uma estética contratada”, a qual lidará com problemas individuais, um por um, sendo esses problemas do tipo que surgem quando um crítico ou poeta entra na confusão sobre termos como “abstração” ou “imaginação”. Para esse propósito as ferramentas do filósofo são tomadas como sendo ferramentas de análise lógica (op. cit., p. 35); um interesse na história das artes, na psicologia ou numa direta e ampla experiência das artes não parece ser pressuposta. Um segundo exemplo das limitações impostas em estética pela análise linguística contemporânea pode ser encontrado no artigo do professor Weitz. Ele afirma que “o problema raiz da própria filosofia é explicar a relação entre o emprego de certos tipos de conceitos e de condições sob as quais eles são corretamente aplicados” (op. cit., p. 30).

Resenha

MATHEUS FREITAS

DOCTORANDO EM FILOSOFIA NA UFS

***Religião, história e memória na modernidade.* GRUPILLO, Arthur; MENEZES, Edmilson; OLIVEIRA, Everaldo de. (Orgs.) São Cristóvão: Editora UFS, 2021, 260p.**

A coletânea organizada por Arthur Grupillo, Edmilson Menezes e Everaldo de Oliveira, sob o título *Religião, história e memória na modernidade*, é a mais recente contribuição do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Sergipe (PPGF/UFS) para o campo da filosofia da história. O *Núcleo de estudos e pesquisas em filosofia da história e modernidade* (NEPHEN), vinculado ao PPGF/UFS, é precisamente o grupo que tem pesquisado, desde 1998, os clássicos desta área nos séculos XVII e XVIII e a recepção que eles alcançam na filosofia contemporânea.

Na tela *Clio* (1742), de François Boucher (1703-1770), que ilustra a capa do livro, a musa da história tem no olhar certo receio, talvez compassivo, para uma das figuras infantis que ternamente a rodeiam e cujo semblante, em contrapartida, não guarda o menor vestígio de hesitação; sua expressão tem a gravidade de quem conhece, e apenas conhece, sem o aparente embaraço da filha de Mnemósine, algo tão sério e definitivo como só poderia sê-lo a fortuna da humanidade, que ela manuscree em seu livro. Essa obra de arte é o convite para nos engajarmos,

justamente, na reflexão dos temas da religião, da história e da memória no contexto da modernidade, mas de uma perspectiva filosófica.

Com efeito, a modernidade, mais do que o recorte temporal, é exatamente o “problema filosófico” do livro, como já deixa claro a sua “Apresentação”. Aí, o acúmulo de conhecimento e a transmissão do saber, o desenvolvimento de uma consciência histórica e a crítica da religião são indicados como problemas “modernos”, de uma época que os indaga sem restringi-los aos cânones de uma historiografia e nem de uma dogmática religiosa; e não só a prerrogativa de os abordar, mas de integrá-los em uma mesma perspectiva é, justamente, da filosofia. Além dessa diretriz indicada na “Apresentação”, não há uma concepção mais explícita de “modernidade” ou “filosofia moderna” a regular a seleção e a ordem dos textos que compõem o livro, o que de certo modo incita o leitor a aproveitar a profundidade teórica e a alta sofisticação técnica que cada um deles traz por si mesmo.

A primeira das três seções do livro trata de “Religião, história e memória no século XVII”. Seguindo exatamente essa ordem de temas, o da religião é o objeto inicial e central no capítulo sobre “Os direitos da querela, ou da sociedade sob o perigo da teologia moral: uma clivagem acadêmica em 1643-1644 entre a Sorbonne e o colégio jesuíta”. Na tradução de Edmilson Menezes e Maria Cândida Santos e Moura, o texto de Frédéric Gabriel reconstrói o seguinte episódio: quatro alunos jesuítas do Colégio de Clermont têm rejeitados pelo reitor da Sorbonne seus pedidos para admissão do grau de Mestre em artes. Convém destacar, nessa disputa institucional circundada por seus aspectos legais e, sobretudo, religiosos, sua dimensão filosófica. O partido da universidade tem como alvo mais evidente de crítica à “indulgência excessiva” que os jesuítas professariam na moralidade. E vislumbramos o pano de fundo filosófico dessa cisma já na indicação de um dos principais e primeiros responsáveis por tal acusação, Dr. Martin Grandin (1604-1691), que ensinava “problemas de consciência” na Sorbonne.

