

***rapsódia***  
***rapsódia***

*almanaque de filosofia e arte*

**7**

# *rapsódia*

*almanaque de filosofia e arte*

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° 7 — 2013 — ISSN 1519.6453 — publicação Anual

**Universidade de São Paulo**

**Reitor** João Grandino Rodas

**Vice-Reitor** Hélio Nogueira da Cruz

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Diretor** Sérgio França Adorno de Abreu

**Vice-Diretor** João Roberto Gomes de Faria

**Departamento de Filosofia**

**Chefe** Milton Meira do Nascimento

**Vice-Chefe** Caetano Ernesto Plastino

Editor Responsável: Marco Aurélio Werle

Comissão Executiva: Marco Aurélio Werle, Mário Videira, Pedro Franceschini,  
Pedro Galé, Ulisses Vaccari.

Conselho Editorial: Ana Portich, José Carlos Estêvão, 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 Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll, Yanet Aguilera

*rapsódia — almanaque de filosofia e arte*

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315, sala 2007

05508-010 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

[www.fflch.usp.br/df/rapsodia](http://www.fflch.usp.br/df/rapsodia)

**e-mail** [rapsodia@usp.br](mailto:rapsodia@usp.br)

**Tiragem** 200 exemplares

# rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

7 agosto 2013

- 5 **Land Art**  
Pedro Süssekind
- 27 **As quebras de ilusão no teatro de Tieck**  
Sílvia Faustino de Assis Saes
- 49 **Pintar o vazio — Sartre e o rosto de Giacometti**  
Luís F. S. Nascimento
- 69 **és-não-és**  
Noemi Jaffe
- 91 **Sobre o destino em Hölderlin**  
Ulisses Razzante Vaccari
- 107 **O uso do conceito de organização em Herder e Moritz**  
Mario Spezzapria
- 7 **A Bela Alma dos “Anos de aprendizado de Wilhelm Meister”:** uma narrativa mimética  
Maria Siqueira dos Santos
- 39 **Digressões sobre o que é kafkiano hoje, a partir de O processo**  
Marco Aurélio Werle
- 59 **Ocaso da arte ou martírio da cultura?**  
Leonardo Rennó R. Santos
- 79 **O riso cômico e o nexo geral entre arte e vida**  
Izilda Johanson
- 101 **David Hume no repertório de Gérard Lebrun**  
Pedro Paulo Pimenta
- 123 **A máquina e o espetáculo: duas concepções de teoria para a “Teoria dos sentimentos morais de Adam Smith”**  
Alexandre Amaral Rodrigues

143 ***A vontade geral como modelo ideal: estética e política em Diderot***  
*Ana Portich*

149 ***11 February 1963 (50 anos da morte de Sylvia Plath)***  
*Will Vaccari*

163 ***Poemas***  
*Flávia Nascimento Falleiros*

# Land Art

**Pedro Sússekind**

Professor de Filosofia da UFF.

I.

Olhe para as palavras  
    (por tempo bastante)  
e elas não passam  
    de tinta seca  
grudada em uma pasta fibrosa vegetal  
marcada por pequenas ranhuras,  
    cheia de imperfeições.

Sob a lente de um microscópio:

trançado de desenhos assimétricos,  
matéria  
    em processo de decomposição,  
nada além  
    de mínimas partículas,  
cada uma  
    contendo imensos vazios.

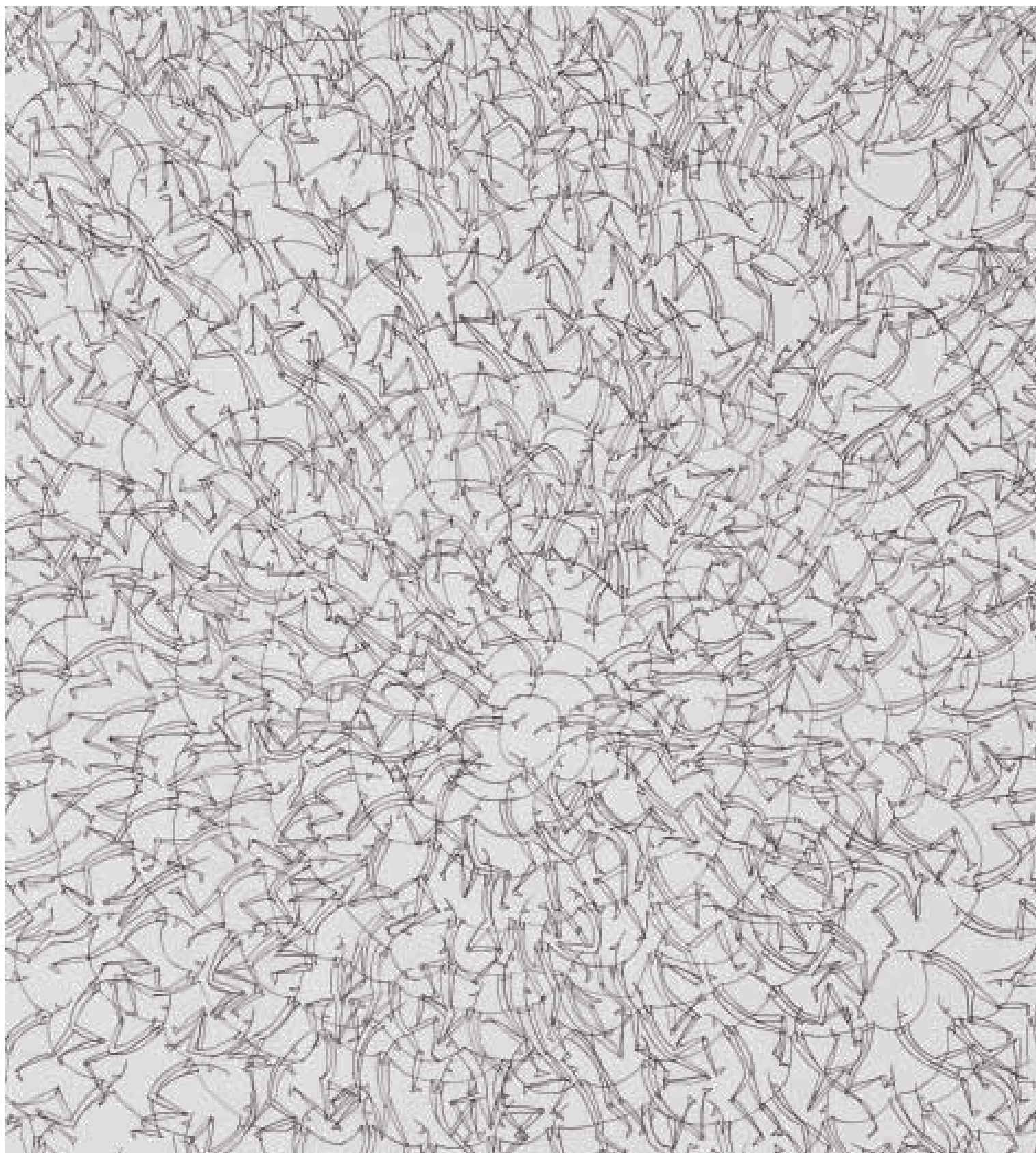
2.

Em torno,  
    dinossauros mecânicos  
    dilaceram a crosta terrestre  
    formando sulcos geométricos  
    e carregam maquetes de desertos.

Assim como  
essas máquinas lânguidas que se arrastam  
(pré-históricas)  
fazem da esquina uma ruína às avessas,

o tempo transforma  
em coisas  
certas metáforas.

Alexandre Matos  
Máquina de voar (V) [detalhe]  
Grafite sobre papel  
100x100cm  
2010



# ***A Bela Alma dos “Anos de aprendizado de Wilhelm Meister”: uma narrativa mimética***

**Maria Siqueira Santos**

Mestre em História pela Universidade Estadual de Londrina.

## **Preâmbulo**

O texto a seguir é uma narrativa histórico-ficcional. Explico: “Confissões de uma Bela Alma” é o subtítulo do Livro VI do clássico romance de formação de Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essas confissões, apesar de apresentadas em meio ao texto ficcional, foram feitas por Susanna Katharina von Klettenberg, parente e amiga da família de Goethe. Seus escritos foram reunidos e publicados em 1912 sob o título *A bela alma: confissões, escritos e cartas de Susanna Katharina von Klettenberg*<sup>1</sup>. O texto apresentado por Goethe é, assim, baseado nessas

<sup>1</sup> Ver GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 347, nota de rodapé n. 1. É importante também apontar o caráter singular desse tipo de confissão produzida por Klettenberg. Segundo Wilma Maas em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, “[...] um dos mais importantes mecanismos de introspecção e de investigação psicológica que o mundo moderno conheceu é a literatura de conversão religiosa. Comuns na Alemanha luterana e pietista desde as primeiras décadas do século XVIII, os testemunhos de conversão e os apontamentos autobiográficos dos indivíduos “renovados” e “renascidos” descreviam a trajetória individual do crente desde sua vida pregressa até o momento da conversão mística ao pietismo. [...] A experiência pessoal relatada nessas autobiografias místicas tinha caráter exemplar e era difundida ao público, seja por meio de cartas, seja da publicação em livro. Embora não fosse propriamente literatura, o estilo pessoal e a preocupação do indivíduo com seu desenvolvimento espiritual configuraram o conceito religioso de formação que, secularizado, contribuiria para a fixação da forma do romance burguês na Alemanha. [...] A *Bildung* pietista prevê portanto um hermético isolamento em relação ao mundo, como forma de se trilhar o caminho que leva à graça divina.” MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, Edunesp, 2000, p. 73-4.

confissões, uma versão romanceada das reflexões pietistas de Susanna e das conversas que porventura ele teve com ela. Conta-se que durante um período de sua vida, na época em que se encontrava em Frankfurt curando-se de uma tuberculose, Susanna foi-lhe uma importante interlocutora. O texto que ora apresento procurará manter o caráter romanceado por meio de suposições baseadas em fontes históricas que se somam ao texto de Goethe.

Ao longo do texto apresento, portanto, uma série de fontes que fazem referência ao cenário histórico em que viveu Susanna. Procuo aproximar tal cenário do possível imaginário da confessora. Para diferenciar minhas falas dos trechos literais de Goethe utilizo aspas sempre que recorro à citação, além de inserir o respectivo número de página. O travessão (—), além disso, indica mudança de voz narrativa.

### **Sobre “Confissões de uma bela alma”**

— Bela<sup>2</sup> era bela. À sua maneira, mas era. Lembro-me do dia em que se deu conta disso. O desentendimento entre Narciso<sup>3</sup> e o capitão, seu vizinho, resultara em ferimentos graves nas costas e na cabeça de seu amigo. Ela, aflita com a quantidade de sangue que jorrava dele, não sabia o que fazer. Precisava de ajuda, mas tinha medo de deixá-lo só. Aguardou alguns minutos até que a filha do dono da casa apareceu para perguntar se estava tudo bem.

— Na realidade, disse Bela, sua vinda não me acalmou muito. Já estava bêbada e “ria-se às gargalhadas daquele absurdo espetáculo e daquela maldita comédia. Roguei-lhe insistentemente que mandasse chamar um cirurgião, mas, obedecendo à sua selvagem natureza, desceu correndo as escadas para ir ela mesma à procura de um.” (p. 356)

— Algum tempo depois chegou o médico. Bela foi convidada pela dona da casa para que a acompanhasse até seu quarto de dormir, onde poderia se limpar e trocar suas roupas. O quarto era pequeno, cheirava a sândalo, tinha uma atmosfera morna. Em frente à porta, um espelho. A dona da casa trouxe-lhe toalha, bacia com água e roupa limpa. De

<sup>2</sup> Referência à personagem “Bela Alma” do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

<sup>3</sup> Referência ao personagem “Narcisse”.



repente viu-se sozinha no cômodo mais íntimo da casa de pessoas desconhecidas<sup>4</sup>. Limpou o sangue de seu rosto e dos braços, tirou suas vestes, limpou seu corpo. Nesse momento, mirou-se casualmente no espelho. De repente, era como se nunca tivesse existido, como se estivesse vendo seu corpo pela primeira vez. Como se aquele corpo refletido no espelho fosse de outra pessoa, o corpo de uma mulher, um belo corpo de mulher.

— Sim, pensou, "mesmo sem vestes posso me considerar bonita." (p. 357)

— Para mim, Bela era muito mais bela sem vestes. Ficava ainda mais natural. Mas, não me encantei por ela apenas por sua beleza aparente, mesmo porque essa não era a maneira como ela mais gostava de ser notada. A imagem preferida que fazia de si era a do caracol que se recolhe à sua concha. Para encantar seu mundo, Bela não lançava mão de sua beleza, mas de seu pensamento.

Foram poucas as vezes que olhou seu corpo, assim..., como naquele dia. Talvez tivesse vergonha de si, talvez receio de desejar-se, quem sabe até medo de que alguém a pudesse ver<sup>5</sup>. Tratava-o como a um santuário delicado e valioso, guardava-o vigilante, impedindo-o de ser profanado. Desde cedo, porém, mostrou-se dona de um organismo extremamente frágil. Aos oito anos de idade foi acometida de uma moléstia grave nos pulmões. A

4 "[...] O quarto é um aposento onde se encontra uma vasta cama de cortinados, localizado além da sala e separado desta por uma porta provida de fechadura e ferrolho." Esse local fechado e separado da sala, cômodo onde aconteciam as atividades íntimas dos membros das famílias, era acessado apenas por indivíduos selecionados. Era ali que se guardavam, nas casas burguesas, as tapeçarias, roupas e joias, os livros, registros de contas e diários. "[...] Esta fronteira entre as coisas que dão prazer e são secretas e as atividades que se realizam na sala é típica da classe dos grandes mercadores no final de Idade Média." (p. 220) RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. Vol. 3. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 211-262.

5 O trecho a seguir, de autoria de Alain Corbin, mostra o caráter subversivo dessa atitude de Bela: "Nas classes abastadas, o código de boas maneiras proibirá por muito tempo que uma moça se admire nua, mesmo que seja através dos reflexos de sua banheira. Há pós especiais com a missão de turvar a água do banho, de forma a prevenir tal vergonha. O estímulo erótico da imagem do corpo, exacerbado por semelhante proibição, frequenta esta sociedade que enche os bordéis de espelhos antes de pendurá-los, tardiamente, na porta do armário nupcial." (p. 421) CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. PERROT, Michelle. In: *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. Vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 392-465.

tuberculose, que na época nem era chamada por esse nome, altamente contagiosa, e que não tinha remédio. O repouso e o isolamento social devido à doença tornaram-se parte do cotidiano de muitas pessoas em várias regiões da Europa. Outras tantas foram parar em leitos de hospitais e sanatórios, milhares foram vítimas fatais.

Bela passou nove meses em repouso. Durante esse tempo, como não podia fazer atividades físicas, se ocupava brincando com bonecas e decifrando livros ilustrados. Também ouvia histórias: sua mãe costumava lançar mão da pedagogia bíblica, sua tia se encarregava das histórias de amor e dos contos de fada e seu pai apresentava-lhe, de maneira bastante envolvente, a história natural. Era dono de um agradável gabinete onde realizava inventários botânicos: dissecava plantas e insetos, fazia análises anatômicas de tecidos e órgãos animais e vegetais. Nessas ocasiões, ele passava horas explicando-lhe detalhadamente os experimentos e jamais se incomodava em responder as suas perguntas. Bela se encantava com a sabedoria do pai, admirava-o profundamente e respeitava-o com todo o seu amor. Com ele aprendeu a valorizar o conhecimento científico e a organizar seu pensamento lógico.

— A terrível e dolorosa experiência da enfermidade trouxe-me um mundo até então pouco conhecido. Descobri o mundo das palavras. Encantei-me por ele. Nesse momento, "pareceu-me haver-se implantado o alicerce de todo meu modo de pensar, ao mesmo tempo em que se ofereciam a meu espírito os primeiros expedientes para que se desenvolvesse a seu próprio modo." (p. 347) Passei a nutrir intenso amor pelas leituras bíblicas e grande interesse pelo conhecimento. Além disso, "me imaginava em belos trajes indo ao encontro dos mais adoráveis príncipes, que não haviam de ter paz nem sossego enquanto não descobrissem a origem daquela bela desconhecida." (p. 348)

— Quando estava com cerca de doze anos fez seus primeiros amigos fora de seu ambiente familiar. Uma vez, ao participar de uma apresentação promovida pelo professor de dança, conheceu os dois filhos de um marquês da corte que despertaram seu interesse. Eles se tornaram amigos e acabaram enamorando-se os três. Bela ficou preocupada, pensava que não podia continuar aquele tipo de relacionamento. Teria que escolher um deles. A decisão era difícil e ocupou por muitos dias o pensamento de nossa amiga. Enquanto isso, o mais velho deles adoeceu e, coincidência ou não, Bela acabou optando por ele. A enfermidade os aproximou. Como ela já havia se adoentado outras tantas vezes, sabia como proceder com uma pessoa enferma. Contava-lhe histórias, distraía-o com leituras, enviava-lhe presentes e doces. Envolvia-se cada vez mais com ele e, então, começou a dar pistas de sua paixão. Durante as aulas de francês, nos momentos em que o professor lhe pedia para praticar a escrita, Bela compunha poemas e cartas endereçadas ao garoto, derretia-se. Seu tutor, percebendo a situação, julgou ser adequado chamar-lhe a atenção para os perigos da paixão. Disse-lhe para ficar atenta e não cair em tentação.

Ela odiava essas conversas, não achava que devia se abrir com ele, principalmente porque percebia seu pré-conceito em relação às mulheres, julgava-as frágeis e facilmente enganáveis. Irritava-a ser comparada com tais mulheres, julgava-se muito diferente.

— Minhas paixões, costumava dizer, "tinham sobre mim o efeito de me fazer silenciosa e me retrair das alegrias delirantes. Vivia solitária e comovida, e voltei a pensar em Deus." (p. 352)

— A paixão por Damon, o filho mais velho do marquês, não permaneceu por muito tempo. Meses depois ele acabou morrendo, bem como seu irmão. No entanto, as inúmeras exortações do professor de francês ganharam espaço em seu coração, pois ela começou a achar que talvez ele tivesse razão.

Por aquela época, a corte estava em polvorosa. O príncipe herdeiro, que comemorava suas bodas, estava na região. Viera também assumir o trono, pois o rei havia morrido. Bela, que na ocasião fora apresentada à corte, ficou deslumbrada. Havia apresentações de teatro, de música, bailes e caçadas. Ela se divertia muito, participava das festas, dos saraus, dançava nos bailes, conhecia os rapazes e as moças de locais distantes. Em meio a toda essa sociabilidade, acreditou ter encontrado a chance para provar ao tutor que nem todas as mulheres eram frágeis e fracas de espírito, que ela, ao menos, não era, e que podia muito bem resistir às tentações do corpo. Não se deixaria ser alvo das flechas zombeteiras daqueles cortesãos belos, ricos e bem vestidos, porém, libertinos e repulsivos que empreendiam conversas dispensáveis e inúteis, que podiam, achava, fazer mal não só à sua virtude, como também à sua saúde. Fez um pacto consigo mesma: jurou que nunca se relacionaria intimamente com qualquer homem até que fosse chegada a hora e, assim, provaria ser forte, sincera e honesta. Guardaria seu santuário intocado até o casamento. Não deixaria que a considerassem uma mulher fraca.

Pobre Bela, não percebeu jamais a relação entre essa atitude ascética e a debilidade crônica de seu corpo. Mesmo canalizando suas energias sexuais e dando vazão à parte delas nos planos religioso e intelectual, a falta de fluidez física de suas paixões envenenou seu corpo. Bela envenenou-se aos poucos.

E foi então que veio Narciso, o belo e presunçoso Narciso. E em Bela encontrou Eco. E ela já não era aquela menina sonhadora da época em que a tia lhe contava fábulas de príncipes encantados. Na realidade, chegava a ficar levemente surpreendida com as investidas dos rapazes, especialmente de um Narciso, cuja beleza encantava jovens da Grécia inteira e as belas ninfas por ele se apaixonavam.

— "Num grande baile, ao qual também ele compareceu, dançamos juntos um minueto, mas tudo se passou sem que tivéssemos estreitado nossa amizade. Quando começaram as danças mais animadas, que eu procurava evitar em atenção ao meu pai, preocupado com minha saúde, dirigi-me a um dos cômodos contíguos onde me pus a conversar com amigas mais velhas, que estavam jogando." (p. 354)

— E pensava, radiante:

— Ele preferiu ficar comigo e conversar a dançar e se divertir com as demais! Oh! Como estou feliz. Como sou feliz!

— Às vezes, e durante esses dias muitas vezes, ela esboçava um leve sorriso em frente ao espelho. Era o máximo de energia sensual que fluía pelo seu corpo. Em uma ocasião, porém, Bela quase experimentou novas sensações. No entanto, recuou a tempo.

Passara a manhã na biblioteca do pai pesquisando a respeito do sistema reprodutor humano. Reparara que muito se falava a respeito do aparelho genital masculino, porém, em relação ao feminino, quase nada se dizia. Os gregos Hierófilo e Sorano de Éfeso haviam sido responsáveis pelos trabalhos mais importantes sobre a anatomia feminina, mas, ora vejam, isso no século IV a.C.! Falópio estudou e descreveu os órgãos genitais femininos e fez a primeira laqueadura da história, porém, em meados do século XVI! Bela percebera também que muitos autores contemporâneos seus diziam que o aparelho genital feminino era “quase” como o do homem, porém, invertido para alguns, inacabado para outros. Ela entendia que homens e mulheres eram diferentes, sentia essa diferença em suas relações e não duvidava disso...

— Homens e mulheres foram feitos assim porque assim Deus desejou.

— No entanto, não acreditava que o estudo do aparelho reprodutor masculino daria conta de explicar o seu..., e revoltava-se com a desonestidade dos cientistas que a respeito da natureza feminina apresentavam hipóteses como se fossem verdades.

— Os homens da ciência costumam dar sustentação aos seus diagnósticos e leis baseando-se na análise clínica e anatômica, no entanto, no caso feminino, os médicos costumam ter como suporte apenas a análise anatômica de defuntos e uma série de analogias com o corpo masculino. Como pretendem entender a vida observando a morte, como pretendem entender a mulher analisando o homem?

— Estava, então, decidida. Experimentaria sentir seus órgãos genitais a fim de conhecê-los melhor. Tinha muito interesse pela história natural para se dar ao direito de ter esse pudor. Naquele dia, na hora do banho, passou o ferrolho na porta do lavatório. Despiu-se em frente ao pequeno espelho e, só depois de ficar completamente nua, procurou ver-se. Por muito pouco não desistiu.

— Mas..., e a ciência, o conhecimento?...

— Continuou olhando-se no espelho, prendeu seus cabelos, lavou bem suas mãos e, por alguns segundos, não sabia o que fazer. Respirou fundo. Colocou as mãos na parte lateral das coxas, escorregou-as para frente até se encontrarem sobre os pêlos pubianos. Com a mão direita tentou abrir caminho para a mão esquerda encontrar o túnel por onde saem os filhos e por onde, diziam, as mulheres davam extremo prazer aos homens. Lembrou-se da conversa que tivera na noite anterior com as amigas do jogo. Algumas

das mulheres afirmaram que sentiam extremo prazer quando faziam sexo. Outras, mais resignadas, disseram que às vezes sentiam prazer e até gostavam quando o marido dava um beijinho, mas isso, alguém disse, foi mais no começo do casamento, depois, só por obrigação mesmo. Entretanto, os relatos que deixaram Bela mais impressionada foram daquelas mulheres que juraram nunca, nunca ter gostado de sexo. 'Se não tivesse de dar herdeiros ao meu marido, disse uma senhora, não faria'. Na ocasião, Bela perguntou se o esposo não ficava zangado com ela? 'Claro que não, meu bem, ele tem tantas outras possibilidades de prazer sexual. Porque teria de querer fazer sexo comigo? Sou apenas sua esposa'.

Mas voltemos à Bela, pelada no banheiro. Agora suas mãos passeavam superficialmente sobre sua vulva. Parou bruscamente, ouvia vozes no corredor. Era sua mãe. Procurou ficar em silêncio, mas estava ofegante. Minutos depois, percebeu que ela já havia se retirado. Olhou para o espelho, suas mãos tremiam. Ela pensava: tenho de conseguir, como poderei ser uma pessoa culta, conhecedora do corpo humano e da história natural se não conheço meu próprio corpo? Olhou para o lado, resolveu sentar-se na poltrona. Com a mão esquerda, segurou o espelho, posicionou-o em frente ao seu joelho, abriu as pernas e, com a mão direita, examinou-se, viu a entrada do túnel, os grandes lábios, o que deveria ser a região descrita por Falópio, o tal clitóris...

— Se bem que meus lábios são tão pequenos.

— Terminado o exame ficou muito contente com a utilidade do espelho. Percebera que enquanto se examinava sem ver sentia sensações esquisitas, calores repentinos... A visão a guiara. Concentrada no espelho, na imagem refletida, pôde observar-se, conhecer-se melhor sem correr o risco de pecar.

Coincidência ou não, naquela tarde Bela e suas irmãs tinham aula de francês. A atividade sugerida pelo professor era que elas realizassem individualmente a tradução de alguns trechos de *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, tecessem breves comentários a respeito daquelas regras e, por fim, comentasse oralmente suas conclusões. A parte sob responsabilidade de Bela dizia o seguinte:

*Faz parte do decoro e do pudor cobrir as partes do corpo, com exceção da cabeça e das mãos. Deve-se tomar cuidado para não tocar com as mãos nuas qualquer parte do corpo que não é habitualmente deixada descoberta. E se for obrigado a assim proceder, isto deve ser feito com grande cautela. Você precisa acostumar-se ao sofrimento e ao desconforto sem se contorcer, esfregar-se ou coçar-se...*

*É muito mais contrário à decência e à propriedade tocar ou ver em outra pessoa, principalmente do sexo oposto, aquilo que os Céus proíbem que você olhe em si mesmo. [...]*

*Não é nunca correto referir-se a partes do corpo que devem ficar cobertas nem de certas necessidades corporais a que a Natureza nos sujeitou, nem mesmo mencioná-las.<sup>6</sup>*

Por certo Bela enrubesceu, mas ninguém notou. Ela terminara a tradução primeiro que as outras, pois era muito hábil no francês, e enquanto isso pensou no que iria falar. Tinha receio de entregar-se, não podia vacilar. Ao reler sua tradução, contudo, encontrou as respostas necessárias. Na hora do debate, Bela leu o texto nas duas línguas e teceu seus comentários:

— Considero apropriada a discussão que traz esse texto a respeito do pudor em relação ao corpo. Por certo devemos ter cautela. Nessa manhã, enquanto pesquisava sobre o sistema reprodutor em uma das enciclopédias de meu pai, entendi a utilidade dos espelhos para o auto-exame físico. Quando a necessidade nos pedir para que toquemos nosso corpo creio que a utilização do espelho como instrumento-guia seja imprescindível. A visão nos guia por um caminho objetivo e não nos abandona à mercê da correnteza tátil. Creio que de todas as sensações, a visão seja a mais objetiva. O fato de ela revelar nossos corpos objetivamente inibe nossa imaginação e nos possibilita conhecer nossa anatomia sem hesitação.

— Fez-se um silêncio constrangedor.

— Perdão, querido mestre, exaltei-me. Mas compreenda. Aqui diz o seguinte: "Não é *nunca* correto referir-se a partes do corpo que devem ficar cobertas nem de certas *necessidades corporais* a que a Natureza nos sujeitou, nem mesmo mencioná-las". Preocupa-me a possibilidade de todo esse pudor dificultar o trabalho científico no que diz respeito ao desvendamento dos mistérios do corpo humano, especialmente do corpo feminino. A medicina precisa se desenvolver. A medicina do corpo feminino também.

<sup>6</sup> A versão de *Les Règles* que faço referência aqui é a do ano de 1729, pois era a que estava em vigência na época em que Susanna Katharina tinha aproximadamente 15 anos. A versão seguinte saiu no ano de 1774, o mesmo de seu falecimento. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. Vol 1. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 138.

Para isso é necessário que os homens da ciência conheçam esse corpo. Caro mestre, em minha casa, o senhor bem sabe, há um laboratório de anatomia onde meu pai estuda partes do corpo humano, diseca animais e plantas. Andei pensando que não é possível conhecer a vida do animal, da planta ou do ser humano se eles já estão mortos!

— Novamente Bela se alongou demais. Quando percebeu, já era tarde. O tutor achou melhor dispensar as alunas e acabou não respondendo aos seus comentários. Sentiu-se bastante aliviada, pois pensou que poderia ter se comprometido ainda mais caso tivesse que contra-argumentar os comentários do professor.

Mas... e Narciso? Pois bem, ele havia chegado à cidade na época em que a corte ainda estava lá. Era francês, muito inteligente e bem relacionado. Com facilidade aproximou-se dos homens ilustres da sociedade local e, em pouco tempo, frequentava a casa de Bela. Ele se dava bem com todos, especialmente com sua irmã mais nova, que era muito graciosa, porém, ela já estava comprometida com outro rapaz e via-se na obrigação de repeli-lo. Narciso, então, se aproximou de Bela. Eles conversavam sobre todos os assuntos.

— O rapaz, ela me disse, "sempre estivera presente na melhor sociedade, além de sua especialização em história e política, que omitia por completo, possuía um vastíssimo conhecimento literário, e não havia novidade que lhe fosse desconhecida, sobretudo o que quer que ocorresse na França." (p. 355)

— Que oportunidade fabulosa, pensava Bela. Narciso, Nárkissos, a beleza que entorpece. Gostava de conversar com ele porque ele não censurava seus devaneios filosóficos, seus planos secretos para consertar o mundo, sua maneira de explicar a alma humana. Podia falar, narcotizar-se com as palavras.

— "Trazia-me e enviava-me muitos livros atraentes, mas este era um assunto que deveríamos manter em segredo, mais do que se fosse uma proibida relação amorosa." (p. 355)

Que sociedade hipócrita, pensava, pois se uma relação amorosa pode ser muito mais maléfica para meu espírito e para meu corpo do que uma relação intelectual!

— Nessas horas lembrava-se do juramento que havia feito: mostrar em vida que a fraqueza de caráter não é da natureza da mulher. Nem todas as mulheres são susceptíveis à lábia dissimulada dos libertinos franceses. Ela, por certo, não era. E Bela começava a nutrir em sua alma um imenso desejo de subversão social individual. Não imaginava uma subversão feminina total, nem julgava isso conveniente. Nem todas as mulheres deveriam mesmo ter acesso a certos níveis de discussão, nem todos os assuntos deveriam ser da competência delas, certas hierarquias não deveriam ser quebradas. Em todos esses aspectos, Bela colocava-se tranquilamente como uma mulher. Não queria igualdade. Deus não os fez iguais, dizia, querer igualdade seria contrariar a natureza. Bela não queria



contrariar a natureza. Ela queria liberdade de pensamento. As Sagradas Escrituras amparavam seus argumentos: 'A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão.'<sup>7</sup>

— A Bíblia, dizia Bela, não diz que a mulher não deve aprender, mas, se ela o desejar, deve fazê-lo em silêncio, na intimidade do lar, em segredo, para não envergonhar tantos homens incultos que frequentam a sociedade.