Documentos dos próprios jesuítas comprovariam a pertinência da denúncia, como o curso do Padre Héreau sobre “problemas de consciência” no Colégio de Clermont. Tal curso foi encontrado em um caderno em posse do Padre Vallée, um religioso da Ordem de Santo Agostinho e, posteriormente, em outro caderno, dessa vez em posse do padre Jean Lavalle, para daí ser encaminhado para análise da reitoria da Sorbonne. O documento é usado para incriminar o Colégio dos

jesuítas por professar a tese “casuísta” de que o homicídio seria permitido se praticado em segredo, a fim de evitar escândalo, contra tiranos ou contra quem mancha nossa reputação frente a juízes, a um príncipe ou mesmo frente a pessoas de bem.

O resultado legal da querela não tarda e vem com a derrota enfática dos jesuítas, que desistem de reivindicar a colação de graus universitários, e a destituição do padre Héreau da cátedra. Mas a discussão filosófica estava apenas começando a fixar as características do que ficou conhecido, conforme o título do livro então lançado por Antoine Arnould e François Hallier, como a querela da “Teologia moral dos jesuítas”. Gabriel ainda dá outras pistas valiosas para quem deseja reconstruir mais profundamente essa querela, que também teria como fundamento teórico a sétima das cartas provinciais de Pascal.

Ademais, o debate sobre a “teologia moral” é filosoficamente recuperado no texto principalmente a partir do campo da “reputação”. Os jesuítas teriam sido desacreditados pelos partidários da Sorbonne em virtude do suposto envolvimento deles com questões políticas e de poder, o que interferiria em suas bases teológicas. Uma das implicações desse envolvimento com o poder é que as interpretações dos jesuítas padeceriam de um “subjetivismo nefasto”. Ao levá-lo às últimas conseqüências, já naquele contexto chegou-se a tocar em uma polêmica delicada ainda hoje, e que consiste em indagar se a justificação do homicídio, nos termos dos jesuítas, autorizaria em última instância o aborto de uma mulher grávida por estupro, por exemplo.

Entrementes, Gabriel deixa em aberto a possibilidade de que tal “subjetivismo” na leitura dos jesuítas possa ser entendido, por outro lado, como “liberdade interpretativa”. Nesse sentido, o casuísta representaria uma posição marcadamente moderna, de alguém que “toma a liberdade de preferir uma opinião provável a uma opinião dominante”. (p. 48.) De acordo com os direcionamentos filosóficos do casuísmo, influentes inclusive para a irrupção da Reforma protestante, a consciência seria determinada não pela sua adequação a leis gerais, mas pelo seu teste “dos casos processuais e incidentais”. (p. 50.)

Mais próximo de uma reflexão filosófica sobre a história do que propriamente sobre religião, o capítulo “Eleição divina e história em Espinosa”, de Luís César Oliva, detém-se no impacto do capítulo III do *Tratado teológico-político* de Espinosa sobre a tradição da “teologia da história” de matriz agostiniana. É de acordo

com essa tradição que a vida é vista como um lugar de expiação pelo pecado adâmico, mas do qual poderíamos nos redimir, em um retorno à unidade verdadeira, pelo advento de uma graça dispensada apenas aos “eleitos”. Assim, abrir-se-ia uma via para uma consideração estritamente filosófica e totalizante da história, referente ao seu “sentido”, que passaria a ser considerado como um “processo de recrutamento dos escolhidos”. (p. 62.)

Para Oliva, Espinosa começa a minar essa tradição com sua noção de “felicidade”, que incorpora o caráter partilhável do sumo bem e que não deixaria espaço para a inveja entre os homens. Mas é embasado no seu panteísmo, consequentemente, que esse filósofo chegaria a concluir que “tudo é eleição divina”, porquanto cada coisa é “produção necessária da potência divina”, e que por essa razão, em última instância, os hebreus não seriam mais eleitos do que outras pessoas, pois todo ser humano seria eleito na medida em que faz parte do mecanismo da natureza, que é divino. Em todo caso, o último golpe trazido por Oliva, de acordo com as reflexões de Espinosa, estabelece que, se o povo hebreu é mesmo eleito, o fim do Estado hebreu significaria que a “eleição” não pode fundamentar uma história universal.

Segue-se, ainda na mesma seção, o capítulo “Francis Bacon e a arte da memória”, de Edmilson Menezes. Seu primeiro movimento é um preâmbulo sobre a arte da memória. Em um contexto pré-escrito, como o dos gregos antigos, e em que essa faculdade era de tal modo importante a ponto de ser sacralizada em sua mitologia, entende-se facilmente por que a arte da memória era uma das grandes preocupações. Já para a consideração da memória na Idade média, Menezes toma como base a visão de Tomás de Aquino, a partir de seus comentários da filosofia de Aristóteles. Ressalta-se, então, por meio da distinção entre as atividades da memória e da inteligência, de que maneira a primeira faculdade pode auxiliar a segunda em uma arte da memória que cada vez mais se sofisticava: admitindo-se que se aprende mais facilmente quando aquilo de que se quer lembrar está relacionado a alguma imagem, e supondo que as noções da inteligência não estão naturalmente relacionadas a imagens sensíveis, associá-las a *loci*, como os lugares em que determinada coisa foi dita, ajudaria a aperfeiçoar artificialmente o exercício da memória em favor das atividades intelectuais.

Menezes passa, então, para um momento de viragem a respeito da arte da memória no século XV. Na crítica violenta de Erasmo ao apego da escolástica

a técnicas de memorização, o leitor ganha acesso a uma espécie de bastidor do seu antagonismo, ainda mais severo no calor da iminente Reforma, à tradição escolástica. E, logo em seguida, toma conhecimento de que a intervenção da corrente do Renascimento, de matriz neoplatônica, recoloca a memória outra vez em um lugar de destaque na cena filosófica europeia, agora sob o prisma do hermetismo de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Giulio Camillo.

Ao seguir esse erudito mapeamento do tratamento da memória na história das ideias, chegamos ao XVI, no âmbito do movimento do Humanismo, para encontrar uma avaliação mais minuciosa da mnemotécnica, na qual os seus prós e contras seriam cuidadosamente pesados. Nesse contexto, Menezes ressalta a busca do humanismo por limitar os excessos nas regras elaboradas durante o período medieval para o desenvolvimento da mnemotécnica, reduzindo-as a maneiras comuns de memorização, como “estudo, ordem e cuidado”. E antes de entrar propriamente no tratamento de Bacon acerca da memória, o autor do artigo nos apresenta ao movimento da “tratadística retórica inglesa” dos séculos XVI e XVII e aos seus expoentes Richard Sherry, Dudley Fennere e George Puttenham.

Mais próxima a esse cenário, a memória teria no projeto científico de Bacon a retórica como porta de entrada, na medida em que essa disciplina funcionaria, de acordo com um aspecto epistemológico, como um meio para aplicar à imaginação as sugestões da razão. E segundo a direção ética de tal empreitada baconiana, a retórica contribuiria para a transmissibilidade do saber, a fim de realizar a vocação comunitária da ciência. Já a fim de melhor detalhar o encaixe sistemático da memória no plano da *Instauratio Magna*, Menezes remonta à classificação das ciências que Bacon faz ao vincular cada uma delas a uma faculdade cognitiva humana específica. Assim se encerra a incursão promovida pelos organizadores nos temas filosóficos da religião, da história e da memória no século XVII.

A seção II do livro é dedicada inteiramente à “Religião e história em Hegel”, provavelmente com base na assunção de que, neste filósofo, de maneira tão sistemática como talvez nunca antes na história das ideias, a religião passa a ser considerada de um modo estritamente racional, e “a verdade”, a partir de uma dimensão histórica. O primeiro texto, “A lógica hegeliana do puro pensamento (uma reflexão crítica)”, de Dale M. Schlitt, é uma tradução de Arthur Grupillo do segundo capítulo do livro *Hegel's trinitarian claim: a critical reflection*, um dos textos mais originais sobre a *Lógica* de Hegel, de acordo com o tradutor.

Especificamente, o capítulo de Schlitt selecionado pelos organizadores pode muito bem ser tomado, em sua proposta mais geral, como um direcionamento metodológico para a leitura dos textos trinitários de Hegel, na medida em que, para o intérprete, eles devem ser visitados apenas depois da devida compreensão da *Lógica* hegeliana. Com vistas a obter esse ganho exegético, Schlitt desdobra sua argumentação em três passos mais decisivos: uma consideração detalhada do movimento primordial da lógica, que Hegel chama de “pensamento puro”, concentrada nos cinco parágrafos em que esse filósofo discute a categoria axial de *Etwas*; uma crítica detalhada da dinâmica estrutural da tríade ser, nada e devir, que Hegel elabora para estabelecer a lógica em seu movimento primordial; e uma conclusão a respeito da natureza determinada de todo começo.