— E o acaso agiu. E o desenrolar daquele fatídico episódio envolvendo Narciso e o capitão teve grande influência na vida sentimental de Bela. Narciso se comovera com a atitude de Bela junto a ele no leito de uma casa estranha. Percebera que seria uma esposa ideal. Instruída, fiel e bela. Em conversa com seu pai, Narciso se comprometera em pedir sua mão em casamento. Todavia, ela teve de esperar por quatro anos até que o pedido fosse feito. Durante esse tempo, imaginou as histórias mais felizes e românticas que poderia viver com seu amado, avivou na lembrança as histórias e contos de fada que sua tia contara e esperou por seu príncipe. Esperou por quatro longos anos. Nesse meio tempo, um turbilhão de emoções passou por ela. Bem que sua mãe aconselhara: "não se deve confiar demais naquilo que se diz num primeiro impulso." (p. 358) Mas ela pouco pôde fazer para conter a esperança. A esperança a envenenou. Carcomeu seu coração.

— Voltei a lembrar-me de mim. "Minha alma recomeçou a se agitar; só a relação interrompida com o amigo invisível é que não foi assim tão fácil de restabelecer. Continuávamos sempre a uma certa distância; havia ali algo de novo entre nós, só que muito diferente do que era então." (p. 358-9)

— Interessante é que sempre que Bela se voltava para si, voltava-se aos poucos também para seu amigo invisível. Dessa vez, porém, a reconciliação com ele foi mais lenta, no mesmo passo em que se dava seu distanciamento afetivo de Narciso. A paixão aplacou-se, simplesmente. Na primavera, ele veio fazer seu pedido. Prometeu que assim que obtivesse uma posição honrosa e bem retribuída voltaria para levá-la com ele. Por conveniência, Bela disse que conversaria a respeito do assunto com seu pai e então daria uma resposta, contudo, ninguém duvidava quanto a sua aceitação. E o que para muitas mulheres seria o calvário, para ela foi o tempo necessário para que percebesse quão nociva para sua alma seria o casamento. Nos últimos anos de vida, Bela costumava falar que a época do noivado com Narciso foi para ela a comprovação de que "a ideia do matrimônio, sem dúvida, tem sempre algo de assustador para uma jovem medianamente esclarecida." (p. 358)

<sup>7</sup> "A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem que exerça autoridade sobre o marido; esteja, porém, em silêncio." (I Timóteo, 2:11-12)



— "Se existisse alguém que pudesse transformar em noivos os apaixonados de todas as jovens sensatas, esta seria uma grande obra a favor de nosso sexo, mesmo que dessas relações não resultasse casamento." (p. 360)

— Pois, para Bela, além da experiência do noivado antecipar algumas vivências desgastantes da relação matrimonial, possibilitou-lhe sentir que o "natural" nesse tipo de relação era a transformação da mulher em uma serviçal do marido, ao passo que, para os demais, seria como uma "bonequinha enfeitada".

Esses dois anos de noivado foram o deserto para Bela. Ela, porém, não percebia isso. Por conta da convicção de que o sexo deveria ser reservado ao casamento, e firme em sua promessa feita na época das aulas de francês, não percebia que seu ideal de vida envenenava-a. E envenenava também sua relação com Narciso. Ela sentia-se satisfeita com seus impulsos e emoções lendo livros, escrevendo poesias religiosas e conversando com o rapaz. Narciso sempre respeitou sua decisão e jamais tentou persuadi-la.

— "Só que, no tocante aos limites de virtude e da moral, éramos de opinião completamente diversa. Eu queria estar segura e não lhe permitia absolutamente nenhuma liberdade da qual o mundo inteiro não pudesse saber. Ele, habituado a guloseimas, achava rigorosa demais aquela dieta." (p. 361)

— Eles acabaram se afastando, e Bela reatou relações com Deus. Queixava-se do comportamento de Narciso, considerava-o egoísta e fraco, mas não se dava conta de que desejava e cobiçava exatamente aquilo que a angustiava. Será que tinha medo, pavor, horror das relações sexuais? Ou uma curiosidade louca?

— Às vezes eu imaginava ser tudo muito dolorido, o sangue escorrendo pelas minhas pernas. Mas, às vezes, imaginava ser como flutuar sobre as nuvens. E não pedia para Deus livrar-me da tentação. Eu pensava nisso como se fossem fábulas, não tinha vontade de experimentar. Só na hora certa. Tornei-me uma velha. Nos saraus ficava ao lado das senhoras, acompanhando jogos entediantes. Fechei-me. Deus e eu.

— Narciso não sabia das relações entre Zeus e Eco, pelo menos era o que Bela pensava.

— E coincidentemente "dava-me às vezes para ler escritos que combatiam com armas leves e pesadas tudo que tivesse alguma relação com o que poderíamos chamar de o invisível. Lia os livros porque vinham dele, mas, ao terminar, não sabia uma só palavra do que continham." (p. 362)

— Tinham suas diferenças quanto às ciências e aos conhecimentos. Narciso também gostava de zombar da formação feminina e julgava apropriado que a mulher mantivesse seus conhecimentos ocultos.

Mas, Bela..., Bela.

— "De uma forma inteiramente natural, cuidava de não me mostrar ante o mundo mais inteligente e mais instruída que de hábito." (p. 363)

— Resignada, continuava à espera do casamento. A cada tentativa malsucedida de Narciso em conseguir um cargo na corte, seu espírito se agitava, sofria, mas logo conformava-se à situação, como a areia se conforma ao recipiente em que é colocada e a água ao pote em que é despejada. Fechada em si, não se interessava por assuntos da casa, não conversava muito, afastou-se das irmãs.

Nessa época em que vivenciava um completo isolamento moral e social o rei estava na cidade com a corte. Barões, condes e marqueses do reino reunidos. Festas, musicais e teatros animavam a cidade. Bela e Narciso foram convidados para as festividades, o que significava uma ótima oportunidade para encontrar homens influentes. O conde, como bom anfitrião, iniciou o jantar saudando o príncipe e sua honrosa corte, bem como fazendo menção aos membros da *intelligentsia* burguesa que se encontravam presentes. Dedicou um brinde especial à jovem Bela, autora de uma excelente dissertação a respeito da virtude feminina. Tal manuscrito lhe chegara às mãos por obra de terceiros.

— Pois a senhorita, por ser uma pessoa extremamente consciente de suas limitações femininas, sabe ocupar com grande dignidade o lugar que lhe é reservado na sociedade e não desejava sobrepor sua opinião à natureza. Muita sorte terá o jovem que se casar com tão nobre dama. Um brinde à virtude feminina.

— "Minha dissertação havia agradado o conde e tive de lhe enviar também alguns cantos, que eu havia composto recentemente." (p. 363)

— Naquela noite, Bela sonhou que estava num baile de gala com Narciso: eles dançaram alguns minuetos, mas, assim que as músicas mais animadas começaram a tocar, Bela se sentiu cansada e convidou o rapaz para acompanhá-la até uma das salas contíguas, onde as pessoas mais velhas jogavam e onde poderiam descansar. Nessa hora, Narciso segurou com força seu braço e, aos berros, disse-lhe que não achava justo viver tantos anos como um celibatário, que sua vida virara um inferno depois que se tornara noivo, que ele passara a sentir culpa pelos desejos que ele tinha, pelas sensações que fluíam pelo seu corpo. Dizia que já havia tentado reprimi-las, contê-las, mas nada funcionava, ele continuava desejando, imaginando. 'Já há tantos anos estamos ligados por laços de compromisso, Bela, e você ainda não confia em mim!' Bela olhava para todos os lados, as pessoas da festa tinham parado de dançar e olhavam boquiabertas para o casal. Ela tremia, Narciso estava pálido. Ela começou a chorar e a implorar para que ele soltasse seu braço. De repente, acordou. Estava em prantos, suas lágrimas corriam por suas faces rosadas e virginais. Sentia-se friamente repelida por Narciso, mas ardia em paixão. Depois disso, procurou evitar os eventos sociais e foi se isolando, se fechando em uma imensa solidão sem fim.

De repente, eis que Bela saiu de dentro de sua concha com uma resposta. Havia pensado, escrito, examinado e concluído: encontrara o sentido da correnteza de sua alma e, agora, já não podia mais desfrutar das alegrias sensuais da juventude. Devia seguir seu destino. Entregar-se a Deus.

— Reuni a família e disse-lhes "haver-me sacrificado o suficiente até então, estando disposta a ir ainda mais longe, até o final de minha vida, e compartilhar com Narciso todas as adversidades, exigindo, em troca, a plena liberdade de meus atos; declarava-lhes que meus atos e feitos não haveriam de depender senão de minha convicção." (p. 367) Escrevi para Narciso colocando minha condição. Ele não aceitou, nós nos separamos.

— Bela libertou-se de muitas angústias, sentia-se aliviada e olhava aquela perda pelo lado positivo. Estreitou relações com a família do conde e deixou de esconder sua inclinação pelas artes e ciências. O que mais chamava a atenção das pessoas era o fato de uma jovem tão bela e bem relacionada socialmente ter preferido a companhia de Deus ao noivo. Mas era assim que Bela atingia seu fim e cumpria sua promessa de menina.

Algum tempo depois chegou a sua casa um cunhado de seu pai. Um sujeito inteligente, rico e bem apessoado, porém, sem herdeiros. Sua mulher e seu filho haviam falecido e, agora, preocupava-se em promover a formação integral daqueles que viriam a ser detentores de sua fortuna: Bela, suas irmãs e os respectivos maridos. Durante esse tempo o tio se ocupou em programar o futuro das sobrinhas. Ao ser informado dos planos autênticos de Bela, sentiu-se inclinado em conhecê-la e, a partir de então, tornou-se para ela um importante referencial intelectual, mesmo não sendo entusiasta de seu ideal de vida. A visita do tio transformou o cotidiano da família. A irmã ainda não se sentia pronta para o casamento e, para ganhar tempo e formar-se melhor, acabou se tornando dama de honra numa corte vizinha. Bela, por sua vez, tornou-se uma canonisa. Seu tio arranhou-lhe um título da ordem pietista e ela alcançou um prestígio social bastante elevado.<sup>8</sup> Fez seu voto de castidade e obediência e pôs-se a viver essa vida. Nas cortes

<sup>8</sup> A canonisa pietista era uma espécie de religiosa protestante que tinha de seguir as regras do 'convento' e recebia uma pensão eclesiástica em troca. Em regiões germânicas, o pietismo teve papel importante na formação intelectual de muitas jovens protestantes: "Um outro elemento desempenha, na evolução dessas formas privadas da educação das raparigas, um papel considerável: o pietismo. Dado que reúne para um ato de confissão e de reflexão coletiva homens e mulheres, o "conventículo" pietista acaba por formar uma comunidade de interesses, um lugar de convivência cultural onde o autobiográfico adquire pouco a pouco vantagem sobre o religioso." (p. 179) HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire. Ler e escrever na Alemanha. In: PERROT, Michele e FRAISSE, Geneviève (dir.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Trad. Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Vol. 4. Porto, Edições Afrontamento, 1991, p. 170-197.

que visitava era sempre muito respeitada por isso. Na ocasião da viagem de sua irmã para a corte vizinha, por exemplo, Bela foi muito bem tratada pelos cortesãos e chegou a se divertir com sua imagem de canonisa e o que ela representava para o mundo.

— "Deixava que me penteassem com toda a calma durante um par de horas, enfeitavam-me e não pensava em outra coisa senão que, em minha situação, eu devia mesmo é vestir essa *libré* de gala. Nos salões repletos eu falava com todos e com cada um, sem que nenhuma figura ou caráter me deixassem uma forte impressão." (p. 373) Mas toda essa licenciosidade não poderia durar e, ao voltar para casa, adoeci. Tive uma forte hemorragia que, mesmo não durando por muito tempo, debilitou demais meu corpo. Apesar de muito fraca, me alegrava em saber que minha trajetória era conduzida exclusivamente por Deus e, convencida de que jamais haveria de "encontrar aqui o que é justo, me sentia no estado mais alegre e mais sereno, enquanto, havendo renunciado à vida, nela era mantida." (p. 373)

— Nos meses seguintes, seus pais também adoeceram. Cinco anos depois, sua mãe morreu. Apesar de todas essas desgraças, Bela sentia-se reconciliada e em comunhão com Deus. Resignada, acreditava que tudo isso era uma espécie de ensinamento divino pela licenciosidade vivida, eram os sinais da presença de seu amigo invisível em sua vida, sinais que davam-lhe a certeza de sua salvação. Por essa razão, ela podia repousar em paz, sem preocupar-se em conformar sua alma às fórmulas de salvação expressas em sistemas de conversão e regras de comportamento. Nessa época a comunhão pietista lhe parecia um modelo justo demais. Contudo, não queria perder o vínculo com a comunidade e, sendo assim, continuava seguindo o sistema de conversão de August Hermann Francke. Esse método de fé e prática consistia em três momentos distintos e essenciais para o desenvolvimento espiritual pietista: horror ao pecado, intensa contrição e iluminação interior. Somente esse percurso introspectivo, escrevera Francke, poderia servir de caminho para Deus.<sup>9</sup> Para Bela, esse sistema era um pouco descabido. O horror ao pecado, por exemplo, ela não compreendia.

<sup>9</sup> Segundo Max Weber, o pietismo alemão tinha bases luteranas. Em seu conhecido texto sobre o protestantismo e o capitalismo, o sociólogo alemão apresenta duas ideias essenciais de Francke: "1) o desenvolvimento metódico do estado de graça do indivíduo para degraus sempre mais altos de certeza e perfeição em termos da lei era um sinal da graça; 2) "a Providência de Deus trabalha por meio daqueles que estão em tal estado de perfeição", isto é, Ele lhes dá Seus sinais, se eles esperarem pacientemente e deliberarem metodicamente." Portanto, a salvação pietista, interpretada por meio de sinais, era fruto da Graça divina. Tal graça, porém, "[...] só poderia se tornar efetiva sob certas condições únicas e peculiares, a saber, depois

— Nunca senti o pecado corroendo minha vida, não sabia qual era o sabor prévio do inferno, nunca merecera castigos divinos. "Por nenhum momento acometeu-me o pavor do inferno; mesmo a ideia de um espírito maligno e de um local de castigo e tormento depois da morte nunca pôde encontrar lugar no círculo de minhas ideias." (p. 375)

— E assim, sua vida seguia seu curso. As pessoas da sua família e seus amigos suspeitavam de sua lucidez, pensavam que ela estava levando tudo muito a sério, que deveria pensar um pouco no futuro, em sua saúde. Ela resolveu, então, deixar de ouvir a opinião alheia no tocante às coisas do espírito e fechou-se mais um pouco em sua concha de caracol. Nas resoluções práticas de sua vida, também deixou-se isolar.

Lá se foram, então, dez anos de sua vida. Até que novamente o acaso se manifestou. Ela conhecera Philo, um senhor interessante e que vivia de acordo com sua organização doméstica e seus hábitos pessoais. Tornaram-se amigos e, com o passar do tempo, indispensáveis um ao outro. Nesse meio tempo, porém, surpresas lhe aconteceram. Philo acabou por envolvê-la em uma crise espiritual que tomou grandes proporções. Ela sentiu a força dos anos de abstinência... Descobriu, assustada, que podia pecar. A realidade do pecado a circundou e, pela primeira vez, temeu estar muito próxima do erro, do mal. Foi então que, de repente, percebeu que a moral superava sua natureza.

— Clamei a Deus para "libertar-me daquela enfermidade e da predisposição à enfermidade, estando segura de que o grande Médico não haveria de recusar-me seu socorro." (p. 379)

— E então, pela primeira vez em sua vida, soube o que era a fé.

E relembrou o tocante trecho de Paulo aos Hebreus no capítulo 11, versículos de 1 a 3: *A fé é a certeza das coisas que se esperam, a convicção de fatos que se não vêem. Pela fé, os antigos obtiveram bom testemunho. Pela fé entendemos que foi o universo formado pela palavra de Deus, de maneira que o visível veio a existir de coisas que não aparecem.*

do prévio arrependimento. "Uma vez que, de acordo com a doutrina pietista, nem todos seriam capazes de tais experiências, aqueles que, a despeito do uso dos métodos ascéticos recomendados pelos pietistas para realizá-las não o conseguissem, permaneceriam aos olhos dos regenerados como um tipo de cristãos passivos. Por outro lado, a criação de um método para induzir o arrependimento para a obtenção da graça divina, tornou-se de fato objeto da atividade humana racional." WEBER, Max. *Ética protestante e espírito do capitalismo*, p. 60. Disponível em: <http://bib.praxis.ufsc.br:8080/xmlui/bitstream/handle/praxis/78/A%20%C3%89tica%20Protestante%20e%20o%20Esp%C3%ADrito%20do%20Capitalismo.pdf?sequence=1>. Acessado em: 27/01/2013.

Nesse momento, Bela entendeu que somente o sangue de Jesus Cristo poderia purificá-la de todo o pecado. O cordeiro de Deus apenas surgiu em seu horizonte mental depois de a realidade do pecado pesar em sua alma. Antes, ela identificava-se completamente com Deus, não havia o sentimento do erro, o gosto do mal, a predisposição para a falta. Sua alma era divina. Jesus Cristo só entrou em sua vida no momento em que foi expulsa do paraíso. Mas foi também nesse momento que ela percebeu que se "sua natureza" não estava em harmonia com a "natureza cristã" não era falta de "sua natureza", mas a prova de que aquela "natureza cristã" não era natural, era moral. Entendeu que tudo o que até agora ela havia tratado como natural não passava de uma imposição cultural. Que havia sido um erro acreditar que "a história natural do gênero humano" era uma lição bíblica. (p. 350) Bela apenas se identificou com Jesus quando sua pretensa natureza divina tornou-se humana. Antes do gosto do pecado nunca lhe acometera a dúvida de seu lugar ao céu, agora, acreditar nele era uma questão de fé: Deus haveria de salvá-la. Agora que ela precisava de salvação, precisava também de Jesus, seu mediador.

— "Um impulso transportava minha alma para a cruz onde Jesus um dia morreu; um impulso, não posso chamá-lo de outro modo, em tudo semelhante àquele que conduz nossa alma para junto de um amado ausente, um aproximar-se, provavelmente muito mais essencial e verdadeiro do que supomos. Assim se aproximava minha alma Daquele que se fez homem e que morreu na cruz, e nesse instante eu soube o que era a fé." (p. 381)

— Por essa época Bela teve acesso aos escritos do conde Nikolaus Ludwig von Zinzendorf e travou relação com os irmãos da comunidade dos hernutos. Parecia-lhe que a regra ética desses crentes estava mais de acordo com sua experiência de vida do que o sistema de conversão de Francke. Ela estava exausta dos sermões e dos pregadores pietistas e a atenção dada ao conde aos elementos emocionais e anti-rationais da religião chamou-lhe mais a atenção, bem como os cânticos hernutos falaram-lhe mais ao coração. Ela sentia, tal como pregava o conde, que "a fé não estava em pensamentos nem na cabeça, mas no coração, uma luz acesa no coração." Em segredo, se tornou irmã da comunidade.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Em seus sermões, o conde Von Zinzendorf estimulava os irmãos a procurar o Deus que morava dentro do coração e exortava-os a buscar inspiração na vida de Cristo. De acordo com sua doutrina, era fundamental uma experiência emocional da religião. ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 318-9. Diz Weber a respeito do ideal dos hernutos: "[...] No lugar da luta sistemática racional para obter e reter um conhecimento certo da futura salvação (no outro mundo), surge aqui a necessidade de sentir, no presente, a reconciliação e

Por esses tempos, casou-se sua irmã. Seu tio, como anfitrião, preparou uma bela estadia para os hóspedes. Era um castelo pequeno, porém bem instalado. O bom gosto do tio encantara-a. Obras de arte magníficas: estátuas, mosaicos, pinturas..., "o espírito de uma cultura superior, ainda que somente material." (p. 389) Admirava a forma, a delicadeza, a sensibilidade com que os gregos se expressaram. No entanto, pensava, eram pagãos, e isso impunha a eles uma condição: a de ser uma cultura superior, porém, pecadora. Durante a estadia no castelo, Bela conversou muito com o tio. Ele era crítico as suas decisões e escolhas, mas como pensava que o homem deveria tentar assenhorear-se das circunstâncias que regem seu destino, não podia censurar a sobrinha por ela ter escolhido assenhorear-se de sua natureza conjugando-a com Deus e a moral cristã. Era, todavia, dono de uma habilidade comunicativa muito singela, argumentava sem ofender-lhe. Conversaram também sobre as qualidades e motivações do homem de ação, aquele que sabe de seu objetivo e caminha em direção a ele. Para seu tio, a possibilidade de escolha, de resolução e de perseverança era, no homem, admirável. Conversaram sobre arte e educação, sobre gênio e moralidade. Ao apreciar uma série selecionada pelo tio, Bela comentou que as imagens lhe sugeriam uma parábola da educação moral.

— Sim, ele disse, "daí constatamos que não está bem entregar-se à educação moral, solitário e ensimesmado; antes descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma formação moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua fina sensibilidade, a fim de não correr o risco de despencar do alto de sua moral, entregando-se às tentações de uma fantasia desregrada e chegando ao caso de desagradar sua natureza mais nobre mediante o prazer em brincadeiras insípidas, quando não em algo ainda pior." (p. 393-4)

— Bela preferiu não dar a perceber que o tio se referira a ela e, assim, continuaram as conversas durante todos esses dias. Ela conheceu muitas pessoas interessantes nessa ocasião. Uma delas era um médico e naturalista que cuidava dos enfermos da corte e, durante algumas épocas do ano, se deslocava pelas vilas rurais prestando auxílio aos párocos e demais necessitados dos povoados. Ele se aproximou de Bela pois gostava da maneira como ela lidava com seus sentimentos religiosos. Acreditava que o seu caso poderia servir de inspiração a pessoas que, acometidas de um mal não totalmente recuperável, canalizassem suas energias para a experiência espiritual. Foi esse médico, a propósito, que recomendou a leitura da Confissão de Bela à Aurelie.

a comunhão com Deus. Assim, a tendência de perseguir o contentamento presente, de retardar a organização racional da vida econômica, dependendo de certa previsão do futuro, tem em certo sentido um paralelo no campo da vida religiosa." WEBER. *Op Cit.*, p. 62.



Passadas as festas, Bela retornou a sua casa, onde enfrentou novamente a dureza da sua vida mundana. Sua irmã mais nova morrera subitamente e, de susto, a casada abortara. Ela ficou novamente doente, acometendo-lhe uma tosse terrível e uma rouquidão tamanha que por dias não pôde falar com ninguém. Ao final desse período crítico, novamente o sol brilhou sobre Bela e seus familiares. Sua irmã deu a luz ao seu primeiro filho, Lothario. Meses depois, contudo, a saúde de seu pai piorou e ele morreu.

Agora que estava sozinha em casa, via-se com muito tempo livre e podia recuperar o contato com os hernutos. Participava de encontros litúrgicos, refeições comunitárias, passeios e pequenas viagens de recreio. Nesse meio tempo, nasceu sua primeira sobrinha: Natalie e, no ano seguinte, a segunda, que mais tarde se tornaria uma condessa. Bela flutuava. Em algumas noites, enquanto sonhava ou enquanto não dormia, não sabia ao certo, chegava a ver seu corpo como um ser estranho, como se estivesse do alto a observá-lo sem que lhe pertencesse.

— "Eu devia guardar repouso em razão de minha saúde debilitada, e esse tipo de vida tranquila assegurava muito bem meu equilíbrio; não temia a morte, chegando mesmo a desejá-la, mas sentia no íntimo que Deus me daria tempo de perscrutar minha alma e me aproximar cada vez mais Dele." (p. 399)

— O médico, seu amigo, pedia-lhe para afastar tais sentimentos de sua alma, pois acreditava que eles poderiam agravar seu estado de saúde. "Ser ativo — disse ele — é a primeira destinação do homem, e deve empregar todos os intervalos, durante os quais se vê obrigado a descansar, para adquirir um claro conhecimento das coisas exteriores que, mais tarde, facilitaria sua atividade." (p. 400)

— Novamente sua irmã deu à luz e nasceu Friedrich. A criança já nasceu órfã de pai, que alguns meses antes do nascimento caíra do cavalo e falecera. Ela, ao dar a luz, foi como uma vela que se apaga na ventania repentina.

— As quatro crianças ficaram sob tutela de nosso tio, que confiou ao abade, seu amigo, sua educação. "A princípio, eu não podia entender o plano dessa educação, até que por fim me revelou meu médico: meu tio havia-se deixado convencer pelo abade de que, ao se pretender fazer algo pela educação do homem, deve-se considerar para onde tendem suas inclinações e seus desejos. Em seguida, deve-se colocá-lo em condições de satisfazê-los logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo seu erro e, tendo encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ele com mais zelo e com maior diligência para continuar aperfeiçoando-se." (p. 403)

— Bela notava as características de cada um dos sobrinhos e gostava de relacionar suas personalidades a dos antepassados da família para ver com quem eles se assemelhavam. Essa prática, compartilhada com o médico, era muito interessante. Vendo as fotografias antigas e relembando as características dessas pessoas do passado, ela e



o naturalista tentavam adivinhar e descrever-lhes o gênio. Lothario, o homem de ação, decidido, conquistador e justo. Natalie, a bela alma. A condessa, uma pessoa frágil, vaidosa e muito bela. Friedrich, nada. Sobre ele nenhuma palavra.

Ela dizia que gostaria de estar mais próxima dos sobrinhos, no entanto, por conta de sua debilidade física e pela maneira como o tio pensava a educação deles, mantinha-se afastada. Notava que seu tio temia que sua influência religiosa prejudicasse a formação dos jovens.<sup>11</sup>

— "Mas o que não posso aprovar nesses educadores é o fato de procurarem afastar das crianças tudo o que poderia levá-las ao trato consigo mesmas e com o amigo invisível, único e fiel. Na prática, ninguém é tolerante! Pois mesmo aquele que afirma deixar a cada um seu próprio modo de ser, está sempre buscando excluir a intervenção daqueles que não pensam como ele." (p. 403)

— A Bela Alma seguiu sua vida baseando-se nessas convicções. Sua saúde continuou frágil; sua mente, porém, mantinha-se ávida por conhecimento. No dia 13 de dezembro de 1774 encontrou-se com a morte. Ela tinha apenas 51 anos. Suas *Confissões* foram encaminhadas ao médico, seu amigo, quem tratou de utilizá-las como guia e inspiração para suas pacientes. Conta-se que ainda hoje muitas mulheres, ao ler o texto de Bela, sentem-se iluminadas e amparadas por ela. Ainda que o celibato tenha impedido sua procriação, a literatura pietista lhe rendeu muitos frutos.

<sup>11</sup> O ideal de formação do tio de Bela é justamente o ideal praticado pela Sociedade da Torre. Essa sociedade secreta, protagonista d' *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, é composta por aristocratas alemães movidos por ideais humanistas e iluministas, que ao longo da trama observam e interferem no percurso de formação de Meister. Além do tio, Jarno, o abade e Lothario são os membros mais ativos desse grupo. "[...] Vale observar que Goethe, na caracterização dessa Sociedade, acentua de maneira levemente irônica o seu caráter utópico, deixando evidente que não está representando a realidade histórica da Alemanha no final do século XVIII, mas sim uma síntese de tendências reformistas acalentadas por muitos contemporâneos e cuja premência era colocada na ordem do dia pelos desdobramentos extremos da Revolução Francesa." (p. 18) MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 7-23.

# As quebras de ilusão no teatro de Tieck

**Sílvia Faustino de Assis Saes**

Professora de Filosofia da Universidade Federal da Bahia.

*Se declaro minha antipatia com os gatos, dela excetuo O gato de botas de Peter Leberecht. Ele tem garras e quem foi arranhado grita, como é justo, com ele; a outros, porém, pode divertir o modo como passeia, por assim dizer, no telhado da arte dramática (Friedrich Schlegel)*

O poeta berlinense Ludwig Tieck (1773-1853), integrante do primeiro romantismo alemão, é autor de uma obra literária que representa o teatro dentro do teatro: a comédia *Der gestiefelte Kater (O gato de botas)*<sup>1</sup>. Trata-se de um texto dramático cujo enredo gira em torno da representação de uma peça teatral baseada no conto popular *O gato de botas*, publicado no século XVII, pelo escritor francês Charles Perrault. É uma peça de teatro na qual se apresenta outra peça de teatro, que forma-se de um conto de mesmo nome: estamos diante de uma totalidade circular de sentido que parece referir-se a si mesmo, independentemente das instâncias que o representam. Mas a obra apresenta-se também numa totalidade linear, na medida em que narra acontecimentos que, no espaço e no tempo, direcionam-se em conformidade com a apresentação de um espetáculo. Considerando que há um sentido global que se constrói na confluência desses aspectos, tentaremos compreender como se dão as 'quebras de ilusão' nesse texto dramático. É nosso intuito mostrar de que maneira essas quebras produzem a sátira de certa imagem

<sup>1</sup> A primeira edição foi publicada em 1797, em dois volumes intitulados *Volksmärchen von Peter Leberecht (Contos Populares de Peter Leberecht)*, um pseudônimo de Tieck; a segunda e ampliada edição, apareceu em 1812, na coleção *Phantasmus*.

iluminista da experiência estética e da obra de arte, por meio de paródias sobre conceitos como os de 'gosto', 'bom gosto', 'gênio' ou 'sublime'. Como se sabe, tais conceitos caracterizam, naquela época, a filosofia estética em geral e, em especial – como nos interessa ressaltar – certas concepções de Kant.

Desde a comédia antiga, o termo 'parábase' designa quebra ou interrupção de ação dramática na qual um coro, composto por várias vozes, destaca-se da cena e passa a falar diretamente com aqueles que estão assistindo, sobre outros assuntos. O rompimento ou suspensão da ilusão consiste na quebra de um fio narrativo pela intervenção de figuras que chamam os espectadores à realidade, como se os envolvesse numa espécie de interlocução paralela, estranha ao contexto da ação interrompida. Na obra de Tieck, no entanto, as condições dramáticas que estruturam as quebras de ilusão são distintas e específicas. No esforço de elucidar essa singularidade, Peter Szondi faz uma importante ressalva quanto aos estudos que utilizam o conceito de "sair-do-papel" ou "sair-do-personagem"<sup>2</sup> para descrever a quebra da ilusão em Tieck. Segundo Szondi, há um sentido de "sair-do-personagem" que concerne ao ator e que não se aplica às peças de Tieck: o sentido em que há uma "redução" do personagem ao ator, isto é, em que o ator abandona o personagem e se apresenta como ator. Para o filósofo húngaro, o que se vê em Tieck é uma outra coisa: em vez de o ator "sair do personagem" para falar de si mesmo como ator, são os próprios personagens que falam de si mesmos *enquanto* personagens. Ora, isso se aplica à peça *O gato de botas*, embora Szondi não a contemple em sua incisiva e penetrante análise. Pois nela a "redução" do personagem ao ator não o retira do âmbito da representação ficcional: o ator que abandona o personagem é também um personagem, e prossegue nessa duplicidade de papéis sem nunca sair de uma ação representada. É isso que Romero de Freitas também parece salientar quando afirma, a propósito da mesma peça, que apenas se "interrompe a ação ilusória através de uma outra ação ilusória", e que no fundo "a representação ilusionista não é destruída"<sup>3</sup>. Em Tieck, as quebras de ilusão são internas à ilusão, isto é, são representadas em obras que permanecem destinadas a provocar a ilusão dramática. O modo como essas quebras espelham cortes e rupturas que perturbam a aplicação de certos conceitos à experiência estética será mostrado no que se segue.

<sup>2</sup> Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 113. '*Sortir du rôle*', na tradução francesa, expressa o termo alemão '*aus der Rolle fallen*'.

<sup>3</sup> Romero de Freitas, "Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)". In: *VISO – Cadernos de estética aplicada*, n 10, jan-dez/ 2011 (p. 1-13), p. 4.