Enquanto segue esse itinerário, a leitura de Schlitt, como ele mesmo pretende, prima pela análise detalhada de cada passo da argumentação de Hegel abordada pelo recorte do artigo, em um procedimento ilustrado por Gadamer pela expressão “soletrar” (*Buchstabieren*); todavia, Schlitt não está disposto a abandonar a visão geral do sistema de Hegel, a fim de não se perder no que Adorno considera “detalhes ambíguos” inerentes a ele. E, de fato, não podemos negar que a leitura de Schlitt “soletra”, em cerca de cinquenta páginas, nada além dos cinco parágrafos da lógica hegeliana que tratam do ser, nada e devir; ele percorre, numa marcha tão acelerada quanto fluida, o curto, embora profundíssimo, espaço teórico que vai do “começo absoluto no ser” ao seu “resultado lógico na Ideia absoluta”. Nota-se ainda que o autor se mostra bastante atento às alterações que Hegel faz na segunda edição da *Lógica* em relação à primeira.

Próximo à conclusão do capítulo, o leitor é provocado por uma série de questionamentos acerca da consistência da noção hegeliana de alteridade e, mais grave ainda, da viabilidade de sua dialética imanente, tais quais os seguintes: “poderia a negação realmente esgotar o significado da alteridade”? “A natureza inacabada da complexa noção hegeliana de negação não poderia ser uma indicação de dificuldades mais profundas no modo como ele estabelece sua dialética?” (p. 157). E uma das posições mais fortes do autor é a de que precisamente a dialética hegeliana de ser, nada e devir, que estabelece o puro ser no pensamento, parece ser uma base incrivelmente frágil para sustentar seu “sistema filosófico monumental”, a tal ponto que seria necessária uma “vontade de acreditar” nela e seguir adiante. Ao mesmo tempo em que o reconhecimento dessa fragilidade

sugere cuidado com a leitura das teses de Hegel, na visão de Schlitt, também inspira o reconhecimento do gênio desse filósofo, pela sua pretensa ousadia de equilibrar um colosso conceitual sobre pilares tão arriscados. O brilhantismo de Hegel, na visão de Schlitt, é patente também, e sobretudo, em seus erros, porque cada um deles, ao menos aqueles explicados por esse comentador, era cometido com a consciência de não violar outros pressupostos seus.

Por fim, em termos lógicos, Schlitt conclui que toda argumentação de uma posição dedutiva, como era a de Hegel, sempre pressupõe um argumento anterior que lhe fundamente; a menos que seu objetivo fosse, com essa posição fundamentalmente dedutiva, ofuscar uma preocupação original, da qual teria brotado diretamente, e antes de qualquer coisa, o próprio sistema. Assoma nessa objeção a suspeita de que o sistema hegeliano só se sustenta por uma petição de princípio.

Na sequência, temos “Os cruzamentos e a relação recíproca entre história e natureza em Hegel”, de Marco Aurélio Werle. O capítulo almeja fazer alguns apontamentos sobre a posição ambígua da natureza no âmbito da atividade do espírito, segundo as considerações de Hegel. Para tanto, a abordagem de Werle toma como ponto de partida as noções de “desenvolvimento” e de “concreto” na “Introdução” à *História da filosofia* e na *Filosofia da história*, respectivamente. A proposição mais relevante extraída da noção de “desenvolvimento”, nesse texto, há muito assumida como ponto pacífico entre os estudiosos, é a de que a verdade tem uma dimensão histórica. Por isso mesmo, o “desenvolvimento” estaria por trás da tríade “em-si”, “para-si” e “mesmo”, que por sua vez nos forneceria o estofamento conceitual para pensar uma história universal, junto com as acusações de eurocentrismo, racismo ou mesmo equívoco antropológico atribuídas a tal visão de mundo.