O leitor do texto dramático de Tieck – ou o espectador de sua peça – encontra-se diante de um cenário que se desdobra em uma plateia e um palco. Para efeitos de clareza, chamemos a peça de Tieck de peça 'maior', e a peça a ser representada dentro da peça de Tieck, de peça 'interna'. A peça maior se inicia quando os personagens da plateia comentam acerca da peça que vai começar. Plateia e palco apresentam-se, desde o início, como dimensões que não se sobrepõem: para os personagens da plateia, o palco, lugar por excelência da *ficção*, está separado, no espaço e no tempo, de suas vidas *reais*. Aos olhos do espectador que os contempla, a situação dramática encontra-se na perspectiva de uma profundidade: há um palco dentro de outro, uma ilusão dentro de outra. Para o espectador da peça maior, a peça de dentro é um espaço cênico mais profundo, e ele distinguirá vozes vindas ora do palco, ora da plateia. Como esse espectador se relaciona com essa divisão que cria profundidade? Estaria ele diante de um espaço ficcional homogêneo ou de espaços ficcionais heterogêneos? Em que medida a alternância de vozes representam jogos distintos dentro de um jogo maior da representação? Ora, as suspensões de ações ou mudanças repentinas de foco embaralham os espaços e os tempos e surpreendem a percepção familiar do espectador, experiente na apreensão de palco e plateia como funções opostas, paralelas e fixas pelo jogo da ilusão dramática.

O prólogo tem importância crucial, pois exhibe, de saída, não só a complexidade da estrutura narrativa como também o teor crítico do que está por vir. Em seu início, aparecem os personagens da plateia reclamando do título e do fato de se tratar de um conto infantil, já que não são mais crianças. Fischer expressa sua expectativa de que a peça seja uma "imitação" (*Nachahmung*) dos novos habitantes da Arcádia, e o gato uma imitação de Terkaleon, uma espécie de gênio maligno que aparece nessa mesma peça<sup>4</sup>. Ora, a expectativa do pescador é ver a imitação de uma imitação: ele espera que a peça imite uma ópera feita com base em outra, e que o gato imite um personagem composto a partir de outro. A plateia reclama e considera a representação de um gato como uma afronta ao "bom gosto", que querem preservar de qualquer maneira; um deles começa a sapatear e assim todos o fazem, para "salvar" "o gosto – as regras – a arte!"<sup>5</sup>. Reclamam

<sup>4</sup> Referência à ópera *Die neuen Arkadier*, de Vulpius, estreada em Berlim, em 1796, que foi composta a partir do libreto da ópera cômica *Der Spiegel von Arkadien*, de 1795, de Schikaneder. Na primeira obra, aparece Terkaleon, uma espécie de gênio maligno que, por seu turno, foi inspirado no personagem Monostatos, da *Flauta Mágica*, de Mozart.

<sup>5</sup> L. Tieck, *Der gestiefelte Kater – Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. In: *Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden*. Hrsg., Nachw. und Anm. Marianne Thalmann, Band 2, München, 1963, p. 209.

que pagaram, que são o público e que querem assistir a algo que os satisfaça. Ao ouvir o barulho, por detrás do cenário, o Autor diz que a peça já vai começar, enquanto todos na plateia gritam: "Gosto! Gosto!". O Autor, então, confessa estar "embaraço" e pergunta o que eles "querem dizer" com isso, ao que lhe retrucam: "Você é um autor e nem sequer sabe o que é gosto?". Ele solicita aos espectadores que o considerem como um "principiante", mas eles dizem que não querem saber de principiantes, que querem "uma peça ordenada e plena de gosto!". Ainda por detrás do pano, o Autor pergunta que "tipo" de obra lhes agrada, e estes lhe respondem que são histórias de famílias, com salvamentos de vidas, que versem sobre os costumes e mentalidade alemães, sobre o sublime religioso, ou sobre sociedades secretas do bem, com reformadores e crianças; afirmam que esperam, enfim, algo conveniente, com cerejeiras e quatro partes no máximo...<sup>6</sup>

Depois disso, o Autor sai por detrás do pano, e os espectadores comentam sobre seu aspecto e atitude, considerados como inadequados. Neste momento, tem início um diálogo entre o Autor e os espectadores que, no que é dito e na forma como é dito, lembra claramente o contexto de um tribunal. Depois de desculpar-se por sua ousadia, o Autor é censurado por ter escrito aquela obra sem instruir-se com a devida antecedência. Façamos um destaque do que, nesse prólogo, o Autor diz:

- i) "Antes de condenar-me, concedam-me um minuto de atenção. Sei que o respeitável público há de julgar o autor, que por ele não há apelação; mas conheço também o amor do venerável público pela justiça, e sei que ele não me fará recuar do caminho no qual eu tanto necessito de sua consulta e bondosa direção."
- ii) "Envergonho-me de apresentar diante de tão esclarecidos juízes a inspiração de minha musa, e somente a arte de nossos atores de certa forma me consola; do contrário, eu cairia sem demora no desespero."
- iii) "(...) estou ainda pálido e trêmulo, e eu mesmo não compreendo como cheguei à ousadia de comparecer diante de vós."<sup>7</sup>

Ora, o Autor pede para ser escutado antes de ser condenado: o teatro transfigura-se num tribunal em que o público, na qualidade de juiz "sem apelação", condena por algo que ainda não viu. A estrutura judicativa do gosto revela-se como um tribunal que condena *a priori* a arte que não segue as regras e padrões já estabelecidos. O Autor é como um réu

<sup>6</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 210.

<sup>7</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 211 (nossa tradução).

que se submete servilmente e pede para ser corrigido e dirigido pelas regras dos juízes de gosto. Envergonhado, pálido e temeroso, é a expressão cabal de seu próprio fracasso psíquico. No entanto, devido à atitude submissa e certa adulação contida em suas palavras, o público resolve aplaudi-lo e dar-lhe permissão para apresentar sua obra.

O primeiro ato da peça maior coincide com as cenas iniciais da peça interna e, desde o início, num texto composto pelo intercalar de falas dos personagens representando a peça interna com falas da plateia. A atenção do espectador de Tieck, como num pingue-pongue, divide-se entre o desenrolar de um enredo no palco interno e as glosas críticas da plateia que o assiste, acompanhando um enredo composto pela interposição desses dois focos. Nesse vaivém discursivo, a peça interna funciona como um núcleo estável de sentido em torno do qual gira a peça maior. Entretanto, ainda neste mesmo ato, rompe-se o fio narrativo da peça interna. Trata-se do momento em que o Rei pergunta ao príncipe Nathanael como é possível que ele venha de um país tão longínquo e consiga expressar-se com tanta desenvoltura num idioma estrangeiro. Em voz baixa, Nathanael pede silêncio e adverte o rei de que "o público ali embaixo" poderá notar tratar-se de algo "muito pouco natural"; e continuará dizendo que, a fim de que o drama agrade, ele precisa falar a mesma língua, pois de outro modo, tudo restaria incompreensível. Da plateia, surgem imediatas reclamações sobre as inverossimilhanças e sobre o fato de o Rei não permanecer fiel ao "caráter" de seu personagem<sup>8</sup>.

O segundo ato também se abre com cenas da peça interna, mas nesta ocorrerão passagens desconexas, tais como a entrada repentina de um casal de enamorados, num momento em que Hinze, o gato, aventa a possibilidade de uma caçada. Hinze, então, solicita que eles se desloquem para outro lugar, já que "perturbam" (*stören*) sua cena, mas eles prosseguem e, mesmo interrompendo os fios narrativos da intriga central, arrancam aplausos calorosos da plateia<sup>9</sup>. Por outro lado, na platéia surgem controvérsias: enquanto um expectador expressa dúvida de que essa cena seja "necessária ao todo", outro diz que o todo pouco importa, que a passagem é "divina" já que o levou a chorar. O primeiro representa o acordo quanto ao preceito clássico de que um enredo se forma por relações de necessidade entre suas partes, ao passo que o segundo dá voz à tese de que o mais importante consiste em provocar as emoções (*pathos*) dos ouvintes, mesmo que isso se faça à revelia de qualquer unidade ordenada. Neste segundo ato ocorre também uma cena de tumulto, motivada pela cólera destemperada do Rei, que soluça, chora e expressa desejos de estar morto, por terem lhe servido um coelho queimado.

<sup>8</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 222.

<sup>9</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 230.

Essa atitude repentina do Rei quebra totalmente o clima de uma conversação filosófica – verdadeiro “alimento” para o “espírito” – sobre o sublime e o infinito, e também sobre a possível existência de um “órgão” corporal em cujo efeito se pudesse comprovar o sentimento de “satisfação”<sup>10</sup>.

Revoltada com o comportamento instável do rei – que passa do encanto pelo sublime à ira feroz por um coelho queimado, mostrando um caráter mais voltado para o alimento do corpo do que para o alimento do espírito e contrariando, portanto, o próprio discurso que vinha sustentando – a plateia se levanta e assobia, em grande tumulto. Minutos depois, o rei se recompõe, ajeita o manto, e senta-se com o cetro, mas isso é inútil, pois o ruído intensifica-se cada vez mais e, como escreve Tieck, “todos os atores se esquecem de seus papéis”, inclusive o gato, que trepa numa das colunas<sup>11</sup>. Em meio ao tumulto generalizado, o Autor volta à cena, confuso, consternado, querendo falar com o público, que o trata de “louco”. Ele implora que o deixem terminar de apresentar a peça, pede calma e piedade, prometendo que já está para terminar. Como isso não adianta, ele faz entrar em cena macacos, ursos, águias, elefantes e leões, compondo por assim dizer uma espécie de circo que agrada a plateia. Após essa (digamos) apoteose carnavalesca que encerra o segundo ato, o enredo da peça interna encontra-se completamente alterado em relação ao conto que lhe serviu de ponto de partida.

O terceiro ato abre-se com o Autor e o Maquinista (um contrarregra), no quarto de Gottlieb, o dono do gato. Eles falam do improviso forçado do final do segundo ato, que terminou de modo diferente do que estava previsto no manuscrito. De repente, o Maquinista quer saber “quem” teria levantado o pano, tornando evidente que tanto ele como o Autor não sabia que estavam em cena. Isso serve para indicar que já não se sabe mais “quem” controla aquela obra, que parece seguir seu curso sem direção. Neste momento surge, na plateia, uma discussão sobre o que está “dentro” ou “fora” da peça: os limites da ficção esgarçaram-se, seus contornos tornaram-se confusos, e todos falam abertamente sobre isso. Hanswurst (o Bufão, bobo da corte) intervém e, pedindo perdão aos espectadores pela ousadia, diz que o que eles acabaram de ver “não pertence de modo algum à obra”, que trata-se de “conversação privada” que jamais deveria ter ocorrido no cenário, que eles “foram iludidos” e que seria grande gentileza se “extirpassem por completo essa ilusão”<sup>12</sup>. Ora, o que vemos? Um personagem sair do seu papel como

<sup>10</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 237-241. O tema do “órgão de satisfação” pertence apenas à edição ampliada.

<sup>11</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 242.

<sup>12</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 248.

personagem para dizer, como ator, o que pertence à peça a uma plateia que, por seu turno, também é solicitada a sair de seu papel para *quebrar a ilusão* de ter visto uma cena posta agora fora da ilusão. É de todo intrigante que se peça para quebrar a ilusão a uma plateia no momento preciso em que se diz a ela ter visto uma cena real! E também em outra passagem do terceiro ato a questão da quebra aparece. Trata-se da cena em que o gato Hinze dialoga com Gottlieb, seu dono, que confessa não saber ainda como este poderia ajudá-lo. O gato promete que o fará feliz e o dono diz que isso precisa acontecer logo, pois, segundo ele, já são sete e meia e, às oito horas, o espetáculo termina. Expressando surpresa e desagrado, o gato diz ao dono que tome mais cuidado, pois a ser assim "toda a peça se quebrará em mil pedaços"<sup>13</sup>.

Cena talvez mais surpreendente é aquela em que Leander, o Sábio da corte, refere-se a uma obra recente, *O gato de botas*, como uma "boa peça de teatro", contra a opinião de Hanswurst, o Bufão, para quem os personagens dessa peça não estão bem caracterizados<sup>14</sup>. E então, alegando intimidade com a plateia no que concerne ao bom gosto, o Bufão dirige-se a ela para convencê-la de que o Sábio da corte é um louco ao sustentar que na peça em questão "o público" está bem caracterizado. Imediatamente, lá da plateia, Fischer se espanta, dizendo: "O público? Mas não há nenhum público na peça."<sup>15</sup> Depois de tantas intersecções das falas entre palco e plateia, Tieck vem traçar de novo uma linha divisória, rerepresentando o sentido de um jogo dramático no qual uma plateia é cega para a perspectiva que a posiciona como plateia, ou seja, a perspectiva de quem é personagem na representação de um papel sem ter a consciência disto. É como se os personagens do palco tivessem um domínio e uma consciência do jogo da representação muito superior àqueles que representam o público, como se a ilusão só se quebrasse mesmo do lado dos iludidos. Na última cena do último ato, retorna-se ao enredo do conto de Perrault. Popanz, que personifica as leis, é persuadido pelo gato a transformar-se num rato, e é imediatamente comido por ele. O gato de botas entoava palavras de ordem da revolução francesa – "liberdade e igualdade" – e anuncia, triunfante, que a lei foi totalmente consumida.

É possível vislumbrar múltiplos alvos da sátira de Tieck; como disse August W. Schlegel, nela encontram-se "zombarias" por todo lado, como pequenas flechas<sup>16</sup>. Entre esses alvos está o teatro alemão e a crítica de arte daquela época: na segunda edição, o papel de

<sup>13</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 249-250.

<sup>14</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 253.

<sup>15</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 253.

<sup>16</sup> *Apud* Helmut Kreuzer, "Nachwort". In: *Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater*. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 78.



Böttischer (o Toneleiro) é ampliado e, como se sabe, esse personagem consiste numa alusão a Karl A. Böttiger, crítico literário e admirador do ator e poeta August W. Iffland, indiretamente aludido na peça<sup>17</sup>. Certo sentimentalismo pré-romântico também está entre os alvos: a princesa diz-se autora de um livro chamado "Pensamentos Noturnos" (referência a Edward Young) em que há cenas ao ar livre, à luz da lua, onde tudo ocorre com certa "indeterminação romântica"<sup>18</sup>. Por outro lado, é inegável que toda e qualquer espécie de estética normativa parece ser alvo das flechas de Tieck, e isso torna-se muito evidente no personagem da Lei (*Gesetz*), também chamado de Popanz, um termo antigo da língua alemã que, na linguagem corrente, significava pessoa arrogante. O gato Hinze, que engole a Lei, afirma sentir "desprezo" pela "linguagem" dos humanos, pois ela necessariamente escraviza pelas responsabilidades impostas no seu domínio<sup>19</sup>. Ora, a ofensiva de Hinze em relação a Popanz representa uma crítica à arrogância das leis, escancarando a sátira como insatisfação de Tieck com relação a uma arte domesticada por imposições.

Do nosso ponto de vista, contudo, alguns conceitos filosóficos, elaborados em escritos sobre estética, podem ser vistos como alvo da sátira. Considerando os personagens do Autor como representação do gênio que produz a obra de arte e os espectadores da plateia como seus receptores, é possível mostrar que seus caracteres e atitudes ilustram exatamente o oposto do que preconizam os ensinamentos de Kant acerca dessas figuras, mesmo que não tenha sido intencional da parte de Tieck. Sob esse ponto de vista, o teatro dentro do teatro revela-se como imitação cômica ou satírica da reflexão *séria* que a filosofia faz do juízo de gosto, da autonomia do gênio, da harmonia subjetiva que está por trás do belo, e da grandeza do sublime. No diálogo entre o Rei e Leander, é o sublime kantiano que aparece, visto de um ponto de vista matemático como o "infinitamente grande", algo indizível, inefável, que leva o espírito humano a elevar-se à mesma proporção dos números, em milhões, em trilhões, em movimento crescente até o infinito<sup>20</sup>. Mas, tão logo se põe o espírito no enlevo do infinito, o cômico vem para interrompê-lo

<sup>17</sup> Para Helmut Kreuzer, o personagem do *Böttischer* representa um "crítico desamparado". *Op. cit.*, p. 79.

<sup>18</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 220.

<sup>19</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 214.

<sup>20</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 237.

na figura de um coelho queimado: então, o Rei passa da infinitude matemática que expande o espírito aos apetites concretos e brutais do seu estômago.

Desde o prólogo, representa-se uma situação de conflito entre a autonomia do Autor, sua liberdade de criação e o império do juízo de gosto da plateia. De um lado, há um autor submisso, completamente exposto em sua fraqueza psíquica e moral, oferecendo-se ao julgamento sumário de rigorosos juizes que o condenam *a priori*. Como medo e confusão são os estados do ânimo que mais o caracterizam, pode-se dizer que esse Autor ostenta um espírito que em tudo se opõe à figura do gênio kantiano, que produz e expõe com liberdade os frutos de seu engenho criativo. De outro lado, há espectadores que exigem pelo que pagaram, que reclamam de tudo o que lhes parece inesperado ou que foge de suas vivências habituais; salvar o bom gosto, as regras e a arte significa defender os conteúdos e as formas de um universo referencial já conhecido. É assim que uma platéia ilustrada paga para ser satisfeita na expectativa de uma "ilusão razoável" (*vernünftige Illusion*)<sup>21</sup>, que lhe proporcione um prazer que em nada lembra a pureza, o desinteresse e o livre jogo da imaginação, como queria Kant.

Autor e a plateia são retratados como posições assimétricas com funções irreduzíveis na estrutura do jogo da representação teatral. Essas partes opostas poderiam conciliar-se no aplauso, momento em que a intenção de agradar do autor e a experiência do prazer estético na plateia se harmonizam. Na peça de Tieck, porém, plateia e palco são como forças em conflito a disputar o sentido da arte, já que falta a liga entre o que se espera e o que se oferece. Há um antagonismo quanto ao modo de produzir, entender e sentir a obra de arte, e a face *a priori* das expectativas do público revela-se como puro dogmatismo. Não haveria aí uma paródia à "comunicabilidade universal" do sentimento estético ou mesmo à "voz universal" da "Ideia" — que fundam, aos olhos de Kant, o juízo de gosto e o prazer estético?<sup>22</sup> Onde encontrar o sentido desses conceitos nesse jogo de assimetrias insolúveis que Tieck nos apresenta? Por outro lado, é preciso atentar para o seguinte. Se a peça expõe o oposto do que certas figuras conceituais significam, ela o faz com a intenção de provocar a nossa reflexão sobre esses mesmos conceitos. A finalidade seria não destruir sua credibilidade teórica, mas reavivar o pensamento desses conceitos num sentido mais realista e concreto.

Qual seria esse sentido? A nosso ver, a resposta poderia ser encontrada nessas falas que quebram a ilusão, e que atravessam planos de representação mantidos sempre como

<sup>21</sup> L. Tieck, *op. cit.*, p. 213.

<sup>23</sup> Referimo-nos aqui às célebres teses do 9 da *Crítica do Juízo*, de Kant.

estáveis. São falas dirigidas que enlaçam e separam os personagens, que mudam o sentido e a direção do que está sendo dito e que criam espaços de intersubjetividade inusitados<sup>23</sup>. Quando na peça interna um personagem dirige-se ao público ali presente, a quebra de ilusão – ainda que interna – vem dar lugar a uma situação comunicativa inusitada e abrir uma dimensão intersubjetiva que aprofunda a perspectiva do jogo dramático e solicita um entendimento mais amplo, uma racionalidade mais abrangente, capaz de conferir-lhe inteligibilidade. Das quebras de ilusão, nasce a reflexão. Somente por meio das quebras de ilusão, pode o teatro exhibir intersubjetividades construídas nas assimetrias dos jogos e das normas de representação. Quebras de ilusão são, nesse sentido, quebras normativas, que expressam experiências imediatas de choques nos fios da compreensão: são como reflexos de quebras da razão. De onde vem a voz? Que jogo está em jogo? Suspensão que reforça o caráter da figura e ao mesmo tempo retira-lhe do tabuleiro que lhe conferia sentido.

O que significa "esquecer-se" de um papel? Significa que há outra condição existencial dada como possível, fora daquele papel? Tudo leva a crer que há uma profundidade existencial acompanhando o sentido desse esquecimento, e que esquecer-se de um papel significa simplesmente perder o sentido de um desempenho. Mas a perda de um sentido conduz à pergunta por outro sentido. Na peça de Tieck, não há superfície, mas profundidades que se alternam na costura de fios partidos por entre dimensões em desnível que se abrem e se fecham, que se combinam e se negam em diferentes configurações. As quebras de ilusão são convites irrecusáveis à reflexão. A posição de um público como personagem que não pode reconhecer-se como personagem, do ponto de vista que ocupa dentro do jogo, suscita reflexão. O público quase não ri e o autor da comédia tem um final trágico, sendo alvo de detritos. É assim que *O gato de botas*, de Tieck, é uma representação prazerosa do sentimento de desprazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TIECK, Ludwig. *Der gestiefelte Kater: Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hrsg., Nachw. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam, 2001. (Primeira versão, de 1797).

<sup>23</sup> Sobre o caráter performático da parábase em Tieck, recomendo artigo de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, "Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel". In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n 4, p. 166-174, jan 2008.

\_\_\_\_\_. *Der gestiefelte Kater: Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hrsg., Nachw. und Anm. von Marianne Thalmann, Band 2. München: Winkler-Verlag, 1963. (disponível no link: <http://www.zeno.org/nid/2005787629>). (Segunda versão, de 1811).

\_\_\_\_\_. *El gato con botas*. PERRAULT, Charles y TIECK, Ludwig. *El gato con botas*. Edición Mercedes Sarabia, Prólogo Félix Duarte, Ilustrações Carlos Bloch y Miguel Galanda. Madrid: Abada Editores, 2003.

SZONDI, Peter. *Poésie et Poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

FREITAS, Romero de. "Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)". *VISO – Cadernos de estética aplicada*, n 10, jan-dez/2004 (p. 1-13).

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. "Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 166-174, jan 2008.

# *Digressões sobre o que é kafkiano hoje, a partir de O processo*

**Marco Aurélio Werle**

Professor do Departamento de Filosofia da USP.

Ao contrário do que se poderia sustentar usualmente, a partir de uma certa chave de leitura "neomarxista", parece-me que *kafkiana* não é tanto a situação de opressão do Estado ou das estruturas burocráticas sobre o indivíduo, no sentido de que as mesmas sufocariam a liberdade humana e a constituição psíquica do homem, de fora para dentro, como opressão da superestrutura. *Kafkiano* é antes o modo como, hoje, os indivíduos procuram intencionalmente, mesmo sem terem plena consciência, as situações de opressão para poderem se sentir seguros e "felizes", numa espécie de construção de culpa que é ao mesmo tempo uma "transferência" da culpa. Ou seja, atualmente, "kafkiana" é a reivindicação ampla e irrestrita de "integração ao sistema", feita tanto por indivíduos quanto por determinados grupos, por exemplo, as chamadas minorias. Cito para tanto José Guilherme Merquior: "Kafka não parece partir, humanista e unilateralmente, da defesa do homem contra a opressão (social, burocrática, religiosa, etc.) ... Kafka põe em questão tanto o indivíduo quanto o que o oprime. Joseph K. não fez nada. Quem sabe se, por isso mesmo, não é culpado? Kafka procura legitimar o estar-no-mundo. Assim, por trás de toda denúncia que o seu narrar encerra, existe uma atitude não menos básica de *aceitação*"<sup>1</sup>.

Tendo em vista que desapareceu nos dias de hoje, em grande parte do mundo ocidental, o Estado repressor em sua forma clássica, são os indivíduos mesmos que procuram a "repressão" e o "sufocamento" e inclusive defendem a cada momento e instante essa condição de "setorialização" de suas vidas. Cada um passa a viver uma existência em que

<sup>1</sup> MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p.127.

apenas responde ao que lhe cabe, em sintonia com o seu "papel social" e por nada mais que o transcenda. Pode-se dizer que essa situação tem um efeito até mais danoso para a dimensão política humana do que a anterior.

Pretende-se, a seguir, mostrar que essa leitura é plausível por meio do enredo da novela *O processo*, de Kafka, pelo modo como os personagens nela se apresentam e se comportam. É possível ressaltar, tanto pelas atitudes de Joseph K. quanto pela dos que o cercam, que cada um está, por assim dizer, em busca de seu "processo" (tomando-se aqui o termo em sentido metafórico e amplo) e se sente, por assim dizer, "perdido", não quanto ao processo que se impõe a ele, mas quanto ao fato imponderável de que um dia esse processo deixe de existir como um sentido de existência. Não é o processo que persegue e atormenta os homens, e sim os homens se atormentam a si mesmos em busca de um esclarecimento de seu "processo", possuem uma ânsia por enquadramento. Nos dias de hoje, o pior dos quadros que se desenha para os homens é ficar livre do "processo", ter de encarar a angústia de uma vida sem "ocultamento" (Heidegger).

\* \* \*

Em que medida a obra de Kafka é ainda hoje uma referência importante para a compreensão de nosso mundo cada vez mais regulamentado e regulado? Aparentemente a situação kafkiana se caracteriza pela dominância da burocracia que oprime os indivíduos nos Estados modernos e industrializados, gerando seres humanos bestializados e promovendo injustiças de toda ordem, as quais tão bem conhecemos no nosso dia-a-dia: julgamentos sem sentido, tribunais suspeitos, políticos corruptos, funcionários públicos de má vontade, processos que demoram anos para serem julgados, etc. Acrescente-se a isso o cinismo deslavado que toma conta de boa parte das práticas sociais e políticas ...

No entanto, a situação tipicamente kafkiana na novela *O processo* e nos dias de hoje não é tanto a da repressão do sistema do Estado ou, numa chave marxista, do capitalismo que transforma o homem em escravo do homem, da superestrutura que explora o indivíduo, como se houvesse uma espécie de força cega e totalitária que "sufocasse" a liberdade dos homens e operasse a exploração do "homem pelo homem". Kafkiana é antes a situação de enquadramento que se submetem os homens, movidos por interesses mesquinhos, e que se tornou uma espécie de senso comum óbvio após o declínio das utopias. Diante disso, a submissão a uma força "estranha" não parece ser mais um problema central, e sim a submissão voluntária e por convicção ao "grupo" ou à "tribo".

Desde o início de *O processo* vemos a situação de indivíduos que se enquadram em um determinado papel e relações humanas que se dão apenas no âmbito deste papel

assumido, que cada um incorpora e pelo qual responde, mas por mais nada que o transcende. Poder-se-ia supor que Kafka exacerba aquilo que Hegel caracterizou, nos *Cursos de estética*, como sendo o estado de mundo prosaico, em contraposição ao estado de mundo heróico. Segundo Hegel, o estado atual do mundo (a saber, o mundo moderno desde o Renascimento até o início do século XIX) é de "natureza muito restrita ... falta o conteúdo [*Gehalt*] mais profundo" (vol. I, p. 201-2) e apenas resta "o aspecto subjetivo do modo de pensar" (idem, p. 202). "Cada indivíduo ... não aparece como esta forma viva autônoma, total e ao mesmo tempo individual da sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela" (idem, p. 203).

Essa distinção hegeliana entre o heróico e o prosaico serve de motivo para a breve, mas profunda, investigação que Anatol Rosenfeld fez dos personagens kafkianos em seu ensaio "Kafka e os kafkianos"<sup>2</sup>. Considerando que o estilo narrativo de Kafka é antipsicológico e que sua obra deve ser examinada sem devaneios especulativos, Rosenfeld interpreta a situação ambígua, típica de encarceramento e de prisão, mas com anseio de liberdade, dos personagens kafkianos, dizendo: "Essa 'funcionalização', enquanto de um lado é sintoma terrível de um mundo que transforma o indivíduo em peça de engrenagem (incluindo o herói que tem o precário privilégio de ser peça mal ajustada, jogada ao fim do lixo), é de outro lado a expressão 'avançada' da nostalgia do mundo mítico, de um universo arcaico de cuja unidade primeva ainda não emergiu o indivíduo emancipado"<sup>3</sup>.

Atual em Kafka parece ser, portanto, o fato de que os protagonistas sem exceção e deliberadamente regulam sua vida por uma espécie de "setorização" de suas existências. O encontro entre as pessoas não ocorre senão no quadro de determinadas funções que cada um desempenha ou segundo as obsessões particulares: os funcionários que no início da novela declaram que K. deverá ser preso nada sabem e nada querem saber do que lhes transcende em sua função específica. O mesmo se dá nas inúmeras situações posteriores do romance, quando K. se depara com indivíduos, p. ex. determinadas mulheres que apenas sabem dar informações sobre algo de específico e delimitado. Mesmo quando opinam sobre um tema que está fora de seu campo de atuação, sobre algo que está fora de sua alçada e esfera, o fazem de modo a amplificá-lo, ou melhor, a mistificar

<sup>2</sup> ROSENFELD, A. "Kafka e kafkianos". In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 5 ed., p. 225-262. Agradeço ao Ulisses Razzante Vaccari pela lembrança desse ensaio.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 235-36.

e engrandecer a realidade. Esse ponto toca as raias do tema já muito debatido da alienação.

O verdadeiro *mundo administrado*, porém, para usar aqui um conceito caro à Teoria Crítica e à Escola de Frankfurt, se reflete antes nessa *autolimitação que os indivíduos se impõem a si mesmos*, e não em uma força avassaladora estranha, a chamada burocracia. Aliás, a "burocracia" está presente na cabeça de cada um, internalizada pelos homens como situação normal e desejada, no discurso constante da reivindicação pelos "direitos", mas sem a contrapartida do compromisso com o bem público. Transpondo isso para os dias de hoje e indicando uma atualidade de Kafka, mais do que nunca a burocracia deixou de se afigurar como "monstro", não é mais um elemento estranho e assustador de nossas vidas. Hoje não se passa mais mal nos corredores dos departamentos de justiça, como K. no fim do terceiro capítulo de *O processo*. Já nos acostumamos com isso, com o chamado mundo contemporâneo dos "atrasos" e das "filas". Note-se que não estou dizendo que não existam mais filas e atrasos e sim que a nossa relação com essa situação não é mais a de perplexidade. Hoje não seria mais possível escrever uma novela com os mesmos ingredientes e com o mesmo tom imprimido por Kafka à sua narrativa. Nem mesmo crises financeiras, como a que ocorreu em 2008, e guerras ou catástrofes nos assustam. Certos atentados ou desastres "ecológicos", principalmente quando são de responsabilidade de nações do primeiro mundo, tornam-se notícia e manchete e suscitam de início comoção pública, indignação, mas logo são "explicadas" ou "contextualizadas".

Há o choque inicial, algumas pessoas perdem seus empregos, outras, com o perdão da expressão, "morrem soterradas", mas logo em seguida voltamos à vida "normal", ou seja, ao reaquecimento econômico e ao "ritmo de consumo". Para além do conformismo diante de um mundo completamente regido por leis e normas, os próprios indivíduos desejam essa situação "monótona" ou "doméstica", que lhes parece mais segura e tranquilizadora do que, por exemplo, ficar "à margem da sociedade". Os indivíduos se submetem à tirania e à repressão que suas funções e "identidades" lhes impingem.

Passemos por alguns eventos da novela em que se ressaltam esses aspectos:

No *quarto capítulo*, que trata do episódio bizarro do castigador ou torturador, percebemos o quanto os homens se inserem de uma maneira incondicional no sistema de compensação e de punição. Trata-se de uma caricatura da lógica da produtividade, que hoje se espalhou por todos os setores de nossa existência, desde a produção material até a sentimental. Quem não trabalha corretamente tem de ser punido, e isso é internalizado tanto pelo algoz como pela vítima. Mas, o que significa todo esse absurdo da punição numa pequena câmara do corredor de um banco, situação que também é cômica?



No *quinto capítulo* temos o problema da comunicação, que se articula entre K., Frau Grubach, a senhora Bürstein e desemboca numa falta de comunicação com a recém chegada Frau Montag. Esses mal-entendidos apontam para um certo cerceamento no plano expressivo individual. Como a linguagem é o que define o homem, num mundo atomizado fatalmente teremos problemas ou dificuldades de diálogo, sentimos falta de simplesmente "conversar com alguém". As pessoas não se encontram senão no quadro de situações previamente controladas ou protocolares (*twitter* ou *facebook*?).

No *sexto capítulo* se destaca o tio afobado e apressado de K. querendo resolver a situação de seu sobrinho. Aqui se revela que a função que cada um desempenha na vida não é apenas individual, mas "coletiva". É preciso preservar a reputação da família ...

Essa *disposição burocrática*, enquanto uma certa disposição anímica [*Stimmung*, como diria Heidegger], se revela na atitude de K. que, supostamente, odeia a burocracia e seria vítima dela. No entanto, toda a sua postura, desde o começo da novela, é a de *procurar a liberdade dentro do sistema*. Como funcionário de banco, acredita fortemente na ordem estabelecida. *Sua angústia é burocrática*, se assemelha aos indivíduos que hoje em dia, por exemplo, anseiam rapidamente por uma situação confortável de vida, que uma determinada função específica lhes possa assegurar. É sintomática a ansiosa antecipação que K. realiza para resolver seu processo, quando nem sabe ainda do que trata esse processo. Há qualquer coisa de uma confiança cega no sistema que guia K. nessa conclusão, que se poderia formular da seguinte maneira: se alguém está me acusando, é porque deve haver necessária e seriamente um processo contra mim. Não se percebe nesse ato nenhuma prudência, que recomendaria aguardar por uma intimação oficial. Por que K. não espera pelo esclarecimento? Poder-se-ia evocar aqui ponderações de ordem literária, considerações acerca do procedimento ficcional específico de Kafka, que não descreve a realidade, mas a exacerba ou a transforma em princípio formal, etc., justamente para colocar em relevo o elemento do grotesco e o muito debatido conceito de "absurdo". Independentemente disso, parece-me que o "exagero" do enredo deve ser tomado pelo que tem de verdade, por seu teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] tal e qual.

Seja como for, K. deliberadamente vai atrás da intimação, busca razões e motivos de acusação, embora sempre afirme que não os leve a sério. Ele se dirige em pleno domingo a um local onde seria interrogado. Para quem vive no Brasil, por exemplo, esse gesto tem algo de exacerbado, de confiança excessiva ou irreal no modo de funcionamento de um órgão público. Não poderia ser um trote ou uma pegadinha? Nem mesmo a pessoa mais ingênua "entraria nessa", diríamos nós brasileiros. Aqui justamente emerge uma grande diferença entre Kafka e os dias de hoje: o fato de que os "processos" não nos angustiam mais. Os débitos e as dívidas de cartões de crédito não tiram mais o sono de ninguém. Sempre haverá uma chance de renegociar as dívidas ou ainda de buscar um

"acordo", que acaba por vezes sendo mais lucrativo para ambas as partes do que manter o impedimento do consumo. A ampla rede criada para resguardar os chamados "direitos do consumidor" ou mesmo os "direitos humanos" dá guarida e tranquiliza a todos, para não dizer que aciona os piores tipos de "cálculos", no sentido de como se dar bem na vida sem o mínimo esforço. Ter o "nome sujo" não nos inquieta mais como na época de K. Nesse ponto, há um fundo moralista bem forte comandando as estratégias literárias de Kafka, que, para nós hoje, se revela ultrapassado. O critério moral, por mais que seja invocado por uma certa parcela da classe média, é hoje irrelevante quando se trata, por exemplo, da eleição de determinado partido político.

Curiosa mesmo, é essa situação de os interrogatórios se darem, no segundo e terceiro capítulos de *O processo*, em pleno domingo! K. supõe que isso seja assim para não atrapalhar o trabalho do acusado durante a semana, ou seja, para que não perca um dia de trabalho. Num plano mais simbólico, porém, esse dado remete à disponibilidade que as pessoas têm na época atual em relação ao seu emprego e trabalho: nos Shoppings Centers trabalha-se inclusive aos domingos e a maior parte da população se dedica "em tempo integral" à sua ocupação que, aliás, não pode ser tomada como constituindo um "trabalho" no sentido clássico do termo. No mundo kafkiano e também no nosso não há espaço para algo além da situação de comprometimento: os indivíduos se entregam totalmente ao seu trabalho, à sua profissão, estão sempre disponíveis e "devem" estar para os "e-mails"...

Kafka problematiza o significado de assumirmos papéis na vida moderna. Seria interessante pensar aqui a situação atual, que emerge na obra de Kafka, diante da tese tradicional do "decoro", presente em *Dos deveres*, do romano Cícero, obra na qual se prevê, na sociedade tradicional, para cada ser humano um papel bem definido. Cícero pensa a vida civil e pública dos homens como representação, onde cada pessoa deve seguir o seu papel, um roteiro de conduta, semelhante à estrutura de uma obra de arte e a um personagem de teatro. No "jogo" público, no campo da efetivação do decoro, há que observar não apenas o caráter público, mas também o individual, de modo que o decoro é tanto fundado em normas gerais e abstratas, válidas para todos, quanto pela instância do comprometimento próprio de cada um, do seu "modo" de ser, com essas regras. Por isso, Cícero afirma que "a natureza nos atribuiu duas personagens"<sup>4</sup>.

Um dos problemas da moderna sociedade é que justamente assumimos papéis não em vista de um caráter social, mas em termos de uma funcionalidade, de uma espécie de

<sup>4</sup> CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres*, trad. de Angélica Chiapeta. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 53.

fuga ou abrigo na impessoalidade. Além disso, no mundo do trabalho e da burocracia, a identificação determina o que se é, o valor: fora de seu papel o indivíduo nada é. Cada um inclusive somente quer responder por seu papel, não quer ser abordado fora desse papel. As pessoas sentem-se incomodadas, agredidas e perdidas fora desse papel. Responde-se: "Isso não é comigo!".

Mesmo que cada um assuma de modo o mais intenso possível seu papel, isso não exclui um certo tipo de flexibilidade total. Essa flexibilidade, porém, se inscreve no interior do papel, como alargamento da função do papel e não deve ser compreendida como signo de liberdade em relação ao trabalho, como muitos interpretam. Ser flexível hoje, ser "versátil", indica comprometimento absoluto. Nada é mais irritante do que ser interpelado para uma situação mais ampla, por exemplo, para a política. E isso não se aplica apenas às pessoas que têm profissão, no sentido mais tradicional. Essa atitude é incorporada por aqueles que fazem política (independentemente se de direita ou de esquerda) e por aqueles que atuam no campo do entretenimento e são os "ídolos" da nação. Um jogador de futebol, p. ex., mesmo sendo um craque, precisa tomar o máximo de cuidado nas entrevistas que concede aos órgãos de imprensa, para não cometer "deslizes", isto é, falar demais sobre temas que transcendem sua atuação específica. Nesse sentido, pode-se dizer que há censura por todos os lados, uma censura gerada pelo simples interesse específico de cada um...

*Apropos*, hoje as pessoas de esquerda (p. ex. sindicalistas), de quem se esperava em outros tempos uma atitude "universal" (posto que, segundo o marxismo, representam a classe universal injustiçada) são extremamente "profissionais", completamente inseridas dentro de um quadro previamente fixado de interesses específicos bem calculados! Estamos longe de atitudes genuínas, tal como se vê, por exemplo, num personagem como Michael Kohlhaas que, segundo o narrador Heinrich Von Kleist, "exagerou numa de suas virtudes: o sentimento inato de justiça que o transformou em salteador ou assassino"<sup>5</sup>.

A identificação com o "sistema vigente" é de tal maneira forte que as pessoas se sentem desamparadas fora dessa situação: é o que acontece com K., que em certo momento observa que no banco, onde trabalha, saberia reagir a cada situação, pois possui um cargo elevado e é senhor da situação, possui influência e sabe mover-se com desenvoltura em seu meio. Como acusado, porém, sente-se perdido e angustiado.

<sup>5</sup> KLEIST, Heinrich von. *Michael Kohlhaas, o rebelde*. Porto: Editorial Nova, 1973, p. II.

Essa sensação de falta de identidade ocorre quando, por exemplo, no mundo atual saímos de nosso campo de influência e somos expostos a situações em que deixamos de possuir um papel e somos simplesmente mais um número no interior da massa. Por exemplo, quando viajamos e somos expostos a uma situação estranha. De repente não somos mais ninguém. A situação kafkiana típica é também a do deslocamento que sentimos no mundo quando saímos de nossos papéis, num plano mais amplo, quando somos chamados ou acusados pela nossa própria existência. Talvez fosse interessante pensar Kafka a partir da analítica existencial de Heidegger e seus temas: o impessoal, a impertinência, a angústia, o chamado da existência, etc. *Joseph K. é uma espécie de Dasein*. Os temas da culpa, do sufocamento, etc. remetem ao *das Man* de Heidegger. Não parece ser coincidência que ambos pensaram esses temas nos anos 20 do século XX. A situação kafkiana é a do *Dasein* em busca de uma existência, de um sentido.

Sintomática é a atitude de *antecipação* de K. que, traduzida para os dias de hoje, é típica de *integração* ao sistema (integração das minorias, etc.). O tema do "reconhecimento" é desejo por burocracia, queremos nos sentir bem diante do mundo, agir de modo politicamente correto. Sentimo-nos bem quando conseguimos previamente resolver todos os processos, mesmo se não sabemos os detalhes desses processos. K. quer resolver o mais rapidamente seu processo. Mas, para quê? E nesse movimento leva consigo o leitor que fica na mesma expectativa e angústia, pois também nós gostaríamos que o protagonista resolvesse seu problema ou pelo menos soubesse se é ou não culpado. Queremos saber se há uma "culpa" em nossa existência ou se tudo não passa de uma trama ou de uma farsa. O que seria de K. sem o processo? O que seria de sua vida e da nossa sem o motivo do processo, sem um motivo de "luta"? Da busca pelo sentido?

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CÍCERO, M. T. *Dos deveres*, trad. de Angélica Chiapeta. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Band 13) In: *Werke* [in 20 Bänden]. Frankfurt amMain: Suhrkamp, 1986 (*Cursos de Estética I*, trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999).

KAFKA, F. *Der Prozess* In: *Romane und Erzählungen*. Köln: Parkland, 2003, 5 Ed.

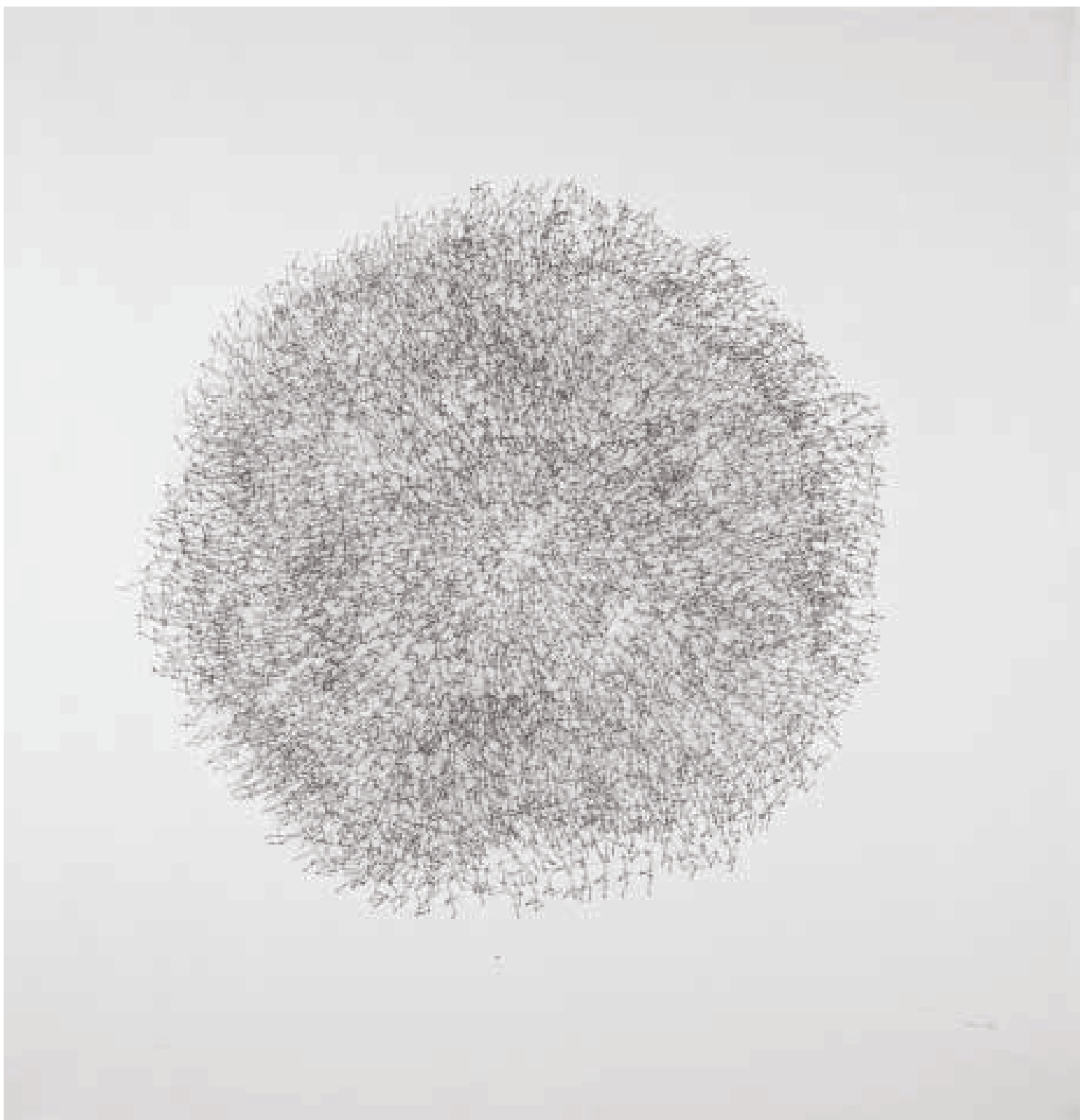
KLEIST, Heinrich von. *Michael Kohlhaas, o rebelde*. Porto: Editorial Nova, 1973.

MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ROSENFELD, A. "Kafka e kafkianos". In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 5 ed.

*Marco Aurélio Werle*

Alexandre Matos  
Máquina de voar (V)  
Grafite sobre papel  
100x100cm  
2010



# ***Pintar o vazio — Sartre e o rosto de Giacometti***

***Luís F. S. Nascimento***

Professor do Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências da Universidade Federal de São Carlos.

Nas primeiras linhas de *A busca do absoluto*, texto incorporado às *Situações III* depois de ter aparecido em um catálogo para uma exposição de Giacometti realizada em Nova York e em *Les temps modernes*<sup>1</sup>, Sartre afirma o seguinte acerca do artista suíço:

*Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano de Giacometti para adivinhar o seu orgulho e sua vontade de se situar no começo do mundo. (...) Nessa extrema juventude da natureza e dos homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de gosto, nem a crítica; tudo está por fazer. Pela primeira vez ocorre a um homem a ideia de talhar um homem num bloco de pedra.  Eis então o modelo: o homem.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> É o que nos lembra Célia Euvaldo na introdução que escreve para *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*: " 'A busca do absoluto' foi publicado com tradução em inglês ('The search for the absolute') para a apresentação do catálogo da exposição 'Alberto Giacometti', em Nova York, na Pierre Matisse Gallery, em janeiro de 1948; e simultaneamente em francês ('La recherche de l'absolu'), em *Les Temps modernes* (n.28, Paris, jan. 1948). Encontra-se também em *Situations III: Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard [1949], 2003, pp. 215-26 ".

<sup>2</sup> SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.13, grifo nosso.

Eis então o que sugere o "rosto antidiluviano" (*levisageantédiluvien*) de Giacometti: esse momento primevo, perdido em algum instante imemorial no qual o homem teria posto para si mesmo a tarefa de esculpir-se, quando se vê como tema de seu olhar ou — para frisarmos o caráter reflexivo dessas imagens — na ocasião em que o próprio olhar que se vê se apresenta e procura se corporificar ou se esculpir. A expressão empregada por Sartre, o "rosto antidiluviano", porta certa dubiedade que parece ser a representação mesma do problema que se apresenta nessas primeiras linhas: ao falar do rosto de Giacometti, o filósofo francês já nos coloca em uma difícil posição e nos faz perguntar pelo tipo de relação ou proximidade que poderia haver entre a visão da cara do artista e a visão ou o efeito que suas obras nos provocam. De fato, muitas de suas esculturas são bustos, grande parte de suas pinturas e desenhos são retratos de pessoas próximas a Giacometti, a exemplo dos que fez de Sartre e que ilustram a edição brasileira que reúne dois ensaios que o francês dedicou ao suíço<sup>3</sup>. Mas a questão agora já não é mais apenas a de saber de quem são essas caras, se são conhecidas do artista ou se, de algum modo, todas as faces por ele pintadas e esculpidas espelhariam os seus próprios traços. O ponto que o "rosto antidiluviano de Giacometti" propõe vai além das meras semelhanças que o associariam a um modelo que lhe servira de base e nos coloca diante do que ali se representa como se fosse, ele mesmo, o original. O que significa *ver* um rosto ou um corpo? Questão essa que nos obriga a nos colocar nesse instante ou situação em que mal se começou a ver, momento originário em que "tudo está por fazer", como nos dizia Sartre no trecho supracitado. Assim como este último, David Sylvester também inicia o livro que consagra à análise da obra de Giacometti por destacar esse elemento primitivo e originário por ela despertado nos olhos de quem a contempla:

*As figuras em pé de Giacometti sugerem objetos há muito enterrados que vieram à flor da terra para serem observados à luz. Fósseis talvez, mas também colunas ou cariátides — mais precisamente, cariátides em sua postura compacta e formal, com a diferença de que, em Giacometti, as figuras são tênues demais para guardar essa semelhança.*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Trata-se do já referido *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*, composto de *A busca do absoluto* e *As pinturas de Giacometti* (este último publicado em 1954 por ocasião de uma exposição de Giacometti na Galeria Maeght e que também está presente em *Situações IV*).

<sup>4</sup> SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.18.



Fósseis trazidos de um tempo antediluviano e que revelariam, segundo Sartre, o problema a partir do qual foram produzidos, a saber: a dificuldade mesma de confeccioná-los, a necessidade de inventar a escultura. Trata-se, afirma o filósofo francês, de "provar que a escultura é possível" e, para tanto, acrescenta, não há outro meio senão esculpir, "assim como Diógenes, andando, provava o movimento, contrariando Parmênides e Zenão"<sup>5</sup>. Fazendo da questão que o move a própria maneira de enfrentar o que nela é problemático, o escultor chegaria a seguinte formulação de seu dilema: "Como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo?"<sup>6</sup>. Pedra, gesso, bronze, madeira, argila ou qualquer outro material que possa ser usado, a questão persiste e se coloca como uma espécie de princípio para o escultor: como conferir forma e vida para aquilo que é desanimado. O quanto não se perde, por exemplo, quando se busca dar ao frio mármore a figura de um homem que caminha? "É tudo ou nada", continua Sartre, "se o problema é resolvido, a quantidade de estátuas pouco importa. 'Se eu pelo menos souber fazer uma', diz Giacometti, 'poderei fazer milhares'. Enquanto isso não ocorre, não há estátua nenhuma, mas apenas esboços que só interessam a Giacometti na medida em que o aproximam de sua meta. Ele quebra tudo e refaz mais uma vez"<sup>7</sup>.

Giacometti era conhecido, como se sabe, por ser bastante rigoroso e obsessivo em relação à sua arte. Trancado em seu ateliê, ele trabalhava por horas construindo e destruindo peças que comumente não o agradavam. "Em quinze anos", lembra-nos Sartre, "não fez uma única exposição"<sup>8</sup> e trabalhou sem parar em prol de uma meta, um *absoluto* jamais inteiramente conquistado, mas que paradoxalmente se deixava ver na própria busca que o alimentava e na maneira peculiar com que o artista o expressava<sup>9</sup>. Mas que

<sup>5</sup> SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, pp.17-18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>9</sup> É curioso notar que esse *absoluto* que em Giacometti apresenta-se na forma de uma busca, torna-se um elemento expresso ou manifesto quando Sartre põe-se a analisar a obra de outro artista contemporâneo: A. Calder. Em um ensaio que, na ordem em se colocam os textos de *Situações III*, sucede aquele que aqui se dedica a Giacometti (*La recherche de l'absolu*), Sartre diz o seguinte acerca de Calder: "La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien: il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes: ils sont, viola tout; ce sont des absolus" (*Les mobiles de Calder*, p.308).

maneira é essa que em Giacometti ganharia traços próprios, o que há de tão interessante em suas feições antidiluvianas, o que o distingue dos outros artistas, que peculiaridade de sua obra chama a atenção de alguém como Sartre? O próprio filósofo nos esclarece a esse respeito:

*No espaço, diz Giacometti, há excesso. Esse excesso é a pura e simples coexistência de partes justapostas. A maioria dos escultores deixou-se pegar aí; confundiram a profundidade da extensão com a generosidade, puseram excesso em suas obras, comprazeram-se com a curva gorda de um flanco de mármore, espalharam, empastaram, distenderam o gesto do homem. Giacometti sabe que não há nada em excesso no homem vivo, porque tudo nele é função; sabe que o espaço é um câncer do ser, que corrói tudo; esculpir, para ele, é desengordurar o espaço, é comprimi-lo para fazê-lo drenar a sua exterioridade.<sup>10</sup>*

Desengordurar o espaço, "esse câncer do ser", eis como Giacometti responde à questão da escultura, o modo como busca não petrificar ao esculpir. Não é então de estranhar que as figuras que ele nos apresenta ganhem formas delgadas e que sua obra se mostre mais como uma tentativa de retirar o excesso do que adicionar matéria às figuras que molda, como também notou David Sylvester: "A pouca espessura [das esculturas]", afirma o crítico, "não é como se uma pequena quantidade de matéria houvesse, por tentativas, sido adicionada ali, mas como se um excesso de matéria houvesse sido fastidiosamente debastado"<sup>11</sup>. Há em Giacometti uma tensão que se manifesta na busca por um equilíbrio entre a massa ou matéria da qual a escultura é feita e o espaço que ela requer<sup>12</sup>. O artista almeja o mínimo possível de massa para a apresentação de uma figura. Ou antes: procura a quantidade adequada entre matéria e forma, sempre buscando não se deixar cair naquele que, para Sartre, é o equívoco da maioria de seus companheiros de atividade, a

<sup>10</sup> SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.23.

<sup>11</sup> SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, pp.190-191.

<sup>12</sup> A esse respeito, ver, por exemplo: SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.54 e p.162.

saber: a gordura, o excesso de massa que corrompe o *ser* do que quer que se pretenda expor. Por esse motivo, o espaço e o vazio tornam-se tão importantes para a obra de Giacometti, lembra-nos Sartre:

*Petriificando o gesso, ele [Giacometti] cria o vazio a partir do cheio. (...) Há Também o Vazio, essa distância universal de tudo a tudo. A rua é vazia, ao sol. E nesse vazio aparece subitamente um personagem. A escultura cria o vazio a partir do cheio.*<sup>13</sup>

Entre o cheio e o vazio, o ponto de equilíbrio é vislumbrado tendo em vista a quantidade exata de massa que certa figura demanda quando se pretende esculpi-la, desenhá-la ou pintá-la. Para Giacometti, importaria nos chamar a atenção para a ideia segundo a qual toda imagem, toda figura, todo corpo ou cabeça que se pode desenhar, pintar ou esculpir exige e tem direito a uma relação cheio/vazio que lhe é própria, isto é: a um espaço que é o *seu espaço*, como o próprio artista explica em uma entrevista citada por Sylvester: "Se eu olho uma mulher na calçada oposta e a vejo muito pequena, fico maravilhado com a figurinha que caminha no espaço, e, depois, vendo-a ainda menor, meu campo visual torna-se muito vasto. Vejo, então, um espaço enorme e ao redor da figura, quase ilimitado"<sup>14</sup>. Muitas das figuras de Giacometti são postas em grandes pedestais dos quais é difícil separá-las e compõem com elas – as figuras propriamente ditas – a obra como um todo. Outras apresentam-se sobre imensas bases horizontais, como uma rua grande e vazia. Outras ainda são colocadas no interior de um cubo ou retângulo, *gaiolas*, como por vezes os denomina o artista, recurso que também pode ser encontrado em alguns desenhos e pinturas de Giacometti, nos quais riscos na forma de quadrado ou retângulo delimitam o campo no qual surge as figuras. As imagens acompanham e são feitas juntamente com este entorno ou contorno que é o vazio que as rodeia e sem o qual elas – que aqui seriam o que há de *cheio* na obra – não poderiam ser exibidas. Esse vazio pode ser mais ou menos explícito em cada uma das peças, mas sempre se apresentaria como um tema em Giacometti e é a da relação que se estabelece entre ele e o seu oposto (o *cheio*) que se chega a outro aspecto característico de sua obra, a distância própria que

<sup>13</sup> SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.51.

<sup>14</sup> Entrevista a David Sylvester *apud* SYLVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.57.

ela parece tomar e exigir daquele que a contempla. Diferentemente do que poderíamos esperar que acontecesse, a presença do espaço vazio numa determinada peça de Giacometti não faz com que aquilo que nela chamamos de figura (o que nela é *cheio*) se disperse ou se perca, é pelo e com o vazio que ela se intensifica e ganha forma, como nos explica Sylvester:

*Ao contrário, ela [a maneira de ver de Giacometti] permite destacar coisas com grande ênfase; além do mais, essa maneira de ver, que nos torna plenamente conscientes da presença do espaço que circunda qualquer corpo sólido, não reduz a intensidade do nosso foco no corpo em torno do qual o espaço circula. Esse foco estreitado sobre uma forma compacta no espaço para o tamanho aparente das coisas a um determinado ponto no espaço produzem a percepção alucinatória de proximidade e distância que, possivelmente, é o traço característico da obra de Giacometti.<sup>15</sup>*

Sartre também destacará essa característica do artista suíço ao observar que é "a própria estátua que decide a que distância se deve vê-la, como a etiqueta da corte decide a que distância se deve falar ao rei"<sup>16</sup> e, em seguida, em uma passagem que compara a escultura à pintura de Giacometti, afirma que sua obra estabelece uma "distância imaginária e fixa"<sup>17</sup>. Seu modo de "pintar o vazio"<sup>18</sup> cria em seu público o efeito de um espaço próprio, que parece independe da posição que tomamos frente à peça, causando a sensação de que é antes a obra quem nos põe diante dela e não o contrário, como observou Jean Genet<sup>19</sup>. Giacometti não respeita outro espaço senão o dele mesmo e contemplá-lo exige que nos submetamos a essa nova ordem espacial que se apresenta.

<sup>15</sup> SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.58.

<sup>16</sup> SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>18</sup> A expressão é de Sartre: "Como pintar o vazio? Parece que ninguém tentou isso antes de Giacometti" (*Ibid.*, p.57).

<sup>19</sup> "Severa, ela [a obra de Giacometti] ordena que eu vá ao ponto solitário de onde deve ser observada" (GENET, J. *O ateliê de Giacometti*, p.63).

A percepção que tal situação pode despertar em seu público não é exatamente prazerosa e traz consigo algo de inquietante e perturbador a que Sartre denomina "mal-estar agradável"<sup>20</sup>. O próprio artista não estava imune a esse desconforto causado pela constatação dessa nova espacialidade, como mostra um texto de 1946 em que Giacometti relata as experiências que teve no período em que começa a "ver as cabeças no vazio, no espaço em torno delas"<sup>21</sup> e do temor que isto lhe causava, como quem acaba de entrar em um universo estranho e desconhecido<sup>22</sup>.

Momento fundamental para Giacometti, as experiências dessa época o fazem considerar um mundo em que cada objeto se mostra imóvel, fixado ao espaço que lhe é próprio, ao vazio e ao cheio que é só dele. Desse ponto de vista, todas as coisas se apresentam envolvidas no que Giacometti chama de um "pavoroso silêncio"<sup>23</sup>, elemento que as prende a imobilidade que lhes confere certo caráter atemporal, *antidiluviano*, nas palavras de Sartre. Em 1961, em uma entrevista a Pierre Schneider citada por Sylvester, Giacometti relata uma dessas vivências que o levaram a perceber essa nova maneira de olhar os objetos, passagem que, só pela beleza dos detalhes que nos fornece, já mereceria ser citada:

*Antes, havia uma realidade conhecida, banal ou, digamos, estável. Isso cessou completamente em 1945. Por exemplo, percebi não haver interrupção entre o momento em que eu entrava no cinema e o momento em que eu saía: costumava ir ao cinema, via o que acontecia na tela, saía e nada me espantava na rua ou num café... [...] minha visão de mundo era fotográfica, como acho que é a de quase todos. [...] E então, de repente, houve um corte. Foi no noticiário antes do filme num cinema em Montparnasse. Para*

<sup>20</sup> SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.34. Ver também: SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.68.

<sup>21</sup> GIACOMETTI, A. *O sonho, o Sphinx e a morte de T. apud SYVESTER, D. Um olhar sobre Giacometti*, p.123.

<sup>22</sup> Nas palavras de Giacometti: "A primeira vez que me conscientizei de que, olhando uma cabeça, ela ficava fixada, imobilizada para sempre naquele único instante, tremi de medo como nunca antes em toda a minha vida, um suor frio correu-me pelas costas. (...) Dei um grito de pavor como se acabasse de atravessar uma fronteira, como se estivesse entrando num mundo desconhecido" (Ibid., p.123).

<sup>23</sup> Ibid., p.124.

começar, eu já não sabia mais o que estava vendo na tela: em vez de figuras, apareciam manchas brancas e pretas, ou seja, as figuras estavam perdendo todo o sentido, e eu, em vez de olhar para a tela, olhava para os meus vizinhos que estavam se tornando um espetáculo totalmente desconhecido. A realidade em torno de mim é que era o desconhecido, não o que estava acontecendo na tela. Ao sair, no bulevar, tive a sensação de estar me deparando com alguma coisa que nunca tinha visto, uma mudança completa da realidade... Sim, com algo nunca visto, o desconhecido total, o maravilhoso. O bulevar Montparnasse assumia a beleza das *Mil e uma noites*, fantástico, totalmente desconhecido... e, ao mesmo tempo, o silêncio, uma espécie de silêncio inacreditável. E, então, a coisa cresceu. Todas as manhãs, quando acordava no meu quarto, havia a cadeira com uma toalha em cima dela, e isso me impressionava, fazendo-me sentir um frio na espinha, pois tudo tinha um ar de absoluta imobilidade.<sup>24</sup>

A mesma história, sobretudo a parte final relativa à visão da toalha, também é contada a Jean Genet que a transcreve em uma parte de seu *O ateliê de Giacometti*, em que se destaca a "solidão dos objetos"<sup>25</sup>. Ao ver a toalha que estende sobre a cadeira, Giacometti já não percebe qualquer relação direta entre ela e o móvel que a sustentaria. Bem ao contrário, tudo o que leva a constatar que a toalha está suspensa, como se flutuasse em um espaço que é totalmente seu e que independe da cadeira que, por sua vez, teria o seu espaço, independe do chão sobre o qual se apoiaria. Tudo aqui está como que congelado e mesmo o movimento não pode ser compreendido senão como a mera sucessão de "pontos de imobilidades"<sup>26</sup>. Um novo universo é vislumbrado e com ele outra realidade se mostra. Um mundo, afirma Giacometti, que não pode ser considerado como sendo menos real do que aquele com que estamos acostumados, aquele da visão fotográfica, como nos dizia o artista no trecho acima citado. É nesse e para esse universo que questões

<sup>24</sup> Entrevista de Giacometti a Pierre Schneider *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, pp. 165-166.