Em todo caso, Werle segue particularmente concentrado nessa tríade dialética e em sua conseqüente distinção entre “desenvolvimento” na natureza e na esfera do espírito. Ora, na natureza algo se torna outra coisa sem a consciência de tal transformação e de que dela surge uma individualidade que lhe é completamente alheia, como na relação entre semente e fruto; ao passo que no espírito as coisas mudam em si e para si, isto é, são absorvidas pela consciência, de modo que algo da subjetividade é preservado na mudança. Mas o ponto de Werle é que Hegel consegue firmar, apesar de tal distinção, um vínculo indissociável entre natureza, por um lado, e o espírito, a cultura e a história, por outro, por conta da tese de

que “a própria natureza é o espírito fora de si mesmo”. Com isso em vista, a despeito de alguns aspectos inconciliáveis entre o reino da natureza e o do espírito, como a necessidade da primeira e a liberdade na segunda, o intérprete entende que a evolução do espírito durante a história é um certo “retorno” à natureza. Exortamos o leitor a compreender ele mesmo esse sentido em que a história seria entendida como um retorno à natureza.

Quanto à noção de concreto, o intérprete trata dela como um aprofundamento da noção de desenvolvimento e em oposição à de “abstrato”. O concreto seria precisamente a atividade que liga todos os momentos do desenvolvimento, do início ao fim. Aqui, reaparece a já bem conhecida inovação na consideração filosófica de Hegel em relação à tradição que lhe antecede, dado que o *logos* dos gregos antigos e da tradição exegética dos evangelhos se torna, para esse autor, precisamente o concreto. Em seus termos conceituais, é o “concreto” que firma a ligação e a coesão entre as determinações do desenvolvimento, o “em si”, o “para si” e o “outro”.

Como esse desenvolvimento, conforme já esclarecido, guarda na natureza alguma relação com o desenvolvimento do espírito, Werle chega a concluir que o concreto, a unidade do desenvolvimento da cultura e da história, requer uma passagem pela natureza, mediante a qual unicamente o espírito poderia de fato encontrar-se como alteridade. Mais ainda, em sua interpretação o autor sustenta que há uma determinação recíproca entre ser humano e natureza no “cruzamento” entre natureza e história, com implicações teóricas que merecem um esforço subsequente para serem melhor compreendidas.

Poder-se-ia questionar se este capítulo de Werle não viria melhor antes do de Schlitt, se pensarmos que nossa confiança na coerência fantástica do sistema de Hegel, enfatizada pelo primeiro, poderia na sequência ser amadurecida com a explicitação, feita pelo segundo, de que tal coerência repousaria em bases discutíveis. Mas a escolha dos organizadores, que traz primeiro o texto de Schlitt e depois o de Werle, se mostra acertada no fim das contas, pois aquele, ao “soletrar” os momentos mais elementares da tríade dialética, nos colocaria em estado de alerta diante da sedutora perspectiva totalizante posteriormente enfatizada.

O próximo capítulo da coletânea, “Exposição de Deus antes do espírito finito? Uma vez mais a relação entre *Ciência da lógica e Fenomenologia do espírito*”, de

Arthur Grupillo e Rosmane de Albuquerque, retorna ao problema sobre a fundamentação do pensamento filosófico de Hegel. Mas a questão desses autores é, precisamente, se há uma “suficiência” argumentativa na *Ciência da lógica*, isto é, na “exposição de Deus tal como ele é em sua essência eterna”, ou, em outras palavras, se ela dependeria, e em que sentido dependeria, da *Fenomenologia do espírito* para se manter. Os autores seguem sua abordagem a partir da comparação de duas interpretações importantes de Hegel, a saber, a de Carlos Cirne-Lima e a de Eduardo Luft, antecedida por um comentário da “Doutrina do Ser”, que é a primeira parte da *Ciência da lógica*, e dos “Prefácio” e “Introdução” da *Fenomenologia do espírito*.

Dentro desse recorte, ao se esforçarem por explicar como Hegel tentou levar o criticismo kantiano às últimas consequências, Grupillo e Albuquerque filiam-se a uma corrente exegética de textos hegelianos reconhecida como “não tradicionalista”, encabeçada por Robert Pippin e Terry Pinkard. E aplicam essa proposta de leitura, após ressaltarem que não a julgam incompatível com as mais tradicionais, a um ponto que tratam como especial nessa investigação acerca da suficiência argumentativa da *Lógica*: a profunda preocupação e consciência metodológica de Hegel, que estaria em busca de “dizer o conteúdo verdadeiro na forma verdadeira”. Tal exigência o levaria a um suposto radical criticismo metodológico de inspiração kantiana, que para Grupillo e Albuquerque já despontava no elogio que Hegel faz à tentativa de Fichte de deduzir o que até então era simplesmente pressuposto inquestionável, isto é, as categorias da lógica formal de origem aristotélica.