<sup>25</sup> GENET, J. *O ateliê de Giacometti*, p.45.

<sup>26</sup> Entrevista de Giacometti a Pierre Schneider *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.166.

aparentemente tão simples como *o que é uma cabeça?* ou *é possível pintar ou esculpir uma cabeça?* fazem sentido, pois agora é preciso que o próprio olhar seja revisto. É a partir dessa nova realidade que Giacometti poderá dizer que não considera que a representação clássica de uma cabeça, como se vê em uma escultura grega ou romana, seja mais realista do que aquelas que ele esculpiu ou desenhou. Afinal, o que significa e como podemos apreender a realidade? "Pode-se dizer que o realismo consiste em copiar", responde-nos Giacometti. O que é então copiar um copo, por exemplo? "Na verdade", continua o artista suíço, "a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a imagem que se torna consciente... Você não copia nunca o copo, você copia o resíduo de uma visão [...] cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa porque sua projeção em minha mente é duvidosa, ou parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse... ressurgisse... desaparecesse... ressurgisse, isto é, ele se encontra realmente entre o ser e não ser. E é isso que se quer copiar."<sup>27</sup>

O que se quer copiar é então algo peculiar à visão ou à percepção que temos dos objetos: o que o artista acaba por nos mostrar é o próprio problema que significa ver algo. É nesse sentido que é possível dizer que Giacometti professa um realismo radical, na medida em que leva às últimas consequências as questões que a visão de uma cabeça ou de um copo pode sugerir para aquele que, para além do modo habitual, clássico ou "fotográfico" de considerá-la, assume a tarefa de revê-la. Ainda nesse sentido, copiar não é senão uma manifestação ou apresentação dessa atividade que é a revisão, exercício que já não pode se furtar à constatação do movimento entre cheio e vazio, entre ser e nada, que se mostra em cada caso ou em cada objeto visto ou vislumbrado. Movimento estranho ou conflituoso, pois ele sugere, como nos dizia Sartre a propósito de Giacometti, certa imobilidade que nos remete à ideia de algo imemorial, antiluviano, situado em algum ponto ou lugar que parece ser aquele da origem mesma de nossa visão ou percepção das coisas. É então que o mais corriqueiro e banal dos exercícios praticados pelos aspirantes a artistas, como tentar copiar a forma de um objeto que se apresenta aos seus olhos, torna-se uma busca tão difícil quanto inevitável, fazendo com que o artista que assume tal tarefa já não possa mais desconsiderar a posição estranha e paradoxal em que ela o coloca. Com a palavra Giacometti:

<sup>27</sup> Entrevista de Giacometti a Parinaud *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.135, grifo nosso.

"Tentar simplesmente desenhar um copo como você o vê parece ainda uma tarefa bem modesta. Mas, então, constatando que isso é praticamente impossível, já não se sabe mais se se trata de modéstia ou orgulho."<sup>28</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARTRE, J.-P. "A busca do absoluto". In: *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Organização e tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. "As pinturas de Giacometti". Organização e tradução de Célia Euvaldo. In: *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. "La recherche de l'absolu". In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. "Les mobiles de Calder". In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. "Les peintures de Giacometti". In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1993.

PRADO JR., B. "Prefácio". In: *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo Cosac & Naify, 2008.

SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*. Tradução de Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

<sup>28</sup> Entrevista de Giacometti a D. Sylvester *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p 134



# Ocaso da arte ou martírio da cultura?

**Leonardo Rennó R. Santos**

Doutorando em Filosofia na USP.

É certo que a noção de *obra de arte* provou ser primordial para a investigação proposta pela disciplina de estética, de tal forma que ela tanto passou a ser apresentada como função da estrutura epistemológica arranjada com vistas ao tratamento dos fenômenos estéticos, para a qual então convergiram as particularidades de cada abordagem filosófica, quanto pôde ser operada como índice das transformações que o espírito humano imprime sobre a existência, coadjuvante inovador, neste caso, dos diagnósticos próprios ao procedimento da filosofia.

Que sejam estas grosso modo algumas poucas razões pelas quais o século XVIII viu, notadamente a partir de Baumgarten, a conquista paulatina de autonomia da estética enquanto disciplina científica, e que doravante por intermédio da arte mutações nocionais na práxis humana puderam ser identificadas segundo uma outra ordem de registro, tal enquadramento tão só nos lança no problema espinhoso da recepção de um sistema de pensamento por outro a partir de uma mesma noção compartilhada por ambos, no caso em questão a *obra de arte*. Tomemos como exemplo o seguinte arrazoado de Lebrun a partir da meditação benjaminiana sobre a obra de arte:

*A arte, por princípio, não é mais uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento. Isso é sinal da sua degenerescência? Isso quer dizer que nossa época "materialista" e "tecnicista", só poderia deixar eclodir uma arte de diversão, completada por algumas elucubrações de estetas?'*

1

1 LEBRUN. G. A Mutação da Obra de Arte. In: MOURA, C. A. R.; CACCIOLA, M. L.; KAWANO, M. (orgs.). *A Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 330.

Mediante a interrogação quanto ao valor da transformação sofrida pela arte na passagem para o século XX, Lebrun propõe como argumento duas épocas paradigmáticas, cujas características distintivas evidenciariam de saída uma diferença conceitual, embora não necessariamente um prejuízo ou uma perda. A primeira delas, tendo sido inaugurada por Kant com a circunscrição da noção de prazer estético, veria na obra de arte "um produto que é destinado a gerar, no receptor, um prazer puro, ou ainda: *a ser contemplado*. Pois as duas coisas dão no mesmo"<sup>2</sup>. Ao passo que a segunda, superando o negro vaticínio hegeliano quanto ao "estreitamento progressivo do suporte sensível da obra de arte"<sup>3</sup>, tomado então por Lebrun como anticlímax da época inaugurada por Kant, finalmente traria à luz do dia a sua *conditio sine qua non* de objeto de uso: "A obra de arte", pergunta o filósofo, "não seria, antes de mais nada, *algo a utilizar?*"<sup>4</sup>. Não tardemos, pois, com a sua conclusão:

*Quanto mais a sensibilidade das gerações (...) for educada pela civilização técnica, mais se imporá a evidência de que essa arte, longe de ser irrealista, é a expressão do nosso novo mundo vivido, o registro de seus sinais.*<sup>5</sup>

Pelo que se depreende deste extrato, o par de oposições proposto se formaria a partir da noção de cultura forjada em termos kantianos de um lado e, de outro, a noção de *civilização técnica*, recentemente constituída de "recepção sensorial, de motricidade, de controle sobre as coisas"<sup>6</sup> que, supõe-se, de modo algum teria sido prevista, ou em alguma medida rejeitada, pelo defensor da primeira. Pois ao que tudo indica neste artigo, a *técnica* não constituiria, ou constituiu, em si mesma uma questão a ser enfrentada pelo sistema crítico de Kant. Mas, e se recuássemos este diagnóstico para o ano de 1790, momento em que se operava esta "descoberta" a respeito da estética "enquanto estudo da beleza na arte"<sup>7</sup>, e fizéssemos recair sobre o momento inaugural aquilo que, segundo Lebrun, apenas pôde se dar na atualidade?

<sup>2</sup> LEBRUN. G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 332.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 339. Grifo nosso.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 331.

Parece adequado, num certo sentido, que dependendo do recorte interpretativo proposto<sup>8</sup>, a primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo* pode conduzir o seu intérprete à conclusão de que, por se tratar de um produto de gênio, as condições de produção da obra de arte recusariam a sua pertença tanto ao quadro do eminentemente vivido, por "aparentar abrir-nos outro mundo"<sup>9</sup>, como quer Lebrun, quanto ao do processo histórico mais geralmente; em ambos os casos de qualquer modo a obra já bastante distante do próprio mundo, como que lhe acenando de longe. É nesta segunda recusa que a seguinte conjectura de Werle parece se justificar, ao supor que, sendo "pensada desde a perspectiva da autonomia do juízo reflexionante e do gênio, [a teoria da arte] estará fadada a permanecer estacionada ou alheia à história"<sup>10</sup>.

Não é fortuito, entretanto, que o parágrafo da *Crítica da Faculdade do Juízo* a ser recuperado por ambos, Lebrun e Werle, seja o mesmo e precisamente aquele no qual Kant meditará sobre a constituição do gênio, o 49. Aqui, o gênio será tomado como "a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento"<sup>11</sup>. Corolário que por sua vez reúne dois elementos específicos, a saber, a questão do "talento para a arte" e a do seu procedimento artístico peculiar.

No primeiro caso, tendo como contraponto a ciência, cuja conduta pressupõe a *apresentação prévia das regras* por meio das quais os fenômenos da natureza são determinados, esta aptidão para as artes enfatiza o caráter original do gênio na veiculação de ideias estéticas. Neste sentido, prescindindo de sua vinculação a uma forma de criação artística já estabelecida, o gênio efetivamente consegue ser o *criador de uma nova regra* para as artes. Decorre-se disto que o talento artístico não passará de uma "feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar ideias para um conceito dado (...)"<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Neste sentido, Henrich observa que "Kant is certainly a formalist. He is committed to the view that beauty and all other elementary and purely aesthetic qualities depend exclusively on the formal arrangement of a perceived manifold. (...) This has frequently led to the charge that formalism in aesthetics is unpromising or outright. On the other hand, formal analyses are indispensable in evaluating aesthetic qualities and artistic achievements". HENRICH, D. Kant's Explanation of Aesthetic Judgment. In: \_\_\_\_\_. *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1992, p. 54.

<sup>9</sup> LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 338.

<sup>10</sup> WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*. Hedra: São Paulo, 2011, p. 63.

<sup>11</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. ROHDEN, V.; MARQUES, A. (trad.), 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 163.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 162.

Todavia, Kant um pouco mais a frente na argumentação acrescentará que é justamente esta nova regra aquilo que "produz para outros bons cérebros uma *escola*"<sup>13</sup>. Supõe-se assim que este esclarecimento, se conjugado à originalidade do gênio, parece dar suporte à possibilidade de uma história da arte num duplo ponto de vista ou, no mínimo, à incorporação da obra de arte no movimento engendrado pelo campo de investigação da história. Ou seja, mostrar-se-ia adequada uma narrativa em termos kantianos das criações geniais mediante as quais "a natureza deu através de um gênio a regra"<sup>14</sup>, cuja obra de arte genial é *paradigma* "para sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade"<sup>15</sup>. Similarmente, acrescenta-se, ao que é proposto pela *Ideia de uma História Universal de um Ponto de vista Cosmopolita*: "Assim ela [a natureza] gerou um Kepler, que, *de uma maneira inesperada*, submeteu as excêntricas órbitas dos planetas a leis determinadas; e um Newton, que explicou essas leis por uma causa natural universal"<sup>16</sup>. Como também não se mostraria arrevesada uma exposição na direção daqueles "bons cérebros" que, escapando ao perigo de macaqueio<sup>17</sup> [*Nachäffung*], ampliaram *progressivamente* o âmbito artístico inaugurado pelos gênios.

Já o segundo elemento da definição de gênio, destacando a sua liberdade procedimental face à coerção de regras metodologicamente observada nas ciências, fará sobressair o papel desempenhado pela *faculdade de imaginação* na produção da obra de arte. Fato que dará azo ao reproche de Lebrun sobre o caráter "elitista"<sup>18</sup> das obras do passado em vista dos produtos inovadores da *civilização técnica*. É bem verdade que a seguinte afirmação do 49 parece suscitar a abertura para uma outra realidade:

*A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá.*<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Ibid., p. 164. Grifo nosso.

<sup>14</sup> Ibid., p. 164.

<sup>15</sup> Ibid., p. 163.

<sup>16</sup> KANT, I. *Ideia de uma História universal de um Ponto de vista Cosmopolita*. TERRA, R. R. (trad.), 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5. Grifo nosso.

<sup>17</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 164.

<sup>18</sup> LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 340.

<sup>19</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 159.

Mas para que tal se justificasse, necessitar-se-ia dar as costas ao seguinte adendo da *Didática antropológica* a respeito desta forma de equívoco, quando Kant afirma na *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático* que "a imaginação produtiva não é criadora, pois não é capaz de produzir uma representação sensível que *nunca* foi dada na nossa faculdade de sentir"<sup>20</sup>.

E é bem este o ponto de inflexão que, de acordo com a argumentação de Lebrun, pode ser apontado à luz do fazer artístico em tempos de civilização técnica, "pois a questão que essa arte nos propõe diz respeito, antes de mais nada, aos desempenhos possíveis do nosso sistema perceptivo"<sup>21</sup>. Para irmos direto ao ponto, o que Lebrun propõe aqui mediante o seu diagnóstico da produção artística atual é um reenquadramento da própria noção de *sensibilidade*, não mais "no sentido de Rousseau, mas no sentido dos laboratórios de psicofisiologia", com a conseqüente rejeição implícita da faculdade de imaginação como forma de sensibilidade. Nada mais arredo à estética kantiana<sup>22</sup>, de alguma maneira fraterna à de Rousseau, pois a sensibilidade para o filósofo alemão contém precisamente "duas partes: o *sentido* e a *imaginação*"<sup>23</sup>, sendo apenas a primeira passível de ser entendida nos dias de hoje experimentalmente. Vejamos, então, como Kant lidaria com a situação de as belas artes, produto de gênio "que põe em movimento as forças do ânimo"<sup>24</sup>, emularem o fazer técnico.

No 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, o filósofo observa que a *eloquência*, abandonando a seriedade e rigor dos tribunais e púlpitos, encontra um lugar então adequado nos *espetáculos*, por sua ligação com uma apresentação pictórica das personagens, situação que denota a possibilidade de uma conjunção entres os procedimentos peculiares a cada âmbito artístico na produção de uma obra de arte. Além disto, quando esta composição de artes é operada, a bela arte torna-se "ainda

<sup>20</sup> KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*. MARTINS, C. A. (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 66.

<sup>21</sup> LEBRUN, G. *A Mutaçao da Obra de Arte*, p. 338.

<sup>22</sup> Tal como Henrich explica: "A perception is a cognitive state in which a sensible manifold is present to us in a particular combination. Kant believes he has arguments to the effect that no combination has to be established through the senses. Each combination has to be established through a cognitive operation for which the potentials of our imagination are responsible". In: HENRICH, D. *Kant's Explanation of Aesthetic Judgment*. p. 36.

<sup>23</sup> KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*, p. 52.

<sup>24</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 159.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 171. Grifo nosso.

*maisartística*", dado apresentar uma quantidade maior de *técnicas* que precisam ser orquestradas em vista do produto final, a veiculação de ideias estéticas; entretanto, outra questão, e é este o nosso caso, é saber se além de mais artísticas estas composições também se mostrariam ainda *mais belas*. Numa palavra, o acento aqui recairá sobre a fruição dos sentidos *versus* a complacência da reflexão. Se, por esta última, compreende-se a arte bela como consistindo "na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo *cultura* e dispõe o espírito para ideias", já a primeira "consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão"<sup>25</sup>. Caso invoquemos, ainda uma vez, a *Didática antropológica*, encontraremos ali uma glosa bastante ajustada a esta discussão:

*Há um modo de contentamento que é, ao mesmo tempo, cultura [Kultur], a saber, aumento da capacidade de fruir ainda mais os contentamentos dessa espécie, tais como o das ciências e belas-artes. Mas um outro modo é o consumo [Abnutzung], que sempre nos faz menos capazes de fruições posteriores.*<sup>26</sup>

Também aqui, portanto, estará em oposição o prazer advindo do ajuizamento sobre objetos, quer sejam os da ciência, quer os das belas artes, e aquele decorrente do mero gozo dos sentidos. A esta última situação, Kant denomina *consumo* o seu exercício, termo, porém, que não figura nos parágrafos da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Por seu turno, esta oposição apresentada pela *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático* está amparada por uma anterior, que oportunamente foi oferecida como "nota geral sobre os sentidos externos". Ali Kant vai dizer que:

*A faculdade de sentir pela força do sujeito (sensibilitassthenica) pode se chamar sensibilidade fina; a faculdade de sentir pela debilidade do sujeito em não poder resistir suficientemente à*

<sup>26</sup> KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*, p. 134.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 157.

*invasão dos influxos dos sentidos na consciência, isto é, em lhes prestar atenção contra a vontade, pode se chamar suscetibilidade delicada (sensibilitas aethenica).<sup>27</sup>*

O que se observa neste trecho, então, é uma *elucidação antropológica*<sup>28</sup> a respeito de uma *distinção crítica* cujo objetivo é precisamente o de esclarecer a maneira como se opera, ou pode se operar, a passagem daquilo que é mera natureza no indivíduo para aquilo que com ela pode ser constituído, qual seja a *cultura*, quando então todas as disposições humanas podem *se realizar*. Ou ainda o seu contrário, *perecer*: é o que fica apontado no fim do 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, quando Kant afirma que "se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último"<sup>29</sup>, isto é, ajunta-se agora, *consumo*.

Ora, se recuperarmos o argumento de Lebrun munidos destes esclarecimentos de Kant, notaremos que o ponto de vista defendido pelo francês, de que a "obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela lhe fornecia"<sup>30</sup>, era já rechaçado pelo alemão, e segundo o que ficou apontado com boas razões. Expurgar as artes do seu elemento produtivo significaria o mesmo que minar os poderes do espírito, tanto do receptor, cuja *reflexão* minguaria à custa de percepções hipertrofiadas, quanto do próprio artista, cujo *gênio* estaria atado por uma faculdade de imaginação enfraquecida.

Donde, então, a *civilização técnica* mais não seria do que, para Kant, uma sociedade já plenamente organizada segundo a lógica do consumo, cujos produtos artísticos sendo constituídos, no dizer de Lebrun, "mais por sinais e menos por imagens" que apenas eliminariam, como observa um outro francês, "o estatuto sublime tradicional da representação artística. Em termos rigorosos, não há mais privilégio de essência ou de significação do objeto sobre a imagem"<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Seguimos, assim, o ensinamento de Torres Filho, quando afirma sobre as diversas abordagens de Kant da faculdade de imaginação que "é à *Antropologia* que compete dizer propriamente: 'A imaginação (*facultas imaginandi*) é uma faculdade de intuir mesmo sem a presença do objeto". In: TORRES FILHO, Rubens R. *O Espírito e a Letra: A Crítica da Imaginação Pura, em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975, p. 96.

<sup>29</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 171.

<sup>30</sup> LEBRUN, G. *A Mutaçao da Obra de Arte*, p. 338.

<sup>31</sup> BAUDRILLARD, J. *La Société de Consommation : ses Mythes, ses Structures*. Éditions Denoël, 1970, p. 175.

Consequência imediata? Para Baudrillard, uma mutação neste caso a ser operada no interior da própria cultura, mediante a qual esta "se torna objeto de consumo na medida em que, deslocando-se para um outro discurso, ela se torna substituível e homogênea (ainda que hierarquicamente superior) aos outros produtos. E isto vale não só para a *Ciência e Vida*<sup>32</sup>, mas também para a 'alta' cultura, a 'grande' pintura, a música clássica, etc."<sup>33</sup>. Neste sentido, uma obra de arte cujo objetivo para Lebrun é de "afundar-nos no âmago do percebido ou subpercebido" estaria, ao contrário, "condenada a não ser senão um sinal efêmero, porque produzido, deliberadamente ou não, numa dimensão que é aquela, hoje universal, da produção: a dimensão do ciclo e da reciclagem"<sup>34</sup>.

No cenário vislumbrado por este diagnóstico de Baudrillard, que valor atribuir a uma narrativa histórica que apenas pode se fiar na *restauração*, no seu dizer "[n]um processo de negação da história e de ressurreição fixista dos modelos anteriores"<sup>35</sup> Pois é legítimo *imaginar* que o entrecruzamento entre história e cultura passa necessariamente por uma *reflexão* sobre o devir dos homens<sup>36</sup>, e não tanto por uma ode ao seu presente. Pergunta deslocada, entretanto, se levarmos em conta que são justamente estes dois instrumentos, imaginação e reflexão – seja das belas artes, seja das liberais –, os excluídos da 'dietética artística' preconizada por Lebrun, inebriada ao contrário com "aqueles cujo sistema perceptivo é modelado pela velocidade numa rodovia expressa, pelo turbilhonamento das luzes numa discoteca, pela rajada das imagens televisadas"<sup>37</sup>.

Neste sentido, é ainda em Kant, quem sabe mesmo em Hegel, que encontramos respaldo para a compreensão deste descompasso engendrado pela práxis humana, exposto exemplarmente pelas obras de arte. Pois se Werle desconfia da vizinhança entre a teoria estética kantiana e a especificidade da história, talvez por avaliar o projeto crítico como

<sup>32</sup> Famosa revista de divulgação científica

<sup>33</sup> BAUDRILLARD, J. *La Société de Consommation*, p. 163. \* Famosa revista de divulgação científica.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>36</sup> "Além disso, o louvável cuidado com os detalhes com que se escreve a história de seu tempo deve levar cada um naturalmente à seguinte inquietação: como nossos descendentes longínquos irão arcar com o fardo da história que nós lhes deixaremos depois de alguns séculos". In KANT, I. *Ideia de uma História Universal de um Ponto de vista Cosmopolita*, p. 22.

<sup>37</sup> LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 339.



um todo à luz do idealismo hegeliano<sup>38</sup>, esta questão se dilui em vista de sua interpretação cuidadosa sobre a questão do fim da arte, quando afirma que:

*A expressão "morte da arte" é imprecisa porque o fim da arte (...) não é um término e sim põe em jogo o aspecto histórico de que a cultura ou o percurso do espírito continuam propagando. Não se diz que a arte cessará, mas que ela não possui mais uma posição elevada.*<sup>39</sup>

Aquilo, portanto, que Lebrun via como uma operação recente do espírito humano, ilustrada por meio das obras de arte inovadoras que são produzidas pela *civilização técnica*, todavia já pressentida por Kant conforme demonstrado pelo par de oposições cultura e consumo, novamente receberá em Hegel tratamento específico, neste caso à luz do rebaixamento das artes, ou antes, do significado deste processo. Enquanto Lebrun antevia um ganho na emergência da obra de arte sob a forma de *objeto de uso* "capaz de nos fazer encontrar as modulações sensoriais do cotidiano – muitas das quais, sem ela, passariam despercebidas –"<sup>40</sup>, Werle oportunamente conclui, na esteira de Hegel, que "do ponto de vista histórico e da consciência coletiva, certamente o fim da arte significou mais uma 'perda' do que um 'ganho', caso seja apropriado empregar esses termos. Não é à toa que o próprio diagnóstico hegeliano se move em um campo recheado de interdições (...)"<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Cf. a seguinte identificação deste procedimento: "It was Hegel who saw his own system as the culmination of German idealism and who made the self-consciousness of spirit the end of history itself. (...) This simple but seductive view has had a deep impact upon the historiography of German idealism, if only because so much of its history has been written from a Hegelian standpoint". In: BEISER, F. *German Idealism: The Struggle against Subjectivism – 1781-1801*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 9.

<sup>39</sup> WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 67.

<sup>40</sup> LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 338.

<sup>41</sup> WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 110.

O que então parece aproximar Kant de Hegel, dois universos conceituais tão peculiares e de certa forma irreduzíveis um ao outro<sup>42</sup>, ao mesmo tempo em que os afasta das vanguardas artísticas engendradas pelo século XX e avalizadas por Lebrun, é a desconfiança que ambos demonstram sobre os descaminhos percorridos pelo espírito humano, que se assemelharia antes a um *martírio da cultura*, degenerescência então da "transcendência crítica e função simbólica"<sup>43</sup>, mais do que a um *ocaso da arte*, ponto a partir do qual as obras artísticas perderiam o significado<sup>44</sup>.

Num certo sentido, como Werle revela, "no pós-kantismo e no idealismo alemão se expressará um *mal-estar* diante dos rumos tomados pela época moderna, tida como responsável pelo aprofundamento da cisão do homem moderno"<sup>45</sup>. Indisposição esta, acrescentamos, que sequer será notada por uma sociedade demasiadamente afeita às peripécias tecnológicas da "sensibilidade", evidentemente não no sentido de Rousseau, mas sim no sentido dos laboratórios de psicofisiologia.

<sup>42</sup> Como se vê na seguinte abordagem de Henrich, que assume a princípio as especificidades dos sistemas filosóficos de Kant, Fichte e Hegel sem, contudo, subsumi-los um no outro, quando observa que "theupshotofthisisthatratherthan a sequenceofimprovements, wehavethreesignificantalternativepositions: thoseof Kant, ofthe late Fichte, andof Hegel. And these *remain* open as possible philosophical approaches". In: HENRICH, D. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Cambridge:Harvard UniversityPress, 2008, p. 300.

<sup>43</sup> BAUDRILLARD, J. *La Sociéte de Consommation*, p. 151.

<sup>44</sup> Mesmo porque, como Werle afirma sobre a impossibilidade total da obra de arte, "isso não significa, para Hegel, que seja necessário lamentar esta impossibilidade, uma vez que ela está inscrita na própria figura da arte. A arte moderna, aliás, *intencionalmente* abandona a perspectiva da arte elevada e não pretende mais realizar uma obra universal". In: WERLE, M. A. Hegel e W. Benjamin: Variações em torno da Crise da Arte na Época Moderna. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 109, Jun/2004, p. 42.

<sup>45</sup> WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 69. Grifo nosso.

# *és-não-és*

**Noemi Jaffe**

Doutora em Literatura Brasileira pela USP e autora de "A Verdadeira História do Alfabeto".

## ***metáfora***

já desconfio há algum tempo que, na verdade, todas as figuras de linguagem são variações da metáfora, compreendendo metáfora no sentido de co-ordenação simbólica, ou um símbolo cuja função é ocupar, com o mesmo valor, o lugar de outro objeto (ou semantema). senão, vejamos: hipérbole: metáfora do exagero; eufemismo: metáfora da atenuação; aliteração: metáfora sonora; antítese: metáfora da oposição; onomatopeia: metáfora de imitação sonora; pleonasma: metáfora da repetição, e por aí vamos. mas e a metonímia, adversária aparentemente feroz da metáfora, sua rival filosófica, já que parte da lógica, enquanto a metáfora seria só símbolo? ela que não fique se achando, porque, se bobear, é um tipo de metáfora também, já que sua lógica, me perdoem os linguistas, não é tão lógica assim.

***pronome***

a confusão pronominal do português é complicada, mas, por vezes, pode ser literariamente interessante. por exemplo: a mãe perguntou à filha se ela gostava dela. essa frase é ambígua e é preciso reformulá-la para que se conheça quem é ela e quem é dela. mas, num certo sentido, essa ambiguidade é boa e a frase pode ganhar com essa indecisão. se fosse eu, manteria desse jeito mesmo, porque, afinal, essa mãe não está entendendo nada.

### ***passado***

perfeito não significa nada mais do que percorrido, como se fosse o particípio passado de fazer, um tipo de "perfazido". se entendermos a palavra literalmente, portanto (e essa compreensão é sempre esclarecedora), para fazer algo perfeito é só fazê-lo inteiramente. completar o percurso de algo é a perfeição. a propósito, não é por outra razão que os tempos verbais do pretérito recebem o nome de perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito. trata-se de: uma ação no passado totalmente realizada, uma ação em processo de realização e uma ação realizada antes de outra, também no passado. mais-que-perfeito não é, assim, irrealizável. é só muito antes.

***bugiganga***

as palavras que designam coisas sem importância são bem mais interessantes do que as palavras que designam coisas sérias e solenes. senão, comparem-se: bugiganga, quinquilharia, cacareco, bagatela, inânias, és-não-és, questiúncula e rebotalho com, por exemplo, ponderação, monta, notabilidade, substância, ênfase, relevo, gravidade e urgência. como são pobres as palavras importantes.

### ***regência***

de vez em quando, mudar algumas regências verbais (aliás, a própria palavra regência deveria ser mudada, já que o verbo não é o rei das palavras): libertar-se em e não libertar-se de; viajar algo e não viajar em ou por algo; apaixonar alguém e não apaixonar-se por alguém; sonhar algo e não sonhar com algo; você me gosta, querendo dizer que eu gosto de você, como no francês ou no espanhol (tu me plais, esto me gusta); você me falta, querendo dizer que eu sinto sua falta, como em francês (tu me manque) e, finalmente, e sem vergonha, deslocar alguns pronomes repressores: nada de "eu o amo". já que é para dizer, digamos logo: "eu amo ele".

## **presente**

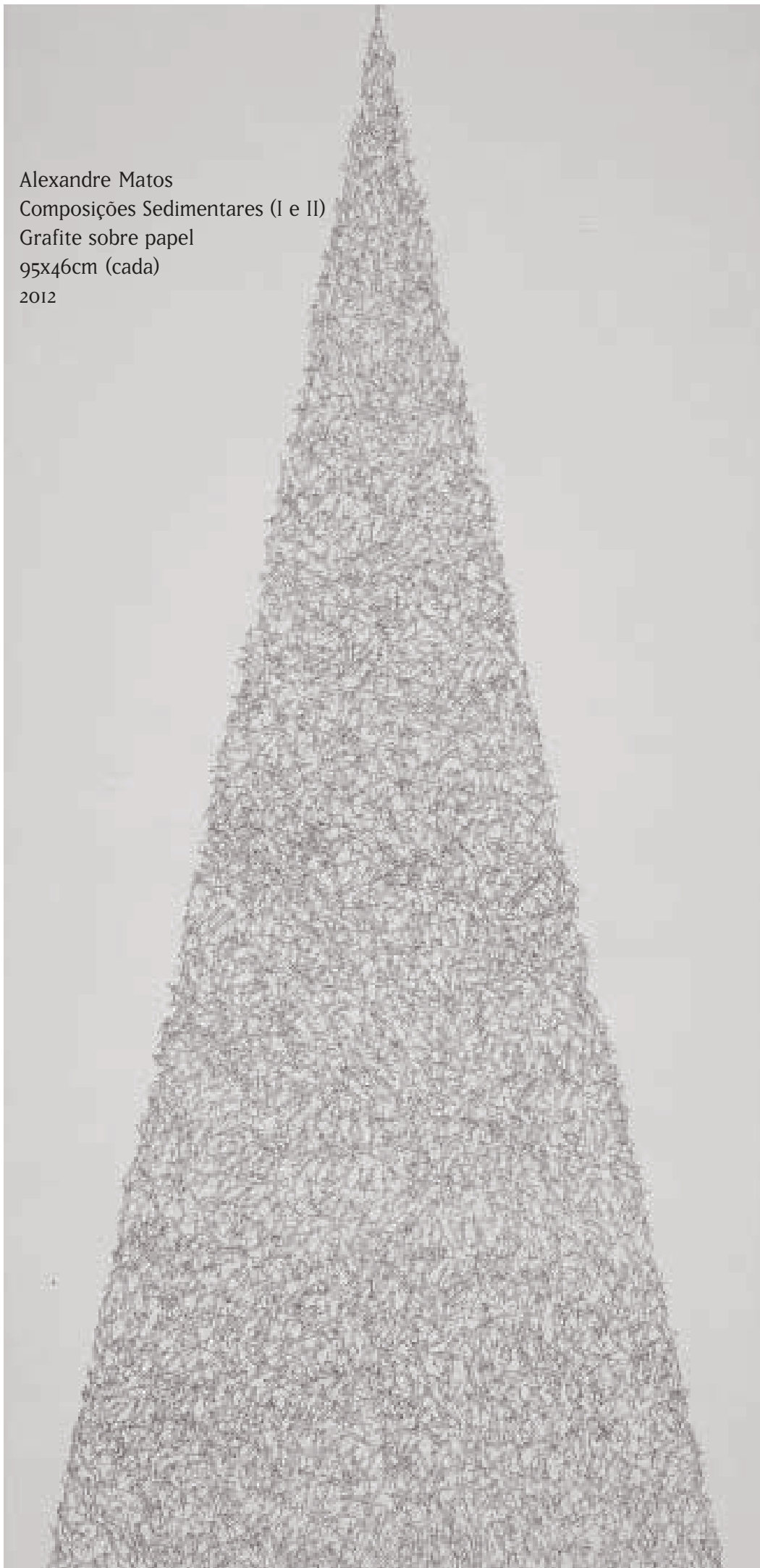
não existe tempo verbal mais bonito do que o raro particípio presente, que conjuga o passado, representado pelo particípio, ao presente em movimento. palavras como poente, nascente, lente, movente, paciente, doente designam o processo mesmo, enquanto acontece, mas já antevêem o final; aquilo logo será passado. por essa mesma razão, porque o processo em breve acabará, elas são também confundidas com adjetivos. como se indicassem estados e não processos. como se o processo se escondesse lá dentro do verbo imperceptível.