No comentário que fazem da interpretação de Cirne-Lima, Grupillo e Albuquerque chegam à conclusão de que a *Lógica* pressupõe, sim, o percurso da *Fenomenologia do espírito*. Todavia, embora concordem com esse diagnóstico geral que Cirne-Lima faz da relação entre essas duas obras, rejeitam o peso que ele atribui à contingência e à história supostamente contido na segunda, tendo em vista que assim se mitigaria excessivamente a relevância do caráter puro ou *a priori* na dialética da primeira. Consequentemente, detidos agora na análise de Luft da filosofia de Hegel, Grupillo e Albuquerque deparam-se com um impasse metodológico enfrentado por esse autor: ele não pode na *Lógica* pressupor qualquer elemento exterior, do contrário sua filosofia não estaria sendo suficientemente crítica; entretanto, ao admitir na *Fenomenologia* que só o pensamento, por si

mesmo, pode colocar criticamente a validade de qualquer coisa, saca uma identidade absoluta que só se sustenta tomando emprestado ao pensamento finito um começo contingente, o que também estaria vedado ao seu criticismo.

Grupillo e Albuquerque entendem, portanto, que em sua leitura Luft aceita o ponto de partida de Hegel, mas não o seu desfecho. Para os autores do capítulo, todavia, o começo incondicionado de Hegel, que Luft aceita, não se sustenta sem a sua teleologia do absoluto. E numa conclusão que parece bastante consistente, os autores do texto enunciam que a dimensão finita de qualquer desenlace, conforme já admitido por Luft, revela, no fim das contas, o que este não esteve disposto a aceitar, ou seja, que qualquer começo deve também ser finito; deve ser o começo de um pensamento finito, de um espírito finito, humano.

Por fim, a seção III do livro, “Religião e história na teoria crítica”, traz o capítulo “Religião segundo a dialética do Iluminismo”, de Matthias Lutz-Bachmann, traduzido por Everaldo de Oliveira. Mas essa escolha singular dos organizadores ilustra perfeitamente como a visão totalizante de Hegel sobre a cultura, para além das suas fragilidades metodológicas e de fundamentação, precisa ser ontologicamente reajustada para tratar mais convenientemente de problemas que se aproximam da nossa contemporaneidade; ao mesmo tempo em que indica como essa via pode ser extremamente fértil para estudos futuros.

A tese do capítulo é a de que Horkheimer e Adorno, na *Dialética do Iluminismo*, precisamente no ensaio “Conceito de Iluminismo”, apresentam uma nova concepção de religião que tem como exemplo o judaísmo. Antes de passar a ela, porém, abre-se um importante parêntese para explicar a opção do tradutor pelo termo “iluminismo”, em vez de “esclarecimento”, já bastante consolidado. A palavra “iluminismo” é escolhida não em uma associação irrestrita ao movimento iluminista do século XVIII, e sim para manter aceso o vínculo da atualidade com o século XVIII, como diagnóstico de época e problematização das suas transformações.

Quanto à hipótese de Lutz-Bachmann, a visão de Adorno e Horkheimer, entendida por ele como uma “virada na filosofia da religião da filosofia do século XX” (p. 243.), é desenvolvida de acordo com a seguinte estrutura: primeiramente, uma incursão no texto de Horkheimer de 1935, *Pensamento sobre a religião*; e, em seguida, com base nessa primeira parte, uma apresentação das declarações de

Adorno e Horkheimer sobre a religião na primeira parte da *Dialética do Iluminismo*, tendo como pano de fundo o problema geral desse escrito, o afundamento humano na barbárie; por fim, a avaliação de tais declarações como uma contribuição da “Teoria crítica” a uma nova compreensão da religião no horizonte da filosofia do século XX.

Com efeito, em *Pensamento sobre a religião*, Horkheimer ainda seguiria a crítica da religião de matriz hegeliana-marxista, com a qual romperia, de acordo com Lutz-Bachmann, na *Dialética do Iluminismo*. Considera-se que essa obra opera um afastamento em relação à perspectiva hegeliano-marxista por supostamente não mais alimentar a confiança na construção de relações sociais e políticas mais justas mediante a luta do movimento operário. Na visão do autor do capítulo, em seu trabalho conjunto, Adorno e Horkheimer não pretendem somente compreender, com base em um método puramente científico-social, os fundamentos dos acontecimentos históricos que teriam levado a uma “autodestruição do iluminismo”, mas pretendem ainda, com uma crítica ao Iluminismo, “preparar um conceito positivo do iluminismo, distanciando-o do caminho da barbárie, da dominação cega” (pp. 246-247).

É nesse ponto que Lutz-Bachmann se opõe à interpretação de Habermas, que não teria distinguido o método de exposição e crítica embasado na dialética hegeliana e aplicado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Iluminismo*, do método da “crítica da ideologia”. A consciência de tal distinção nos levaria a compreender mais facilmente por que Adorno e Horkheimer enaltecem o potencial da arte abstrata e da religião judaica para levar a crítica do Iluminismo a superar a “crítica da ideologia”. O judaísmo seria especial para esses autores, porque a sua narrativa mítica para a criação do mundo tem, segundo eles, natureza prática, não simbólica, e passa por um Deus que não “corporifica a natureza como poder universal”, como o faziam as demais divindades míticas.

Neste sentido, a religião judaica poderia nos levar, bem como a arte abstrata, para além da mera “imitação do que, de todo, já existe”. Além disso, Lutz-Bachmann reforça que Adorno e Horkheimer seriam muito simpáticos ao “immanentismo” do judaísmo, posto que, segundo eles, na proibição de pronunciar o nome de Deus estaria implícita a negação de qualquer consolo transcendente para o desespero de todo mortal. A esperança, para o judaísmo, estaria justamente no finito, uma vez que se tenha vedado a chance de invocar o infinito como um falso

Deus. O capítulo traz como conclusão decisiva, portanto, que a religião judaica seria para Adorno e Horkheimer compatível com um projeto de uma “práxis transformadora da sociedade”; uma práxis que por sua vez exigiria um conceito de “razão pública”, a fim de que o iluminismo não mais flerte com a barbárie sob a pressuposição de falsos infinitos divinizados.

Ao passar por todos os textos que compõem o livro, a despeito dos objetos e abordagens bastante específicos de cada um deles, o leitor não precisará de um ponto de vista profundamente hegeliano, heideggeriano ou habermasiano sobre a “modernidade” para visualizar, no conjunto da coletânea, certa uniformidade no avanço e nos desdobramentos daquelas discussões sobre religião, história e memória entre os séculos XVII e XIX. O texto de Gabriel evoca alguns embriões efervescentes da Reforma, e de suas consequentes contribuições para o amadurecimento de um pensamento “moderno”, em sua discussão filosófica por trás de um debate sobre autoridades religiosas. O de Oliva apresenta a noção agostiniana de “sentido”, que após os duros ataques de Espinosa faz implodir junto com ela uma das primeiras concepções de filosofia da história explicitamente formuladas, bem como o tipo de consciência histórica que ela fomentava pelo tema da “eleição”. E o de Menezes oferece uma consideração da memória já preocupada com uma prerrogativa de transmissibilidade dos conhecimentos adquiridos pela humanidade, a partir da iniciativa marcadamente moderna de refundar a metodologia das ciências em alicerces mais rigorosos.

Na seção II do livro, reconhece-se a filosofia de Hegel como uma das tentativas mais bem-sucedidas de abordar, ainda sem abrir mão da universalidade, a religião e o sentido da história de maneira estritamente secular e segundo uma metodologia presumivelmente científica radicalmente crítica. Mas os textos de Schlitt e de Grupillo e Albuquerque procuram expor algumas fraquezas dessa tentativa. Diferentemente, a convergência explicitada por Werle entre natureza e espírito no desenvolvimento da cultura apresenta uma visão mais positiva. Convergência da qual, poderíamos dizer, suspeitaram Horkheimer e Adorno, e que direcionou o seu foco para a dimensão finita da história humana, com o que seria mesmo urgente repensar as suas construções religiosas. Desse modo, encerra-se o livro em sua terceira seção, com o indicativo de uma das afluências temáticas do pensamento moderno na contemporaneidade.