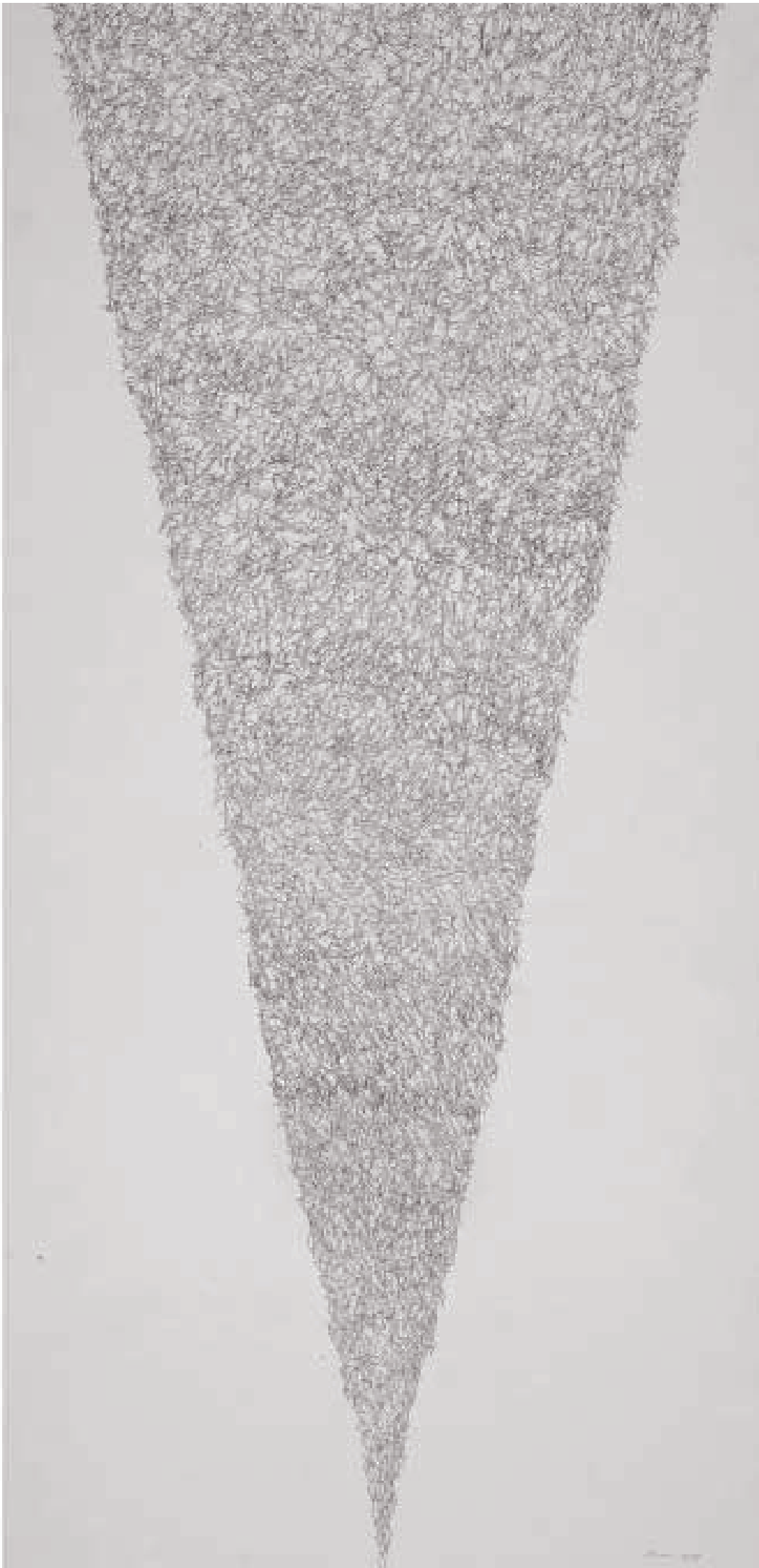


***ela***

duas atitudes completamente distintas diante da vida se revelam nas respostas "sou eu" ou "é ela", à pergunta "fulana está?", dita ao telefone. não compreendo muito bem o que significa o eu que responde "é ela". é alguém que trata a si mesmo como o outro do interlocutor que o procura ao *és-não-és*

Alexandre Matos  
Composições Sedimentares (I e II)  
Grafite sobre papel  
95x46cm (cada)  
2012





# ***O riso cômico e o nexo geral entre arte e vida<sup>1</sup>***

***Izilda Johanson***

Professora do Departamento de Filosofia da UNIFESP.

Há uma célebre definição – que, com o tempo e, é bem verdade, seguindo num sentido contrário ao dos próprios preceitos que lhe deram origem, acabou se tornando também uma fórmula – que colocou *O riso*, de Henri Bergson, entre as obras de referência relacionadas ao estudo do cômico, da comédia, da comicidade em geral. Essa definição resume a ideia de que no fundo da comicidade existe e existirá sempre algo de “mecânico aplacado sobre o vivente”.

A tese fundamental é essa, a de que para que uma obra provoque o riso de seus leitores ou espectadores, seu autor precisa lançar mão de certa engenhosidade por meio da qual apareça esse conceito, ou talvez melhor, essa imagem de algo mecânico aplacado, sobreposto ao que é vivo, ao vivente. Ou seja, a vida, tomada no sentido de um impulso ininterrupto de transformações e mudanças, sendo obliterada, de algum modo e por alguns momentos ou por alguma situação, por algo que marca justamente o seu oposto, a saber, a imobilidade, a rigidez, aquilo que não pode, que não consegue ir adiante, que estancou em algum momento o seu processo de continuidade, que não sai de um mesmo ponto, que não muda. Neste sentido, podemos definir *mecânico* por oposição ao *natural*, ao ser e estar vivo; e a vida como impulso de criação: um desenrolar ininterrupto de formas e movimento que não cessa nunca, nem nunca pode retroceder, já que o impulso de vida é a própria ação do tempo.

Mas para não cedermos ao risco de acabarmos imobilizados, nós também, pela rigidez de uma fórmula consagrada – de fato, um dos pontos de referência para o estudo da

<sup>1</sup> Esta é uma versão ligeiramente remodelada da apresentação feita por ocasião da Jornada de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 22 de agosto de 2012.

comicidade em Bergson, no entanto, de modo algum um meio de enquadrar pura e simplesmente fenômenos e a comicidade de um modo geral —, gostaria de poder deixar o pensamento viver e avançar tanto quanto a oportunidade permite no sentido da exploração dos pressupostos que fundamentam esse estudo bergsoniano sobre o riso e que não apenas dão sustentação à compreensão do *que é* e do *por que é* cômico, como também revelam a ligação profunda desse estudo com todo o corpo conceitual da filosofia bergsoniana. Procedendo desse modo, espero poder trazer à luz a discussão que o estudo do fenômeno do riso e do risível propõe sobre o lugar que a obra cômica ocupa em meio à arte e em meio à vida, ou, mais precisamente, o "nexo geral" que, a partir dela, vemos se constituir entre a arte e a vida.

## I. Pressupostos do riso

A resposta à pergunta "*o que nos faz rir?*", para que seja precisa e atinja plenamente o seu propósito de explicar os mecanismos de produção do cômico, deve vir precedida de outra, que nos esclareça *por que, afinal, rimos?* Essas duas perguntas nos remetem, de pronto, aos pressupostos do riso.

De quê, afinal, rimos? Rimos, responde Bergson, antes de tudo, daquilo que diz respeito ou que está circunscrito ao âmbito antropológico. Não há comicidade fora do que é propriamente humano. "Uma paisagem pode ser bela, graciosa, insignificante ou feia, diz Bergson, mas nunca será risível". O mesmo se pode dizer em relação aos animais e tudo o mais na natureza. E, para além da constatação de que o homem é um "animal que sabe rir", afirma-se, pois, que o homem é o único animal que faz rir. O que significa dizer que o que há de propriamente animalesco no animal (ou no homem) não provoca por si mesmo o riso (pode provocar uma infinidade de emoções e sensações, tais como alegria, medo, indiferença, nojo, etc., mas não o riso), apenas quando é projetado no animal algo de humano é que ele se torna alvo ou objeto do riso.

Essa primeira constatação nos encaminha para o segundo pressuposto do riso, a saber: a insensibilidade daquele que ri. O que torna o riso possível? A insensibilidade. Onde há emoção não pode haver riso. Ou melhor, só pode haver riso enquanto não houver emoção. O que não significa que não possamos nos emocionar com alguma coisa que tenha inspirado o riso, ou que o vá inspirar no futuro, mas que, no momento em que se ri, não se pode ter nenhum tipo de empatia com o sujeito ou com o acontecido. Para produzir um efeito pleno, diz Bergson, a comicidade exige, enfim, algo como uma anestesia momentânea do coração. A indiferença, portanto, é o meio natural do riso. O equivale dizer que *o riso se dirige à inteligência pura*, e está ligado, como veremos a seguir, a um

tipo de atenção (à vida) que, nos seres humanos, depende da inteligência. Esta é sua principal condição subjetiva. É a atitude dessa inteligência pura, isto é, isolada da emoção ou da comoção, colocada em obra na nossa percepção imediata e na nossa imaginação, assim como no raciocínio, que permite tratar a individualidade viva de uma pessoa como se fosse algo inorgânico, ou de apreender nela o funcionamento de uma engrenagem mecânica.

O terceiro pressuposto é o de que o riso é sempre coletivo: mesmo quando apenas um indivíduo ri, é sempre o riso de um grupo que se manifesta, é a sociedade inteira que ri junto com ele, ou por meio dele. Para que se apreenda o efeito risível, "a inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências". Mais ainda, deve haver uma espécie de cumplicidade (senão real ao menos imaginária, e tácita) na maneira de pensar e raciocinar, pois "o riso precisa de eco". Essa repercussão, por certo, não se estende ao infinito, contudo, ainda que caminhe no interior de um círculo tão grande quanto se queira, nem por isso o círculo deixa de ser fechado. Neste sentido, pode-se dizer que não só o riso e o risível estão sempre circunscritos a um grupo, como *só fazem sentido porque há o grupo*. No primeiro caso, não é preciso ir muito longe para alcançar a plausibilidade, visto o quanto é comum reconhecermos que algo pode ser risível para um grupo de um lugar e num tempo específico e não ter a menor graça em outro lugar, noutro tempo, numa língua diferente, em relação a pessoas com visões e hábitos diferentes. A segunda afirmação é que nos parece demandar uma atenção especial. É comum a compreensão de que rimos de modo quase que gratuito, por puro prazer. E esse é o ponto que nos interessa ressaltar aqui. O que o estudo bergsoniano sobre o riso mostra é que é exatamente o contrário disto, ou seja, que o riso está ligado a algo que *interessa à vida*, em sua forma social de organização, particularmente. Em outras palavras, rimos, antes de tudo, porque isso nos é de certo modo vantajoso do ponto de vista da sobrevivência da vida social, e na vida social, diz respeito, antes de tudo, a nossa inserção numa práxis organizada que favoreça a nossa permanência na vida. Dessa perspectiva, rimos não por puro prazer, ainda que rir seja um prazer, ou melhor, justamente porque é um prazer: um tipo de prazer que nos liga ao que nos é útil. Nesse sentido, poderíamos dizer que rimos, na verdade, porque é preciso.

Não é o mesmo caso para as demais artes, tal como Bergson as considera, inscritas no âmbito da *estética pura*. Contrariamente ao que preconiza a arte cômica, em relação a essas demais artes, pressupõe-se, em primeiro lugar, que haja simpatia e comoção, pois o que a arte revela, e o que há para ser revelado pela arte é justamente esse movimento do espírito não mais enrijecido ou mecanizado, mas, antes e acima de tudo criador. Em segundo lugar, que haja justamente flexibilidade do espírito, para se deixar moldar pelas formas e pelo ritmo das obras em processo de criação. E, por fim, que haja um *desinteresse*

pela vida, precisamente, no que diz respeito a essa relação pragmática estabelecida entre o ser vivo e o mundo em que ele vive, ou seja, ao que nessa relação configura-se sobretudo como necessidade. Neste sentido, o interesse do artista, enquanto artista, se volta para o que na vida é contingência pura, ou seja, pura liberdade criadora.

Para compreender o risível, tanto no que ele tem de mais próprio e característico como também as suas decorrências (a produção do cômico, especialmente), é preciso que o coloquemos em seu meio natural, que é a sociedade, nos diz Bergson, é preciso *determinar a sua função*, que é uma *função social*. E é a *função social do riso* que está no centro desse cruzamento, dessa ligação vislumbrada entre arte e vida. O estudo do riso provocado pela produção cômica – o riso estético, como vimos dizendo – encontra-se, nesse sentido, em lugar privilegiado no que diz respeito à compreensão do vital (do impulso criador de vida, em nós e para além de cada um de nós também), assim como relativamente à compreensão da natureza da arte, produção humana de tipo muito particular e especial. O cômico, a comédia e a comicidade em geral se expõem de modo exemplar no cruzamento dessas duas tendências irreduzíveis, ou dois sentidos da vida, que se manifestam em meio à própria vida, e que a filosofia bergsoniana explicita ao longo de toda a sua obra, a saber: o sentido fechado e o sentido aberto, ou, o que é o mesmo, o da necessidade e o da liberdade, o da repetição e o da invenção, o da vida biológica e o da metafísica, o da inteligência e o da intuição, o da servidão e o da liberdade. O estudo do fenômeno da comicidade e de seus meios de produção nos colocam de pronto, assim entendemos, nesse solo fértil em que se cruzam uma filosofia da arte e uma filosofia da vida.

Retomemos, pois, a questão da *distração* para compreender melhor um dos pontos de que trata essa distinção entre uma arte pertencente ao âmbito da estética pura, e essa outra, ligada a uma função social.

## **II. A distração como fonte primária do riso (uma arte fechada?)**

Estão no cerne da produção cômica a ideia e, sobretudo, a imagem, de automatismo e de distração. De um abandonar-se à inércia da vida, e também a incapacidade de percebê-la, ou melhor, de se perceber nela. Essa automatização remete a certa rigidez, à falta de flexibilidade, ou mesmo descaso com o que se apresenta. Bergson dá exemplos dessa primeira forma de mecanização: o da pessoa que corre na rua, tropeça em algum obstáculo e cai; o da pessoa sistemática que procede em seu escritório do mesmo jeito mesmo quando tudo está trocado (o tinteiro tem lama, a cadeira está quebrada, etc.) – descrever as cenas.

O que temos em questão aqui? As ações cotidianas repetidas transformaram-se num hábito. O hábito imprimiu um impulso. No entanto, a situação demanda que esse impulso seja contido, que se atente para o que há de diferente, o que não acontece: a pessoa continuou em linha reta, maquinalmente: "O que há de risível num caso e noutra, diz Bergson, é certa rigidez mecânica, quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade de uma pessoa".

Então perguntamos: seria de se esperar? Quem espera isso? A vida espera isso. Mais ainda: a vida exige isso de nós! Nós esperamos isso de nós mesmos na medida em que somos seres vivos que se dispõem a permanecer vivos. Nesse sentido é que dizemos que se trata de uma distração em relação à atenção que se deve à vida. E distração porque, em casos como esses, não se percebe que se está vivo.

Falamos de obstáculos externos, interpostos voluntária ou acidentalmente, de situações que demandam do indivíduo uma atenção vigilante, uma percepção ativa, pronta para traçar o quadro mais fiel possível da situação, a fim de tornar possível a ação e a intervenção que melhor convém à situação. Há, contudo, outros modos de estar distraído. Há a distração que pode não se dar mais em relação ao mundo material, externo, mais interiormente, em relação ao próprio indivíduo. Trata-se, pois, de uma rigidez mecânica denunciada não mais pela cena armada, pelos objetos dispostos no caminho ou pela malícia de um espírito enganador, mas extraída do indivíduo. A comicidade residirá desta vez na própria pessoa: "a própria pessoa é que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião". Uma pessoa distraída também, talvez até mais do que a primeira, mas cuja distração dirá respeito a uma inabilidade ou inaptidão própria da inteligência e dos sentidos em relação à própria subjetividade, ou a determinados aspectos da vida subjetiva, que, assim como o impulso de vida geral, segue como o tempo — e com o tempo — também interiormente, sem cessar. Podemos falar, neste caso, de uma espécie de assincronia do indivíduo em relação à vida: a vida seguindo num tempo, o tempo da mudança, da criação, e o distraído num tempo imobilizado, estático, repetitivo.

Bergson afirma: o distraído é o personagem por excelência dos autores cômicos. E o efeito cômico é ainda maior, segundo nosso autor, quando podemos acompanhar a gênese da distração. Ou seja, "mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conhecemos e cuja história podemos reconstruir". Tomemos o exemplo de Dom Quixote. No romance vemos todo o processo de "distração" de Dom Quixote para com a vida se formar: a dedicação dele pela leitura de romances de cavalaria, o fascínio pelos heróis dessas histórias e a sua gradual aderência a esse mundo distante daquele em que ele vivia concretamente. Vemos, pois, o seu gradual desligamento desse mundo. Neste caso, já não serão mais os obstáculos colocados à frente do personagem que irão derrubá-lo, mas, antes e acima de tudo, a sua própria disposição



interior é que se torna o grande obstáculo a derrubá-lo e a fazê-lo tropeçar, em suma, o fato dele não ter suas ideias e ações reguladas pelo que vive e se deixa viver, mas, ao contrário, regula o vivo e o temporal pela rigidez, pelo fixo, imóvel, imutável! Ele não vê, pois, o que se passa e o que acontece fora, porque não vê nem percebe o que se passa dentro dele mesmo: é um distraído de si mesmo, que deixa suas ideias regularem a sua percepção de si, ao invés de ver e observar a si mesmo e, a partir disso, compor e manejar suas ideias. Para Bergson, Dom Quixote encarna o espírito cômico mais profundo: o espírito quimérico! A falta profunda de ligação com a vida no que ela tem, pois, de mais vivo.

Há ainda a possibilidade de transposição do mecanicismo de formas e ações para a rigidez de caráter. E aqui entramos mais propriamente no âmbito sociológico da reflexão sobre a comicidade. A ideia fixa está para o espírito assim como os vícios estão para o caráter: "Mau pendor da natureza ou contratura da vontade, diz Bergson, o vício muitas vezes se assemelha a uma irregularidade, uma curvatura (*courbure*), da alma". Na sequência desses dois primeiros modos de distração temos, assim, a terceira forma do cômico e da distração: na primeira, o obstáculo se encontra no mundo físico e é exterior; na segunda, ele é interno, interior à vida subjetiva, e diz respeito ao mundo psicológico; e o terceiro, finalmente, o obstáculo está no próprio comportamento, e está ligado à esfera social, pois moral. Depois do *corpo vivo* (tropeço na rua) e da inadequada inserção da memória nos esquemas corporais da percepção e das ações presentes (caso Dom Quixote), chegamos a uma terceira forma de distração, aquela que vai afetar o caráter ou a vontade (forma moral). Falamos agora do vício cômico, caracterizado, fundamentalmente como aquele que nos é trazido de fora, como uma moldura pronta na qual nos inserimos.

É inegável a existência de vícios nos quais, como diz Bergson, a alma se instala profundamente, com tudo que ela traz em si de pujança fecundante. Mas esses não são vícios cômicos, são os vícios trágicos: "o vício que nos tornará cômicos é, ao contrário, aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inserimos". De sorte que o que caracteriza a comicidade de um caráter é antes a sua rigidez do que a qualidade dos seus vícios. O caráter cômico remete sempre a um caráter geral, nunca o de uma pessoa em particular, de uma personalidade. É que o vício cômico, diz Bergson, pode unir-se às pessoas tanto quanto se queira, no entanto, nunca deixará de conservar existência independente e simples. É ainda, e portanto, um automatismo, um automatismo muito próximo da distração: revela, pois, certa incapacidade ou impossibilidade de perceber a própria rigidez: "Uma personagem cômica, diz Bergson (p. 12), é geralmente cômica na exata medida que se ignora. O cômico é inconsciente. Como se usasse o anel de Giges ao contrário: torna-se invisível para si mesmo ao tornar-se visível para os outros";

uma espécie de isolamento, na corrente psicológica, de si mesmo, isolamento de um sentimento ou de um traço característico que, por desligar-se do todo, acaba ganhando vida própria, à parte do resto da personalidade.

Seguindo por essa via, podemos afirmar, portanto, que a comicidade de um caráter não está propriamente no fato dele ser defeituoso. É possível rir, diz Bergson - e isso é difícil confessar – inclusive das qualidades e não apenas dos defeitos de outrem. O exemplo mais emblemático disso talvez esteja na sinceridade de Alceste, do Misanthropo, de Molière. Há quem alegue que a comicidade poderia estar não na qualidade propriamente dita, que é a honestidade de Alceste, mas na forma que essa honestidade assume. Ora, ressalta Bergson, mas seria então justamente nesse *senão*, na forma que essa virtude se manifesta nesse personagem que tornaria, justamente, a honestidade de Alceste cômica. Contudo, é preciso sublinhar, dizer isto não é o mesmo que concordar com o entendimento de que a comicidade estaria no fato de transformar, por meio de artifícios e ardis, a virtude em algo ridículo, a fim de atender ao gosto do público, para quem tal virtude seria muito difícil de alcançar (caso da crítica de Rousseau à Molière). Vejamos mais de perto o que nosso filósofo diz a respeito da comicidade de Alceste: (p. 103): "A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade". No caso de Alceste: "o caráter de Alceste é de uma honestidade perfeita. Mas ele é insociável e, por isso mesmo cômico".

É a rigidez que parece suspeita à sociedade! O ridículo da personagem concentra-se, enfim, nessa rigidez (que, no caso do misantropo, põe em cena uma honestidade, não um vício), proveniente de um comportamento típico de *isolamento*. Ora, ao isolar-se, o indivíduo perde, justamente, as referências necessárias à sua orientação para a vida em grupo! A maleabilidade e a atenção que a vida em sociedade exige dependem em grande parte do contato que esse indivíduo tem com ela (com a sociedade). Que referências serão essas? São os costumes, as ideias, os modos de viver de cada grupo, em cada tempo e lugar. É assim que se explica ainda porque a comicidade é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias, ou, "para darmos nomes às coisas, como diz Bergson, aos preconceitos" (p. 104). Grosso modo, o "estar por fora" é que torna alguém sujeito ao ridículo. E, aqui, "estar por fora" não significa ter nem vício, nem virtude propriamente, mas mostra o caminho para tornar seja o vício, seja a virtude, ridículos.

Contudo, de modo geral, são os defeitos e não as virtudes que costumam fazer rir, completa nosso filósofo: "desde que sejam em razão da sua insociabilidade, não de sua imoralidade". Neste sentido, *Tartufo* seria um personagem trágico, se não fosse tão automaticamente artificial, tão materialmente sincero em seus gestos prontos e modos padronizados. Um caráter cômico é aquele que perfaz um tipo. A rigidez de caráter permite que ele se solidifique numa forma pronta, que pode ser repetida indefinidamente, como

se fora um moldura que se coloca sobre a própria personalidade, possui traços e características fixas – aconteça o que acontecer, a forma será a mesma. Por esta razão é passível de ser imitável: ora, (p. 24) "começamos a ser imitáveis no exato momento em que deixamos de ser nós mesmos", quando nos generalizamos, quando, enfim, nos tornamos uma coisa de nós mesmos.

A comédia seria, assim, a única arte que visa o geral. As demais, artes pertencentes ao que aqui chamamos de estética pura, ao contrário, visam particular, o individual. E, por isso também, remetem à distração, mas então num sentido muito diverso, oposto mesmo ao que vimos até aqui. E sobre isto que gostaria de falar brevemente, antes de concluir esta minha fala.

### **III. A distração como fonte primária para a criação artística (arte aberta)**

Há um sentido para a ideia de distração, em Bergson, que já não leva aos processos de repetição, de mecanização, de automatismo e, conseqüentemente, ao riso, mas, ao contrário, liga-se profundamente aos processos de criação, de invenção, de produção, enfim, de obras originais, obras de artes.

A vida, o impulso de vida, como se disse, exige de nós, primeiramente, certa atenção ao lado prático da existência – o princípio do *primum vivere*. Assim sendo, a primeira e principal relação que se estabelece entre nós e um objeto percebido é pautada pelo pragmatismo da vida. No que diz respeito ao artista, produtor e criador de arte, é um pouco diferente. Na ótica bergsoniana, o artista, neste sentido, é um *distraído*, ou seja, alguém em quem as exigências que nos ligam exclusivamente ao que é necessário atuam, em certo sentido e em certo grau, com menos ou muito pouco vigor. O que Bergson nos mostra ao longo de sua obra é que a percepção de fato, tal como a vida exige, visa menos às coisas mesmas do que o que nelas pode mais nos interessar. "A *individualidade* das coisas e dos seres nos escapa sempre que não nos é materialmente útil percebê-las. E, mesmo quando a notamos (como quando distinguimos um homem de outro homem), não é a individualidade o que nosso olho capta, ou seja, certa harmonia totalmente original de formas e de cores, mas apenas um ou dois traços que facilitarão o reconhecimento prático"<sup>2</sup>. E assim como a percepção, a inteligência visa também primeiramente à ação, é órgão de ação cuja função primordial é a de nos dar condições

<sup>2</sup> Bergson, *O riso*, op. cit., p.114.

de tomar decisões de ordem prática, medir, quantificar, prever a fim de ponderar e decidir com o máximo de precisão possível sobre o que fazer, para onde ir ou não ir, de que se aproximar ou se afastar, o que repelir, e assim por diante. Segundo a filosofia bergsoniana, percepção e inteligência atuam conjuntamente, antes e acima de tudo, no âmbito do necessário, ou seja, em benefício da manutenção da vida humana sobre a face da Terra.

Contudo, a natureza não se manifesta sempre da mesma maneira e os homens não são idênticos entre si em todos os sentidos, de vez em quando, declara Bergson, "por um acidente feliz, surgem homens nos quais os sentidos ou a consciência são menos aderentes à vida. A natureza se esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a veem por ela e não por eles. Simplesmente não percebem em função de agir; eles percebem por perceber, por nada, por prazer. Conforme o desprendimento se dê nesse ou naquele sentido, ou consciência, eles são pintores, escultores, músicos ou poetas"<sup>3</sup>. Essa distração do artista se dá, portanto, em relação à tendência natural do ser humano de atenção à vida. Pode-se dizer, contudo, que, diferente do distraído cômico, que não atenta justamente para essa necessidade instaurada pelo pragmatismo vital e, desse modo, falha em relação às exigências da vida, a distração que se instaura no âmbito da estética pura é criadora, pois se é desatenção em relação à consciência prática e sempre orientada para a ação, é também, por outro lado, atenção ao que pode estar para além da utilidade, da necessidade e do proveitoso, ou seja, é contato com o que a coisa ou aspecto do mundo é, independentemente do uso e do proveito que se possa fazer dele.

O olhar desse distraído, portanto, é aquele de quem vê o objeto desinteressadamente, que o vê não em função do proveito que se pode tirar dele, mas o vê a partir dele mesmo. Esse foi o trabalho da natureza: nos artista, ela desligou, desvinculou o conhecimento real do interesse pela vida. O que significa, em termos mais precisos, que, os *obstáculos* para uma percepção mais alargada, mais próxima da temporalidade pura e criadora, são mais facilmente transponíveis, por isso são também mais desimpedidos os caminhos que levam à criação do novo, do inesperado. O artista não nos pode por diretamente em contato com o fluxo de realidade que corre por debaixo desse véu de convenções e representações tecido pelas nossas necessidades primárias de atenção à vida, as quais são, em sua maioria, necessidades sociais. Contudo, ele pode, de algum modo, colocar-nos um pouco mais próximos do real (ou tanto menos distantes). A arte nos leva, pois, a uma percepção estética das coisas e do mundo, seu valor está nessa sua capacidade de

<sup>3</sup> "Perception du Changement", in *Oeuvres*, op. cit., p. 1373.

sugerir o movimento latente que se encontra por debaixo dos símbolos estáticos que a compõem, apesar deles. Neste sentido, pode-se dizer que ela não apenas não nos destaca ou distancia da vida (como acontece em relação à distração originária da comicidade), como, a bem dizer, ela nos revela a natureza.

Esta é, ao menos, a compreensão de uma arte no seu sentido plenamente aberto. Experiência ligada ao sentido criador e, portanto, libertário da vida. Oposto é o sentido da arte ligada a uma necessidade e uma exigência prática da vida. Sobre isso falaremos agora uma última palavra a título de conclusão.

#### **IV. A função social da arte, ou o nexó geral entre arte e vida**

Tensão e elasticidade é o que a vida exige de cada um de nós: "uma atenção constante e vigilante, a discernir os contornos da situação presente e certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptarmo-nos a ela"<sup>4</sup>; e certa capacidade não só de perceber o apelo exato da situação presente, como de ter ainda maleabilidade de espírito suficiente para criar, a partir da percepção das exigências presentes do momento, as soluções mais adequadas e mais precisas em termos de ação e comportamento. "Tensão e elasticidade são, enfim, duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo"<sup>5</sup>. Mas as quais nem sempre estão presentes. Elas podem faltar, por exemplo, no corpo: e então, diz Bergson, temos as patologias, as deformidades, os acidentes, as doenças. Ou podem faltar no espírito: teremos então os mais variados graus incapacidade ou impossibilidade para lidar com situações internas e externas, chegando mesmo às mais as variadas formas de loucura. Podem também faltar no caráter: teremos, pois, as inaptações profundas à vida social, os vícios e tudo o mais que pode prejudicar a vida das pessoas em particular e a da sociedade em geral. Pois bem, nada disso é cômico, claro. Muito ao contrário, tudo isso diz respeito ao que Bergson chama de "lado sério da vida". Mas, à parte isso, esse lado sério e às vezes trágico, podemos viver juntamente com as demais pessoas e não estar atento o tempo todo, nem ser flexível o suficiente em relação à vida. Neste caso, então, a sociedade precisará intervir.

"Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida, ou que se isola, que

<sup>4</sup> Bergson, *O riso*, op. cit., p. 13.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade, enfim”<sup>6</sup>. Se, por um lado, essas suspeitas, ou excentricidades, não provocam danos graves (tal como os vícios e todas as manifestações mais profundamente contrárias à vida e, por isso não são passíveis também de providências ou repressões severas), por outro lado, elas tampouco podem ser ignoradas, desprezadas. E é aí que o riso entra, como uma espécie de *gesto social* que, como tal, visa a uma *punição*: por meio da qual a sociedade rebate aquilo que ela considera levemente ameaçador: um *sintoma*, um sintoma que é no máximo um gesto, e que não chega a um prejuízo efetivo. O riso, propõe nosso filósofo, “deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza, enfim, tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”<sup>7</sup>. Por isso é possível afirmar que o riso e o risível não pertencem à alçada da estética pura. Melhor dizendo, pertencem ao âmbito estético e as obras que deles resultam são arte, demandam esforço de criação e invenção, na medida em que transpõem o humano para o terreno do espetáculo, da obra enquanto produção criadora, sobretudo nas suas formas mais elevadas e elaboradas (para Bergson, no caso, estas seriam atingidas na comédia de caráter); contudo, na medida em que tem uma função social – que remete ao lado pragmática da vida – a obra cômica é também resultado de uma força que atua no sentido da necessidade. Eis o norte da exposição sobre as formas de produção da comicidade, em Bergson: “o mecânico aplacado sobre o vivente”. “A rigidez é a comicidade, e o riso seu castigo”<sup>8</sup>. Este é o *leitmotiv*, que acompanhará as explicações, e que está presente nesse entendimento de que o riso é essa espécie de advertência, de reprimenda, de corretivo da sociedade, aplicado quando se percebe que algo nela não está como se espera que esteja, ou seja, para que a vida siga se desenvolvendo – mudando – o mais plenamente possível.

Esse caráter funcional da obra de arte, que se revela nos mais diversos graus de elaboração e de aprofundamento da obra cômica, põe, no nosso entender, a investigação sobre o fenômeno da comicidade em lugar privilegiado em relação à investigação filosófica. E longe de reforçar o discurso que visa rebaixar as artes cômicas ao âmbito de uma arte menor, entendemos, ao contrário, que, na medida em elas não se situam nem

<sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 14.

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 15.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 15.

no âmbito da arte pura, nem também no da práxis pura, encontram-se, pois, em lugar privilegiado em relação à busca de compreensão e de aprofundamento tanto ao que diz respeito à natureza da arte quanto ao que se refere ao vital, à vida, seus processos, seu ritmo, seus impulsos. Nesse encontro de uma filosofia da arte com uma filosofia da vida se situa o estudo do riso e da comicidade, a partir do qual torna-se tanto mais esclarecedor, no nosso entender, isto que aqui vimos chamando, desde o início, de nexos gerais entre arte e vida.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BERGSON, H., *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959.

\_\_\_\_\_. *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

# Sobre o destino em Hölderlin

**Ulisses Razzante Vaccari**

Doutor em Filosofia pela USP e atualmente professor de filosofia na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Numa carta a Neuffer de 20 de outubro de 1793, Hölderlin revela ao amigo ter chegado à concepção de um novo poema:

*Na minha cabeça, o inverno chegou mais cedo do que lá fora. O dia é tão curto.*

*E tanto mais longas são as frias noites. Mas eu comecei um poema à 'companheira dos heróis à brônzea necessidade [die ehernen Notwendigkeit]' (SW III, p. 113)<sup>1</sup>.*

Esse poema a que Hölderlin afirma ter começado aqui, como se pode deduzir, é o hino sobre *O destino (Das Schicksal)*, escrito no inverno de 1793-4 durante uma viagem de

<sup>1</sup> Salvo indicação contrária, os textos de Hölderlin foram citados a partir da edição *Sämtliche Werke und Briefe* (indicada pela sigla SW), estabelecida por Jochen Schmidt em 3 volumes, por meio de siglas que se referem aos títulos originais, seguidas do número do volume em que se encontram e do número da página. Com exceção da versão final do *Hipérion*, que é citado a partir da tradução brasileira, todos os outros textos citados foram traduzidos por mim. O sistema de citação por siglas segue o seguinte roteiro: HEG – *Hipérion ou o eremita na Grécia*; HJ – *Hyperions Jugend (A juventude de Hipérion)*; VF – *Vorletzte Fassung (Penúltima versão de Hipérion)*; FH – *Fragment von Hyperion (Fragmento de Hipérion)*; PEMF – *Prosa-Entwurf zur metrischen Fassung (Projeto em prosa para a versão métrica)*. A lista completa das referências se encontra ao final do texto.



Stuttgart a Waltershausen<sup>2</sup>. Definido pelo próprio Hölderlin numa carta a Schiller como "a relíquia de minha juventude"<sup>3</sup> (*SW III*, p. 129), o hino sai na *Nova Thalia*, ao lado do *Fragmento de Hipérion*, uma das primeiras versões de seu romance *Hipérion ou o eremita na Grécia*. O fato de o hino ter sido elaborado no mesmo período do *Fragmento de Hipérion* não é simples coincidência. Uma comparação entre o romance e o poema revela que modo este último pode ser considerado uma criação preliminar do *Hipérion*. Em ambos Hölderlin expõe sua concepção de que a *formação* do herói se dá numa relação recíproca de suas forças com as forças da natureza. Se, no poema, esse processo de formação do herói não é tão evidente, no romance essa característica fica mais forte. Num certo sentido, pode-se interpretar a formação de Hipérion no romance como um progresso infinito, em que o poeta procura expor uma aproximação infinita dos dois ideais da existência, o da natureza e o da cultura, aquilo que define sua via de formação como uma via carente de centro. Para compreender essa relação e ver como ela se dá, entretanto, é preciso antes de tudo entender o sentido desse anúncio que o poeta faz ao amigo Neuffer de que o hino sobre *O destino* seria dedicado à "companheira dos heróis, à brônzea necessidade".

O ensejo para a criação do poema é proporcionado pelo inverno, em cuja chegada iminente o poeta vê a expressão da *brônzea necessidade* da natureza. Isso indica que, para Hölderlin, o destino se manifesta na natureza, e a chegada do inverno é o seu anúncio, tornando o dia "tão curto" e as noites frias "tanto mais longas". Mas, enquanto para os gregos o destino é visto como um inimigo dos homens<sup>4</sup>, Hölderlin define essa brônzea necessidade na carta a Neuffer como "companheira dos heróis". A chave para se compreender essa definição não se encontra no poema propriamente dito, mas em sua epígrafe, um mote do *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, em que se lê: "aqueles que, prostrados, veneram o destino são sábios"<sup>5</sup>. Antes de ser interpretada como um elogio

<sup>2</sup> Escreve Hölderlin a Neuffer e a Stäudlin em 30 de dezembro de 1793: "Eu quase terminei o poema *O Destino* durante a viagem" (*SW III*, p. 119).

<sup>3</sup> Carta de 20 de março de 1794.

<sup>4</sup> Cf., por exemplo, Platão, *A república*, 617 d, trad. 2006, p.413.

<sup>5</sup> Em sua epígrafe, Hölderlin modifica levemente o original, em que se lê, nos versos 1167 e seguintes: "Sim, era um sábio, um verdadeiro sábio,/o primeiro dos homens cujo espírito/pensou e cuja língua enunciou/que se consorciar estritamente/de acordo com a sua condição/é realmente o bem maior de todos,/e que jamais se deve ter vontade,/quando se é apenas um artifice..." (trad. p.55).

ao fatalismo, a epígrafe procura contextualizar o poema no universo do estoicismo<sup>6</sup>. Com efeito, a epígrafe exprime a antiga concepção de que o virtuoso é aquele que, diante da necessidade e da grandeza das forças da natureza, sabe que a verdadeira liberdade só pode ser alcançada interiormente, por meio de uma conduta moral igualmente "brônzea", pois, fisicamente, o homem não pode se opor às forças da natureza.

De forma similar, essa ideia aparece no início do *Prometeu* de Ésquilo, na passagem em que o poeta narra a punição do titã por ter ele desobedecido à lei de Zeus, o novo senhor dos céus. Hefesto acorrenta o titã no rochedo e, por mais que Prometeu lamente esse seu destino, ele demonstra essa sabedoria estoica:

*Temos de suportar com o coração impávido  
A sorte que nos é imposta e admitir  
a impossibilidade de fazermos frente  
à força irresistível da fatalidade*<sup>7</sup>.

Numa clara oposição à afirmação de Lessing segundo a qual "todo estoico é não-teatral"<sup>8</sup>, Hölderlin, mostrando até que ponto o ideal de Winckelmann o havia

<sup>6</sup> A filosofia estoica foi assunto de longas conversas entre Hölderlin e Conz, seu antigo companheiro do Instituto de Tübingen que, nesse período, lecionava a filosofia de Sêneca. Cf. para isso Beissner, F. *Hölderlins Hymne an das Schicksaal*, 1969, p.18-20.

<sup>7</sup> Ésquilo. *Prometeu acorrentado*, versos 135-38, trad. p.21.

<sup>8</sup> Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p.86. Essa crítica que Lessing esboça sobretudo ao estoicismo estético de Winckelmann (mas também a Chataubrun), é mais completamente desenvolvida no capítulo IV do seu livro, ao analisar o *Filoctetes* de Sófocles. Neste capítulo, com efeito, afirma: "Eu confesso que encontro, em geral, pouco gosto na filosofia de Cícero; sobretudo naquela que ele desenterra, no segundo livro das *Tusculanae disputationes*, acerca da tolerância da dor corporal" (p.110). Evidentemente, essa concepção de Lessing serviria de base para a elaboração de sua teoria da ação como essência da poesia, que se pode ver no capítulo XVI de seu *Laocoonte*. Se, pelo contrário, Hölderlin defende nesse caso a concepção de Winckelmann acerca da essência da poesia é porque, para ele, a poesia moderna, em contraposição ao *Epos* grego, não pode mais ser essencialmente ação, mas, antes, o canto lírico de um eu subjetivo em busca da natureza perdida. O próprio *Hipérion*, nesse sentido, carece completamente de ação nesse sentido grego de tragédia que Lessing via como a essência da poesia.

influenciado, encontra um promissor núcleo poético no estoicismo de Prometeu: esse culto do interior como forma de resistência à brônzea necessidade exterior. Tendo estudado os gregos a fundo, Hölderlin sabe que o heroísmo daquelas personagens trágicas não provinha de uma luta cega contra as forças da necessidade. A liberdade de que gozavam esses heróis estava ali onde menos se esperava encontrá-la: num longo e doloroso exercício de veneração da necessidade das forças superiores, tal como faz Prometeu diante das ordens de Zeus. Quase cinco anos depois de ter escrito *O destino*, com efeito, já no *Hipérion*, Hölderlin notaria, em relação à natureza, que "o sábio a ama por si mesma, a infinita, a que tudo abrange" (HEG, 2003, p. 83).

Essa ideia central do estoicismo segundo a qual a virtude nasce da veneração do destino, nesse sentido específico de que o homem forma seu interior ao suportar a necessidade da natureza, constitui um dos principais temas da poesia de Hölderlin. Na versão do romance chamada *A juventude de Hipérion*, o personagem inicia sua narração dizendo ter se formado na "escola do destino e dos sábios" (HJ, SW II, 217), mostrando a centralidade dessa ideia não apenas no romance, mas em todo o pensamento do poeta ao longo da década de 1790. Tal como no *Prometeu*, também para Hölderlin o herói se forma "na escola do destino" ou, o que é o mesmo, na necessidade implacável da natureza. Diante dela, esse herói sente, antes de tudo, sua inferioridade, sua fraqueza diante da grandiosidade da natureza. Sua formação, porém, não se dá apenas na escola do destino, e sim também na dos sábios, mostrando a oscilação inerente à sua formação. Durante o seu trajeto, ora ele sentiu a força implacável da natureza, ora procurou derrotá-la com as suas forças; ora ele se viu vítima do destino, ora pensou poder derrotá-lo por meio da cultura, tal como se lê numa outra versão do mesmo romance: "Por vezes somos como se o mundo fosse tudo e nós nada, mas por vezes também como se fôssemos tudo e o mundo nada. Também Hipérion se divide entre esses dois extremos" (VF, SW I, p.256).

No *Fragmento de Hipérion*, Hölderlin afirma que quando o herói transgride os limites designados a ele por seu destino (como nos casos de Prometeu e de Édipo, por exemplo), essa transgressão deve ser corrigida<sup>9</sup> pelos golpes da natureza. O herói, portanto – e daí se compreende todo o significado da doutrina estoica –, deve aprender a ver nesses golpes o ensinamento da natureza<sup>10</sup>. E, se o estoicismo fala da necessidade de se combater

<sup>9</sup> Hölderlin (SW I, p. 177) utiliza o termo *Zurechtweisung* (repreensão) para denominar essa correção necessária provinda do exterior.

<sup>10</sup> Essa ideia está em perfeito acordo com aquilo que expressa Hölderlin ao final do fragmento *Sobre a lei da liberdade*: "Mas a lei da liberdade exige sem nenhuma outra consideração a ajuda da natureza. Que a natureza seja favorável ou não para sua ordenação, a lei o exige. Muito pelo contrário, ela pressupõe uma resistência da parte da natureza, senão ela não exigiria" (SW I, 497).

o destino (*fortunae resistere*), para Hölderlin esse combate não é entendido no sentido de um enfrentamento físico, que redundaria pura e simplesmente na morte do herói, mas uma busca pela harmonia entre as forças do herói e as forças da natureza, sabedoria essa expressa na epígrafe da versão final do romance, a sentença de Santo Inácio de Loyola: "*Non coerci maximo, contineri minimo, divinum est* ["Não ser coagido pelo maior, mas encerrado pelo menor, é divino"]".

Conforme o herói aprende esse movimento harmônico e aprende a encontrar o meio termo entre suas forças e as da natureza, ele se percebe capaz de superar o destino, isto é, passar para um plano (suprassensível) em que a brônzea necessidade (sensível) não pode mais atingi-lo. Nesse momento, o herói deixa para trás sua natureza simplesmente humana e passa a gozar da condição dos deuses, definidos como os sem destino (*Schicksallos*), como aqueles que não podem ser atingidos pela brônzea necessidade da natureza. O *Canto do destino de Hipérion* (*Hyperions Schicksalslied*), ao final do romance, exprime essa ideia de que aquilo que define a mortalidade humana é justamente o fato de o homem não poder escapar à necessidade do destino. Enquanto os deuses andam "na suma claridade" (*droben im Licht*) e "em suave solo" (*weichen Boden*) e são sem destino (*Schicksaallos*), diz o poema:

*Ai, para nós, porém, jamais foi dada*

*Uma parada em que pousar,*

*Descambam os homens malferidos,*

*E vacilam cegamente,*

*Em horas atrás das horas,*

*Como as águas de cascalhos*

*Despejadas em cascalhos*

*Ano afora, pelo errante abismo do insabível<sup>11</sup>.*

<sup>11</sup> No original: "*Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahr lang ins Ungewisse hinab*" (SW I, p.157-8). A tradução utilizada acima é de Antonio Medina Rodrigues, in: Hölderlin, *Canto do destino e outros cantos*, 1994, p.117.

Por isso é possível afirmar que a grande inspiração do poeta para escrever *O destino* não foi apenas a figura de Prometeu, mas também a lenda de Hércules. Tendo nascido humano e se formado na escola da natureza, o heroísmo de Hércules reside no fato de ele ter aprendido a vencer o cruel destino reservado a ele, o que o levou a ser aceito no Olimpo, ao final de sua vida. Mais expressivo do que Prometeu, que nasce titã, Hércules nasce humano, isto é, designado a morrer. A idealização do humano na figura do divino (como se vê em Winckelmann) não deve, obviamente, ser tomada ao pé da letra, mas como uma imagem do processo de *formação* do homem regulado pela ideia da divindade. Ao fim e ao cabo, tornar-se divino aqui significa desenvolver ao máximo as qualidades humanas e tornar-se efetivamente homem, sem sucumbir diante das dificuldades do processo. Como diz Hölderlin na *Penúltima Versão do Hipérion*: "Todos nós percorremos uma via excêntrica e não há outro caminho possível desde a infância até a maturidade" (*VF SW I*, p.256).

Tal como a história de Prometeu, também a de Hércules se passa no momento em que Zeus, com a ajuda dos titãs, destrona seu pai Cronos e institui uma nova ordem no panteão olímpico, inaugurando a chamada era de ferro<sup>12</sup>. Segundo a hierarquia mitológica, essa era é decadente em relação às anteriores, de ouro e de prata, motivo pelo qual Hölderlin a define, em *O destino*, como o tempo em que "a magia da era dourada desaparece". Agora, entra em cena a era do crepúsculo dos deuses. Mas, quanto mais impossível parece ser para Hércules vencer as provações do destino, tanto maiores se tornam as virtudes desse herói, que nasce e cresce nesse momento da máxima expressão da brônzea necessidade. Nas palavras de Hölderlin, foi nessa era terrível que, ainda jovem, Hércules "pulou do berço da mãe/lá encontrou o belo rastro/a difícil vitória da sua virtude/o filho da sagrada natureza"<sup>13</sup> (*SW II*, p.158).

Passando agora ao *Hipérion*, pergunta-se: em que medida *O destino* é de fato um microcosmo do romance? Assim como o Hércules do poema, também Hipérion se defronta com uma era de decadência: a de uma Grécia moderna decaída e assolada pela invasão

<sup>12</sup> Cf. Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, p.109-40 e Ovídio, *As metamorfoses*, I, p.89-115.

<sup>13</sup> O poeta se refere aqui à cena em que Hércules ainda no berço mata uma serpente: "Da sprang er aus der Mutter Wiege,/ Da fand er sie, die schöne Spur/ Zu seiner Tugend schweren Siege,/ Der Sohn der heiligen Natur". Num outro poema, intitulado *A Hércules (An Herkules)*, Hölderlin escreve ainda que, ao longo do seu caminho de formação, as próprias "ondas do destino" o teriam ensinado, a esse "bravo nadador!", "superiores forças divinas" ("Wenn für deines Schicksals Wogen/ Hohe Götterkräfte dich, /Kühner Schwimmer! auferzogen,/ Was erzog dem Siege mich?", *SW II*, p. 171).

turco-otomana. É nesse cenário que se inicia sua formação, que, como já havia anunciado o texto de *A juventude de Hipérion*, é tecida entre "a escola do destino e a dos sábios". Ao longo dela, o herói sentirá, como que se opondo aos seus projetos, o contraesforço do destino, que, embora lhe apareça como negação pura e simples, revela-se ao final, do ponto de vista do todo, uma ajuda oferecida pela natureza aos negócios da cultura. No *Projeto em prosa para a versão métrica*, Hipérion revela ter compreendido o verdadeiro significado da expressão de Santo Inácio, ao reconhecer quais foram seus erros do passado:

*Eu acreditava que o espírito livre e puro jamais poderia se conciliar com os sentidos e seu mundo e que não havia nenhuma alegria, a não ser aquela da vitória; furioso, eu exigia muitas vezes de volta do destino a liberdade originária de nosso ser, me alegrava muitas vezes com a luta empreendida pela razão contra o irracional, pois para mim tinha mais sentido atingir o sentimento de superioridade na vitória do que comunicar às forças destituídas de leis a bela harmonia que move o peito humano. Eu não prestei atenção à ajuda que a natureza opôs aos grandes negócios da cultura, pois eu queria trabalhar sozinho, não aceitei a prontidão com a qual a natureza estendeu as mãos para a razão, pois eu queria dominá-la (PEMF, SWI, p.205).*

Nas muitas vezes em que o destino se expressou em sua brônzea necessidade Hipérion não foi capaz de ver nessa sua expressão "a ajuda que a natureza opôs aos grandes negócios da cultura". O herói só teria consciência de que aquelas manifestações da natureza consistiam numa ajuda ao final do trajeto de sua formação, quando atinge a consciência de si e percebe que foi justamente o trajeto percorrido nas dificuldades da via excêntrica que o conduziu para esse ponto em que ele se encontra agora. É então nesse exato momento, já ao final do livro, que exclama ao seu amigo Belarmino, reconhecendo a importância que o destino exerceu em sua formação:

*Nunca havia experimentado de maneira tão completa aquela antiga e firme palavra do destino, segundo a qual uma nova bem-aventurança nasce no coração quando este resiste e suporta a a*

*meia-noite do desgosto, e a canção da vida do mundo ressoa divina no sofrimento profundo, como um canto de rouxinol na escuridão. Pois vivo agora entre árvores floridas, como entre gênios, e os riachos claros descem e, com murmúrios semelhantes a vozes divinas, arrancam a aflição do meu peito (HEG, 2003, p.163).*

Em estreita sintonia com *O destino*, Hipérion declara nessa passagem ter se tornado divino, isto é, ter passado para o reino da liberdade, por ter enfrentado "aquela antiga e firme palavra do destino"; que foi por ter sentido da maneira mais completa a meia-noite do desgosto que a canção da vida do mundo ressoou *divina*, no sofrimento profundo. Essa semelhança entre o mito de Hércules e o *Hipérion* mostra que ambos constituem recriações poéticas da via de formação de dois heróis. Isso indica que a poesia desempenha um papel fundamental nesse processo de formação da consciência de si ou do poeta, e Hölderlin deseja chamar a atenção para ele ao situar a narrativa do romance em dois níveis distintos: aquele do Hipérion do final do livro, que narra a partir do reino da liberdade (como poeta) e que exclama: "É nessas alturas que me encontro com frequência, meu Belarmino!" (HEG, 2003, p.14) e aquele do Hipérion que narra a partir do vivido, do momento da alternância entre um extremo e outro, no seio do desespero de se imaginar um mero brinquedo do destino. Nesse sentido, o romance pode ser compreendido como um exercício (poético) do narrador no sentido de tomar consciência do caminho de sua formação. De modo que a constatação, nos prefácios do *Hipérion*, de que a via de formação do homem é excêntrica, só é possível por meio da *narração poética* do seu trajeto, tal como se pode ver na seguinte passagem:

*... olhava para o mar e refletia sobre a vida, sua ascensão e sua queda, sua bem-aventurança e sua aflição. E meu passado soava-me muitas vezes como uma lira com a qual o mestre perpassa todos os tons, interligando conflito e harmonização, numa ordem oculta" (HEG, 2003, p.51).*

A partir desse momento, o passado adquire um sentido e aparece como uma história dotada de fim ou como uma canção entoada por um aedo, na qual os conflitos se dissolvem numa harmonia superior e "numa ordem oculta". Nesse momento, aquela necessidade atrelada ao destino se transforma em liberdade, como se a recriação poética permitisse

ao personagem descortinar a ordem que o guiou ao longo do caminho. Enquanto a travessia parecia ser dominada pela necessidade, pelo destino implacável, a recriação poética confere ao poeta a liberdade divina da criação desse destino. E a natureza, que no começo do romance se mostrava uma força cega, portadora da brônzea necessidade, jogando cegamente o herói de um lado para o outro, reaparece como um todo orgânico, do qual Hipérion se vê então como parte genuína.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEISSNER, F. *Hölderlin*. Reden und Aufsätze von Friedrich Beissner. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1969, p.15-30.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 (trad. Mário da Gama Kury).

HENRICH, D. *Der Grund im Bewußtsein – Untersuchungen zu Hölderlins Denken* (1794-1795). Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.

HÖLDERLIN, F. *O canto do destino e outros cantos*. São Paulo: Iluminuras, 1994 (trad. de Antonio Medina Rodrigues).

\_\_\_\_\_. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003 (trad. Erlon José Paschoal).

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 (trad. Márcio Seligmann-Silva).

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado).



# ***David Hume no repertório de Gérard Lebrun***

***Pedro Paulo Pimenta***

Professor do Departamento de Filosofia da USP.

Para aqueles que, como eu, ingressaram no Departamento de Filosofia da USP na década de 90, e não tiveram, portanto, o privilégio de ser alunos de Lebrun, havia o consolo de o seu ensinamento se encontrar um pouco por toda parte, disseminado por cursos de graduação e de pós-graduação, em que seus livros e artigos eram lidos, comentados, discutidos ou simplesmente recomendados. Logo, se a minha presença nesta homenagem<sup>1</sup> se justifica de alguma maneira, é tão somente porque fui aluno de Maria Lúcia Cacciola, Paulo Eduardo Arantes, Ricardo Ribeiro Terra, e Rubens Rodrigues Torres Filho, mestres com quem aprendi a ser um pouco discípulo de Lebrun.

À primeira vista, o lugar consignado por Lebrun a Hume na história da filosofia é o de agente provocador, figura meramente negativa, que permite ao historiador iluminar as limitações do projeto kantiano. No conhecido artigo "Hume e a astúcia de Kant", Lebrun observa, com toda razão, que se Kant pôde um dia responder a Hume "é porque não achou nada a responder ao desafio" nos termos em que fora lançado pelo escocês. "Hume, disse Kant, provou de maneira irrefutável que é inconcebível que uma coisa B deva resultar necessariamente da existência de uma coisa A. Teve, pois, toda razão em concluir que a ideia de haver uma relação de causalidade *entre essas coisas* (fora do nosso espírito que, por hábito, forja esta relação) é uma mentira e uma ilusão" (*Sobre Kant*, pp. 09 – 10). Daí à conclusão de que o conhecimento de objetos suprassensíveis é impossível, há apenas um passo, que Hume deu, e com muito gosto. Teria Kant o acompanhado? Lebrun

<sup>1</sup> Texto lido em encontro, de que tive a honra de participar, em homenagem a Lebrun, organizado por iniciativa do Prof. Fernando da Costa Mattos, no âmbito da Sociedade Kant Brasileira, ocorrido no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, em 16 e 17 de agosto de 2011.

mostra que sim e que não. Pois ao mesmo tempo em que Kant reconhece a necessidade de criticar as pretensões da razão à metafísica, ele afirma, contra Hume, os direitos do entendimento, que, muito mais que uma função da imaginação, é o "diretor de cena da experiência". A hábil estratégia de Kant, ao confirmar o poder legislador da razão *em geral*, "permite esperar que a razão pura, isto é, desligada do sensível e, por conseguinte, incapaz de nos fazer conhecer o que quer que seja, possua, *pelo menos*, também ela, uma independência e um poder. Está desbravado o caminho, em cujo termo se dissiparão as dificuldades que pareciam opor-se ao teísmo. É pelo menos permitido que a palavra Deus venha a guardar um sentido" (*Sobre Kant*, pp. 12 – 13). Lebrun se refere, é claro, ao que é feito por Kant no *Ideal da razão pura*. Quanto a Hume, "esse espírito livre", além de ter permanecido, "para uma tradição condescendente, o mais engenhoso dos céticos", no texto de Lebrun ele é quase uma miragem, que desaparece diante da imponência da Filosofia Alemã, que Kant inaugura, a despeito do alerta lançado por Hume (o artigo tem em mira Marx e Hegel).

O texto de 1976 não é o primeiro a colocar em confronto Kant e Hume. Em diversas passagens de *Kant e o fim da metafísica*, de 1970, o filósofo escocês é mobilizado como *sparring* de Kant, mas – e isso é interessante – nunca aparece como cético. Numa obra sobre a morte da metafísica e a destruição do teísmo, o papel de Hume é o de precursor de Kant, mas um precursor tímido e insuficiente, comparado à ousadia do autor da *Crítica do Juízo*. Uma passagem, escolhida ao acaso, ilustra bem essa estratégia expositiva: "O dogmatismo implícito de Hume, que faz dos limites de nossa razão os limites de possibilidade das coisas mesmas, é de mesma natureza que o dogmatismo explícito dos metafísicos. Como eles, Hume não reconhece expressamente coisas em si, porque sua crítica supõe que nosso único conhecimento possível é das coisas em si; e, ainda como eles, mas desta vez explicitamente, ele afirma que nossa intuição no espaço e no tempo é a única intuição possível. Reencontramos aqui a cumplicidade entre tese e antítese" (*Kant e o fim da metafísica*, IV, 05, p. 110). Kant aparece, mais uma vez, como dotado de uma astúcia que Hume não tinha, com a diferença que agora essa característica é uma qualidade, que permite ao alemão ir além do que jamais pensara o escocês na crítica da metafísica – flexionada em crítica do dogmatismo, tendência intelectual de que Hume continua, apesar de tudo, a ser vítima.

Lebrun não se contenta, porém, em afirmar a superioridade de Kant em relação a Hume. Vale-se dela para mostrar que a *Crítica do Juízo* teria se antecipado a Nietzsche. "Ora, a distinção entre sentido e intenção, reclamada por Nietzsche, Kant a faz, quando observa, contra Hume, que uma vez destruída a teleologia, não dá no mesmo recorrer à imagem de um entendimento e invocar a espontaneidade mágica da matéria. O finalismo abolido não faz senão reforçar a necessidade do conceito de *sentido*" (*Kant e o fim da*

*metafísica*, XVI, 10, p. 466). Essa passagem, um comentário do *apêndice da Crítica do Juízo*, comprova que é por conta e risco que se vê em *Kant e o fim da metafísica* a obra de um nietzscheano. Em 1970, Lebrun se ergue também contra a pretensão de originalidade de Nietzsche, tediosamente reafirmada por muitos de seus intérpretes e discípulos. A lição não caducou: *Kant e o fim da metafísica* mostra que nada de novo desponta sob o sol, tombado o edifício do Idealismo Alemão. Mais uma vez, porém, Hume é um figurante, de brilho, sem dúvida, no drama da filosofia alemã – que Lebrun encena com autoridade e maestria.

Mas seria uma leitura muito estreita a que limitasse a obra de Lebrun a um engenhoso exercício de remodelação da história da filosofia. Para Lebrun, fazer história da filosofia nunca se confundiu com comentar este ou aquele autor. A primeira frase de *Kant e o fim da metafísica* é esta: "Este livro não é um novo comentário da *Crítica da faculdade de julgar*". Publicado em 1970, o livro está em sintonia com o que de melhor se produzia no pensamento francês de então – Canguilhem, Foucault, Lévi-Strauss, Deleuze – e tem propósitos polêmicos que extrapolam a filosofia alemã clássica. Em seu diálogo crítico com a fenomenologia, em que vai muito além de Foucault em *As palavras e as coisas*, Lebrun mais uma vez mobiliza Hume, para mostrar que os conceitos empíricos de Kant não se confundem nem poderiam se confundir, como parece querer Husserl, com a "interrogação pré-científica da natureza" empreendida por Hume no *Tratado (Kant e o fim da metafísica*, X, 03, pp. 274 – 75). Essa menção não teria maior interesse, não fosse pelo desdobramento que a crítica da fenomenologia tem na obra posterior de Lebrun, notadamente em "David Hume no álbum de família de Husserl". Publicado em 1982, esse artigo se insere na produção lebruniana exclusivamente brasileira. Aqui, Kant está em segundo plano, e Hume, chamado a combater os preconceitos fenomenológicos, é alçado à linha de frente da reflexão filosófica. O artigo pode ser lido como a demonstração cabal da incompreensão de Hume por Husserl, que encontrara no escocês o verdadeiro precursor da fenomenologia, para além de Kant, que teria permanecido, essencialmente, um racionalista. Lebrun se deleita com esse rico material. Citarei aqui apenas esta saborosa passagem: "No fim dos Diálogos de Hume, Demea tem um sobressalto quando finalmente compreende quem era Filo: *Você é, no fundo, um inimigo mais perigoso que o próprio Cleantes!* Quando Husserl utiliza, imprudentemente, Hume contra Kant, não deixa de lembrar Demea. Mais feliz, porém, que este, ele jamais sente, ao que parece, a menor suspeita: não sabia com quem estava lidando. Hume permaneceu para Husserl um ancestral excêntrico, no qual jamais entreviu o inimigo mortal da *ratio* – alguém de outra raça, de um outro planeta" (*A filosofia e sua história*, p. 272). Esse parágrafo memorável permite-nos entrever o que não teria sido um possível livro de Lebrun sobre Hume. Não há, porém, o que lamentar por essa ausência. Além dos textos já citados, ele

nos legou outros dois ("A boutade de Charing-Cross", "Berkeley ou o cético a despeito de si mesmo"), que perfazem um *corpus* pequeno, mas suficiente para alçar sua interpretação do pensamento humiano à condição de *definitiva* em seu gênero.

Duas passagens bastam, creio, para comprovar essa afirmação. A primeira é extraída de "Berkeley, ou o cético a despeito de si mesmo": "Tudo o que o filósofo humiano sabe é que não se pode provar a existência dos corpos e que essas "substâncias" devem ser encaradas como *constructa* da imaginação. E isso ao mesmo tempo em que também percebe ser inútil considerar a existência dos corpos como uma falsa *solução*. Na realidade, nunca houve aqui um problema teórico, mas apenas um enigma que se apresentou ao espírito humano e foi dissipado pela imaginação, para o bem ou para o mal. Nessas condições, o filósofo não tem o poder de *decidir* sobre a existência ou não-existência dos corpos e, ao mesmo tempo, destruir ou, ao menos, enfraquecer a *doxa* que estabelece essa existência" (*A filosofia e sua história*, p. 423). A partir do confronto das posições de Hume e de Berkeley, Lebrun mostra que a coerência deste se resolve no ceticismo daquele. A segunda passagem é extraída de "A boutade de Charing-Cross": "Para Hume, a finitude já não significa um revés, mas o abandono do jogo; por isso seria absurdo pensar o saber das questões de fato com relação a um saber das essências, pois se considera que este não é acessível. 'Força', 'energia' e 'potência' já não são sequer ideias reguladoras; mais ainda, o que ocorre com esses conceitos não é o mesmo que ocorre com as categorias kantianas, que, por se reportarem ao objeto = x, conservam um sentido fora de sua esquematização. São palavras que querem dizer apenas 'constante conjunção'. E é por isso que a ciência experimental é enfim desvinculada de qualquer referencial que tornaria menor o seu valor" (*A filosofia e sua história*, p. 166). Percebe-se aqui uma clara inversão de prioridades: se Kant sucede a Hume na ordem do tempo, nem por isso o supera, pelo contrário. Para Lebrun, a história da filosofia é inseparável da crítica.

Essas pequenas amostras dão uma ideia da *dificuldade* que Hume impõe aos seus pares, quando o seu pensamento é interpretado no quadro de uma história crítica da filosofia. Para Lebrun, parece ter residido nessa característica uma das vantagens de trabalhar sobre a obra de Hume e com ela. Parece-me assim adequado encerrar esta brevíssima exposição citando esta lição de método em história da filosofia, que o mestre oferece no último parágrafo do texto sobre Husserl e Hume: "É difícil ser um grande pensador e evitar a história-ficção quando se consente em buscar seus próprios precursores. No corpo a corpo com Hume, Husserl acaba levando longe demais essa história-ficção: é possível imaginar Kant lamentando que o marquês de Sade, esse precursor um pouco fantasista, não tenha conseguido entrever a Lei moral? — É melhor renunciar às árvores genealógicas, quando se remonta à origem" (*A filosofia e sua história*, p. 272).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEBRUN, G. *Sobre Kant*. Organização de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *A filosofia e sua história*. Organização Marta Kawano et al. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

# ***O uso do conceito de organização em Herder e Moritz***

**Mario Spezzapria**

Doutorando em Filosofia na USP e bolsista da CAPES.

"*Auch ich war in Arkadien!*" ist die Grabschrift aller Lebendigen in der sich immer verwandelnden, wiedergebarenden Schöpfung.

Nas *Ideias para a Filosofia da História da Humanidade* (1784), Johann Gottfried Herder sustenta a tese de que a análise das formas nas quais os organismos vivos se desenvolvem e o confronto das suas estruturas anatômicas permitem chegar a considerações sobre a existência de uma estrutura prototípica geral, e pensar que a natureza inteira opera segundo uma lei de desenvolvimento orgânico. O que é observável na natureza é a disposição, a organização (e, portanto, o ordenamento) de formas que continuamente geram outras formas, segundo uma ordem sempre crescente de complexidade. A obra foi acolhida muito positivamente por Goethe, muito próximo naqueles anos a Herder e seu trabalho. Podemos pensar que durante sua estadia na Itália (1786-1788) certamente os conteúdos da obra herderiana faziam parte das conversas que ele tinha com o amigo e compatriota Karl Philipp Moritz. Este publicaria em 1788 o ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*, uma pesquisa sobre a natureza do belo e do poder criativo do artista, que acolhe o conceito de organismo como paradigma útil para a reflexão estética. Neste artigo pretende-se mostrar uma afinidade no modo pelo qual Herder esboça, a partir da ideia de organismo, uma teoria estrutural-morfológica, com a qual delineia uma nova antropologia, uma filosofia da história e o modo pelo qual Moritz reconhece como fundamento da mesma força criadora (*Tatkraft*) alguns elementos de estruturação e organização em comum entre natureza e arte enquanto *formadoras*.

### **Herder: organização e morfogênese**

Em *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade* (1784), os conceitos de organização (*Organisation*) e disposição orgânica (*organische Anlage*) são centrais. Eles estão no fundo de quase todos os capítulos que compõem a obra, que consiste na tentativa de traçar uma antropologia e uma "história" do homem servindo-se de um paradigma orgânico e do *método analógico* que, segundo nosso autor, é o mais adequado para tal escopo. No segundo livro da primeira parte<sup>1</sup>, Herder sustenta a tese de que da observação e comparação entre as criaturas, classificadas segundo o sistema de Lineu, e da constatação de que há continuamente muitas descobertas de novas espécies de aves, insetos, répteis e vermes, e nenhuma descoberta, em contrapartida, de espécies inteiramente novas de "animais terrestres", chega-se ao reconhecimento de um primeiro critério ordenador: "as classes de criaturas aumentam quanto mais se afastam do homem; quanto mais aproximam-se, tanto mais reduzem-se."<sup>2</sup> Outras observações mais articuladas permitem a nosso autor introduzir a hipótese – também pensável a partir da analogia com a natureza (em particular, da comparação entre as espécies) – da existência de um *protótipo orgânico*:

*Agora, é inegável que, não obstante cada diferença entre os seres vivos terrestres, em todo lugar parece dominar uma certa uniformidade de estruturas [Einformigkeit des Baues] e quase apenas uma forma principal [eine Hauptform], que se apresenta variada nas maneiras mais diferentes. A semelhança do esqueleto dos animais terrestres é surpreendente: cabeça, tronco, mãos e pés constituem no conjunto as partes principais; até os membros principais são formados segundo um único protótipo [nach einem Prototyp], submetido depois, por assim dizer, a inúmeras variações.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> As *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade* foram publicadas em diferentes momentos: a primeira parte (livros 1-5) apareceu em 1784, a segunda (livros 6-10) em agosto de 1785, a terceira (livros 11-15) em maio de 1787 e enfim a quarta (livros 16-20) em outubro/novembro de 1791. Sobre a cronologia da publicação, cf. HERDER, J. G. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Band 6. Hrsg. Bollacher, M. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1989, "Zeittafel" p. 943-945.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 73.

Na extrema variedade de *formas externas*, nas quais cada indivíduo se mostra, é, portanto, sempre possível reconhecer configurações orgânicas, esquemas de organizações, estruturas *internas*. Idealmente, as comparações entre indivíduos e "grupos de indivíduos" poderiam estender-se até o reconhecimento de um único protótipo, *eine Hauptform*. O aumento das observações, com efeito, não se traduz apenas na mera catalogação de um número sempre maior de modos e formas exteriores pelas quais as criaturas singulares diferenciam-se, mas tende a deixar *emergir* elementos comuns e afinidades estruturais.

Neste processo de determinação formal (*Bildung, Formung*) está em ação um "poder" *ordenador* e organizativo. As partes que compõem o todo, interagindo entre si, se dispõem sempre diferentemente, mantendo um equilíbrio provisório total, mas assumindo *configurações* em contínua mutação, nas quais não apenas desdobra-se a organização do real, mas se originam nossas próprias *produções* de significado, voltadas à interpretação daqueles mesmos mundos organizados e à orientação do nosso agir. Por isso, o reconhecimento de tal dinâmica está no fundamento da possibilidade do próprio método analógico:

*[...] devendo essa forma principal ser sempre variada segundo gêneros, espécies, determinações e elementos, um exemplar explica o outro. O que a natureza esboçou de maneira apenas acessória em uma criatura, ela executa, ao contrário, quase como em um desenho fundamental, em uma outra [...]. Quem quer estudar [as partes que compõem a criação] tem que estudar uma na outra; onde uma parte parece escondida e ignorada, ela reenvia a uma outra criatura, na qual a natureza desenvolveu esta mesma parte abertamente. Este princípio [Satz] também encontra a sua confirmação em todas as semelhanças entre seres diferentes entre si.*<sup>4</sup>

Retomando o tema do progressivo afastamento *exterior* das várias espécies animais e vegetais de um protótipo reconhecível *anatomicamente*, Herder afirma que:

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 73-74.



Os anfíbios já começam a se afastar maiormente deste protótipo [*Hauptbilde*], e tanto mais se destacam as aves, os peixes, os insetos, as criaturas aquáticas, que enfim se disperdem no reino vegetal e mineral. Nosso olhar não pode chegar além. Todavia, a presença destas passagens torna verosímil que nos animais aquáticos e nas plantas, talvez até nos seres assim ditos inanimados [*totgenannten Wesen*], domina uma única disposição orgânica, [*eine und dieselbe Anlage der Organisation*], apenas em forma infinitamente mais tosca e confusa. Aos olhos do Ser eterno, que vê todas as coisas como em uma concatenação unitária [*einem Zusammenhang*], a forma [*Gestalt*] da partícula de gelo, que nasce, e do floco de neve que se forma a partir disso, talvez tenha uma relação que ainda é sempre um análogo [*ein analoges Verhältnis*] com a formação do embrião no colo materno. Podemos então admitir a segunda lei fundamental, ou seja: todas as criaturas, quanto mais estão perto do homem, têm na forma principal [*Hauptform*] uma semelhança maior ou menor com ele, e a natureza, mesmo na infinita variedade, que ela mostra preferir, parece ter formado cada ser vivente da nossa terra segundo um plasma principal da conformação orgânica [*Hauptplasma der Organisation*].<sup>5</sup>

Esta "segunda lei fundamental" completa a primeira: ao passo que na exterioridade e na variedade das manifestações as classes de criaturas se ampliam tanto mais quanto elas se afastam do homem, todavia a forma principal "esquelética" permanece maiormente reconhecível nas criaturas mais próximas ao homem (atualmente o organismo mais complicado), e é pensável que ela pertença a cada ser vivo na terra:

*a natureza se serviu mesmo da figura externa para cobrir e mascarar a semelhança interna de estrutura. Quantos são os animais que de fora parecem tão diferentes de nós, mas no*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 73.

interior, no esqueleto, nas partes mais importantes da vida e da sensibilidade, na ordem mesma dos seus órgãos vitais, são parecidos conosco da forma mais surpreendente [...]. A história filosófica da natureza para homens adultos tenta ver a estrutura do animal no interior e no exterior para confrontar-la com a sua forma de vida e individuar o caráter e a posição daquela criatura. Para as plantas, este método foi chamado de *método natural*, e para os animais também a *anatomia comparada* tem que conduzir ali. Com este método, o homem encontra naturalmente em si mesmo o fio condutor que o guia no grande labirinto da criação vivente [...]. Qual horizonte sobre a história dos seres semelhantes a nós e dissemelhantes abre esta perspectiva! Ela distingue os reinos da natureza e as classes das criaturas segundo os seus elementos e os conecta uns com os outros [...]. Então é verdade, de um ponto de vista anatômico e fisiológico, que através da inteira criação vivente da nossa terra domina analogicamente um só tipo de organicidade [*das Analogon Einer Organisation herrschel*]; só que quanto mais se afasta do homem, quanto mais o elemento da vida das criaturas é distante, a natureza sempre igual a si mesma tem que abandonar também nas suas criações orgânicas o protótipo [*Hauptbild*]. Quanto mais é próxima ao homem, tanto mais ela recolhe as classes e os raios, para unir no seu ponto central, no ponto sacro da criação, tudo o que ela pode fazer. Seja feliz, ó homem, da sua posição, e pesquise você mesmo, ó nobre criatura central e intermediária, em tudo o que vive em torno de você.<sup>6</sup>

Exemplo concreto das consequências da disposição orgânica é o caso da posição ereta no homem. Graças aos resultados de vários anatomistas e zoólogos, Herder sustenta que a posição ereta do homem – que depende da *forma, dimensão e estrutura* dos “órgãos motores”, braços e pernas – influi na estrutura do crânio, e com isso no cérebro do homem, permitindo em primeiro lugar aquele desenvolvimento do cérebro, até chegar à capacidade de expressar “a mais refinada força intelectual [*Denkungsart*]”.<sup>7</sup> Nossa

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 74-76.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 123.

"atividade do pensamento"<sup>8</sup> depende assim, em primeiro lugar, *fisiologicamente* das condições orgânicas que permitiram o desenvolvimento do cérebro.

Agora, não só os organismos singulares considerados em si, mas a mesma *forma* de organização segue uma "regra" metamórfica de aumento de complexidade. Do confronto entre organismos vivos, Herder observa a "forma de organização elevar-se" (*die Form der Organisation steiger*<sup>9</sup>), e daí formula-se a hipótese de que na natureza domina um movimento de elevação (*Aufsteigerung*).

Na escada dos seres, a *elevação* corresponde a um aumento da *complexidade* da estrutura orgânica, e, como vemos, a um aumento da possibilidade de reconhecimento da "estrutura protótipo". O homem é o *atual* vértice na cadeia orgânica, já que é o organismo mais complexo e refinado, num sentido total: do lado químico e fisiológico, mas também do ponto de vista das faculdades sensíveis e intelectuais. Como nele a atividade formadora é desenvolvida sobretudo em *formas externas* mais elaboradas, refinadas e complicadas, e como na forma humana (*Menschengestalt*) nós homens reconhecemos uma *única* espécie, vértice da ordem hierárquica entre as espécies, mesmo no organismo humano é particularmente possível observar a emersão de um único "protótipo" orgânico *interno* subjacente às formas *externas*.<sup>10</sup>

Para não pensar que este mundo orgânico, na extrema variedade de suas formas, seja dominado pelo acaso, e para recorrer a uma solução *imane*nte, Herder pressupõe a existência de um estado *interno* das coisas, caracterizado pela incognoscibilidade em sentido absoluto. Tal estado-estrutura é apenas deduzível a partir da comparação entre as formas nas quais os organismos se mostram *exteriormente*. Para indicar este poder morfogênico-estruturante, ele recorre ao conceito de *força orgânica*, que em si é chamada de *invisível*. Isso causará a suspeita de Kant de que Herder esteja deslizando, mais uma vez, na metafísica<sup>11</sup>. Todavia, pelo que foi dito até agora, deve-se tentar pensar a força

<sup>8</sup> Termo com o qual Herder entende uma confluência de várias faculdades: "... segundo as diferentes relações, nós chamamos a força do nosso pensamento às vezes de fantasia [*Einbildungskraft*], às vezes de memória [*Gedächtnis*], às vezes astúcia [*Witz*], às vezes inteligência [*Verstand*]." *Ibid.*, p. 125.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>10</sup> Herder fala de uma "semelhança dominante do protótipo", *eine herrschende Ähnlichkeit der Hauptform* (*Ibid.*, p. 166).

<sup>11</sup> No "suplemento" da sua resenha à primeira parte das *Ideias* (publicada na *Allgemeine Litteraturzeitung*, 6 de janeiro de 1785), Kant afirma "não entender essa conclusão da analogia da natureza", e que Herder na realidade teria feito considerações de tipo *metafísico*. Kant observa que Herder recorre a um "reino

orgânica mais em analogia ao poder constitutivo da forma da organização do que como *princípio* vital. É verdade que Herder se exprime com termos que evocam o vitalismo, como quando ele "deduz" o conceito de *força orgânica* a partir da "constatação" de que "na natureza, onde há uma atividade [*Wirkung*], deve haver uma força eficiente [*wirkende Kraft*]", e que "onde há uma ação [*Wirkung*], deve haver uma força [*Kraft*]; onde há uma nova vida, deve haver um princípio da nova vida."<sup>12</sup> Todavia, as *Ideias* aparecem no conjunto como uma tentativa de traçar uma antropologia excluindo explicitamente o recurso ao aparato metafísico de princípios, fins e substâncias<sup>13</sup>; por esta razão, pode-se

invisível de forças eficientes e autônomas", e não se entende por que ele não situa a origem do poder pensante (espiritual) do homem, "sem o que, a construção da organização se levanta a partir do caos [...]" (KANT, I. "Rezensionen von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Teil 1. 2. In: \_\_\_\_\_. *Werke*, Band 8, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1923, p. 52. Tradução em português em KLEIN, J. T. "Kant e a primeira recensão a Herder: comentário, tradução e notas". In: *Studia Kantiana*, 13 (2012), p. 143-144). Para Kant, Herder entenderia tais "forças espirituais" [*geistige Kräfte*] como algo diferente da alma humana, e esta não como uma substância individual (ou seja, autônoma), mas o "efeito de uma natureza geral, invisível e viva, que atua sobre a matéria." (Kant, *Rezensionen*, p. 53; Klein, p. 144.) Naturalmente, do ponto de vista kantiano, tudo se reduz à metafísica, porque se tratam de considerações que exulam o campo de cada experiência possível: "Mas a unidade da força orgânica – enquanto auto formadora em relação à multiplicidade de todas as criaturas orgânicas e que atua em seguida de modo diverso e muito distintamente segundo a diversidade desses órgãos, o que constitui a diferença entre suas várias espécies e gêneros – é uma ideia que se encontra totalmente fora da doutrina observável da natureza e pertence unicamente à filosofia especulativa, mas, caso ela encontre entrada na última, provocaria grande devastação nos conceitos assumidos." (Kant, *Rezensionen*, p. 54; Klein, p. 144-145).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>13</sup> É importante ressaltar como a perspectiva de Herder, fortemente influenciada por aprofundados estudos da filosofia de Espinosa, é imanente, ou seja tende a excluir o recurso a substâncias, finalidades e princípios: "Nenhum depois se deixa enganar pelo fato de que às vezes uso em sentido personificado a palavra natureza. A natureza não é um ser independente mas Deus é tudo nas suas obras [...]. E quem achasse que, através muitos escritos de nossa época, o termo 'natureza' se tornou sem sentido e mistério, pense em seu lugar naquela *força, bondade e sapiência onipotente* e nomeie na sua alma o ser invisível que nenhuma língua da terra pode nomear. O mesmo se diga, quando falo de forças orgânicas da criação: não acredito que as entenderá como *qualitas occulta*, ao passo que nós vemos perante nós

pensar que a preocupação principal do nosso autor no caso em questão seja de substituir o conceito de *causa* eficiente pelo de *força* eficiente, ou seja, de passar de um plano lógico-formal a um nível explicativo fisiológico-natural. De toda maneira, para não pensar que Herder faça sub-repticiamente recurso a um princípio, quando no conjunto das próprias argumentações parece excluir tal necessidade, é oportuno supor que com *força orgânica* Herder entende o próprio agir *organicamente* da "forma da organização", ou seja, o próprio organizar-se e estruturar-se das partes que compõem o todo orgânico.<sup>14</sup>

### **Moritz: a organização como fundamento de faculdade sensitiva (*Empfindungskraft*) e criativa (*Bildungskraft*)**

Passando agora a Moritz e a seu ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* (1788), é necessário antes de tudo esclarecer que o tema geral, a respeito da obra herderiana, é diferente: as *Ideias* de Herder são uma tentativa de apresentar uma nova antropologia e filosofia da história, baseadas no método analógico e na organização como estrutura fundamental do mundo natural e histórico do homem. O ensaio de Moritz trata sobretudo da estética; é uma reflexão sobre a natureza do belo e sobre o poder criativo do artista. Trata-se de uma obra complexa, na qual conflui uma grande variedade de temas. Nesta ocasião, não se pretende expor a totalidade dos argumentos tratados, mas apenas ressaltar uma certa afinidade entre Herder e Moritz a respeito do conceito de organização. É notória a centralidade, no ensaio moritziano, da ideia de força ativa e criadora (*Tatkraft*),

seus efeitos manifestos, e não saberia qual nome mais preciso, mais puro dar a eles." Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Vorrede (Weimar, 23 aprile 1784), p. 17. Com respeito à exclusão de cada finalismo, é verdade que Herder fala de "escopo da nossa existência atual" (*ibid.*, p. 187), mas trata-se todavia do que mostram nossas *disposições internas* e *externas*. Mesmo pelo fato de que os vários "mundos", e todas as partes que os compõem, sejam estrutural e dinamicamente correlatos, Herder parece indicar que o homem opera, na história, uma contínua atribuição de *sentido*, conforme às informações que cada vez (não se tratam de direções prefixadas) as correlações mostram entre as partes.

<sup>14</sup> A testemunha da sobreposição entre estrutura e força orgânica, a força invisível opera como *série ascendente de forças*: "Em cada lugar opera não apenas uma conexão, mas também uma série ascendente de forças no reino invisível da criação, ao passo que nós a vemos operar perante nós no seu reino visível, nas formas organizadas." *Ibid.*, p. 168.

sobre a qual porém não nos aprofundaremos senão para mostrar como ela parece ser fundada na *organização*, e naquela prioridade da morfogênese sobre a força que nós vemos em Herder.

O ponto principal da reflexão moritziana é a reformulação do conceito de belo. Moritz dedica uma parte considerável de seu ensaio à análise da correlação dinâmica entre faculdade sensitiva (*Empfindungskraft*, *Empfindungsvermögen*, *Empfindungsfähigkeit*) e criativa (*Bildungskraft*), as duas maneiras pelas quais o homem experimenta o "belo": ou reconhecendo a beleza, por meio do "gosto"<sup>15</sup>, nas obras de arte já existentes, ou participando em primeira pessoa da criação de obras belas. Em realidade, estes dois momentos são a expressão de uma única dinâmica:

*capacidade formadora [Bildungskraft] e capacidade sensitiva [Empfindungsfähigkeit] comportam-se reciprocamente como o homem e a mulher; pois a capacidade formadora é, no primeiro germinar da obra e no ápice do supremo gozo, ao mesmo tempo também capacidade sensitiva, e, como a natureza, gera por si mesma a reprodução de sua essência.*<sup>16</sup>

Não obstante os dois modos de experiência do "belo" (como percepção do belo e como produção criativa, que não é mera reprodução do belo) sejam estreitamente correlatos (trata-se de uma relação fecunda: eles, com efeito, "se comportam

<sup>15</sup> Para Moritz o belo não é conhecível mediante o uso da razão, porque "falta completamente à razão um termo de comparação para poder julgar e observar o belo [...]. Consequentemente, o belo não pode ser conhecido: deve ser produzido – ou sentido. Já que, com efeito, faltando totalmente um termo de comparação, o belo não é objeto da faculdade do pensar, nós deveríamos, se formos incapazes de produzi-lo, renunciar totalmente ao seu gozo, pois não podemos agarrar-nos a nada que se aproxime a ele fora de um menos-belo – se, porém, não houvesse algo em nós que substituísse o ofício da força que o produz, algo que chegasse o mais próximo possível a ela, sem identificar-se com ela: e isso é o que nós chamamos de gosto [*Geschmack*], ou capacidade do sentimento [*Empfindungsfähigkeit*] do belo [...]" MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: \_\_\_\_\_ *Werke*. Günter, H. (Hrsg.). Band 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1981, p. 564-565.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 568, grifo meu.

reciprocamente como o homem e a mulher”), Moritz insiste particularmente na importância do reconhecimento da diferença entre as duas capacidades: confundi-los é com efeito causa do “deslumbramento” e das “falências”<sup>17</sup>. Essencial às duas capacidades é o fato de que elas operam “organicamente”. Elas geram por si mesmas a reprodução de sua essência (*Abdruck ihres Wesens*)<sup>18</sup>:

*a capacidade sensitiva assim como a formadora são, portanto, radicadas no fino tecido da organização, na medida em que esta, em todos seus pontos de contato, reproduz integralmente, ou pelo menos quase integralmente, as relações do grande todo da natureza.*<sup>19</sup>

Capacidade sensitiva (gosto para o belo) e formativa (criação do belo) reproduzem “as relações do grande todo da natureza” graças ao fato de serem elas próprias “fundadas [*gegründet*] no fino tecido da organização”. A organização é, portanto, fundamento comum seja do gosto para o belo, seja da criação do belo; ademais, rende possível a mesma analogia das capacidades sensitivo-criativas com a natureza e seu “funcionamento”, ou seja, com o modo “estrutural” pelo qual ela age “gerando a reprodução de sua essência”. Dito de outra maneira, entre natureza formadora e atividade artístico-criativa *há* uma analogia estrutural, que é a própria capacidade organizativo/dispositiva, *que é por sua vez fundamento do reconhecimento da analogia mesma*.

<sup>17</sup> Quando Moritz fala de “falências”, pretende referir-se ao objetivo principal do artista, que é a criação da obra “bela”: “Se, com efeito, o órgão não é tecido finamente o bastante para que ele possa oferecer ao grandioso fluxo da natureza tantos pontos de contato quanto é preciso para poder espelhar completamente em menor escala todas as grandes relações presentes nele, mas nos falta apenas um ponto para fechar o círculo, em tal caso nós teremos, em lugar da capacidade de criar, só a capacidade de sentir o belo; cada tentativa nossa de representá-lo exteriormente seria destinada a falir e nos deixaria tanto mais insatisfeitos quanto nossa capacidade de sentir se aproximasse à capacidade de criar o que nos falta.” MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, p. 565.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 568, grifo meu.



A palavra *Organisation* (organização) neste texto é frequentemente associada ao termo *Gewebe* (tecido, trama). Para Moritz, é uma estrutura psicofísica que no homem se exprime em um conjunto de forças correlatas entre si<sup>20</sup>. Todavia, em um nível mais fundamental, analogamente ao que acontecia nas *Ideias* de Herder, nosso autor parece sugerir que seja o caráter "orgânico-estrutural" das forças aquilo que permite que a *criação* seja uma *formação* (criação *de formas*), ou seja, que o ato criativo, tanto na natureza como na arte, só possa se expressar como *morfogênese*. Na palavra alemã *Bildung* nós encontramos juntas "indissolavelmente" a ideia de criação e aquela de formação.

Excluindo obviamente que o valor estético de uma obra de arte consiste na imitação meramente reprodutiva da cópia (esta é, com efeito, uma das teses principais do ensaio inteiro), a *bildende Nachahmung* é uma bela imitação da natureza não "simplesmente" pelo fato de que o artista age *como* a natureza, mas sobretudo por que agindo como a natureza (orgânica) ele opera segundo uma criatividade que se exprime essencialmente em formas que se organizam. É o fundamento no "fino tecido da organização" que torna a atividade artística auto-organização e, portanto, auto-formação.

Considerada sob uma outra perspectiva, ou seja, do ponto de vista da relação entre o todo e as partes, a organização pode ser também entendida como relação entre macrocosmo (o "grande todo" da Natureza) e microcosmos, totalidades singulares em si conclusas (as obras de arte). Mais uma vez, trata-se de uma analogia estrutural que funda a mesma capacidade por parte do artista de imitar *como a natureza*, agindo de maneira estruturalmente análoga a como a arte opera; e por isso, como falamos, ela está no fundamento da reelaboração do conceito de imitação. Se o artista cria de maneira *análoga* à natureza, seguindo a mesma lei, operando segundo uma estrutura de fundo análoga, é, todavia, excluído que tal analogia estrutural entre macrocosmo (natureza) e

<sup>20</sup> "A *Organisation* é aquela particular estrutura psicofísica (também dita [...] *Organ*, órgão) que na pessoa do gênio coordena todas as forças do corpo e da alma, fazendo dele um 'criador' além de um 'representador', possuindo nele mesmo, no mais alto grau possível, a força criadora da natureza. Ele é assim o homem mais próximo à natureza e tem a capacidade (*Kraft, Vermögen*) de produzir formas por imitação da lei criativa natural. Trata-se, porém, de uma imitação não formalmente passiva (come acontecia na poesia descritiva segundo o cânon *ut pictura poësis*) mas ativa, enquanto é imitação do processo criativo da natureza; uma imitação, portanto, que possui força operante (*Tatkraft, tätige Kraft*)." MORITZ, K. P. Dell'imitazione raffigurativa del bello. In: GOETHE, J. W. *Viaggio in Italia*. Castellani, E. (trad.). Milano: Mondadori, 1983, p. 598-607, nota do editor na p. 772.



microcosmos (obras de arte) possa ser representada nas formas por uma direta correspondência, perfeito espelhamento:

*Agora, na medida em que esta mera força operante é fundada no fino tecido da organização [diese bloß tätige Kraft in dem feinem Gewebe der Organisation sich gründet], pode-se dizer em geral que o órgão mesmo seja, em todos seus pontos de contato, uma cópia das relações do grande todo, sem ser requerido aquele grau de acabamento [Vollständigkeit] que pressupõem a faculdade sensitiva e a formadora.<sup>21</sup>*

Tratam-se, como acontece na natureza, de "relações que tendem a se expandir novamente em todas as direções":

*Com efeito, entre as relações da grande totalidade que nos circunda, aquelas que coincidem com todos os pontos de contato da nossa organização são tão numerosas que nos fazem aperceber obscuramente em nós esta totalidade, sem, porém, que possamos nos identificar nessa totalidade. Estas relações tecidas no interior do nosso ser tendem a se expandir novamente em todas as direções [streben, sich nach allen Seiten wieder auszudehnen]; o órgão deseja se expandir [fortzusetzen] em cada direção até o infinito. Ele quer não apenas espelhar em si o todo circundante, mas ser ele próprio, na medida do possível, este mesmo todo.<sup>22</sup>*

Tanto para Moritz como para Herder (que percebia na natureza a mesma "forma da organização se elevar"), a atividade orgânica aparece, portanto, caracterizada pela expansão e aumento em complexidade. Por isso, uma abertura de espaço "informe", "in-

<sup>21</sup> MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, p. 568.

<sup>22</sup> *Ibid.*

formado", "in-exprimido" é essencial à criação-organização, ao mesmo modo pelo qual na natureza a morte é essencial à "vida orgânica". Prosseguindo a analogia com a natureza, Moritz apresenta "uma visão substancialmente trágica da atividade criadora: esta está sujeita à mesma lei que anima a criatividade da natureza em um contínuo processo, no qual as formas mais organizadas destroem aquelas menos organizadas, para chegar à forma que tem a melhor 'organização' (ou seja, articulação orgânica)."<sup>23</sup> O órgão é uma relação com o todo, uma reelaboração de substâncias "inferiores" que prevê a morte, a destruição:

*Por esta razão cada organização superior, segundo sua natureza, toma posse da organização que é a ela subordinada, e a transfere no mesmo ser. A planta toma posse, com seu mero transformar-se e crescer, da matéria inorgânica; o animal toma posse da planta, com o transformar-se, crescer, e fruir dela; o homem não só transforma animais e plantas, com o seu transformar-se, crescer, e fruir deles, na sua essência íntima, mas através da superfície de seu ser, lúcida, levigada e espelhante mais do que as outras, compreende também no âmbito da própria existência tudo o que é subordinado à sua organização e, quando o processo formador do seu órgão tiver chegado à perfeição, embeleza extrinsecamente a totalidade.<sup>24</sup>*

As considerações de Herder e Moritz sobre a possibilidade de expandir em âmbitos diferentes (antropologia, história, estética) reflexões sobre objetos e métodos originariamente próprios do campo da observação da natureza (possibilidade que, como vemos, os dois consideram fundada na analogia: organização das partes e comparação entre as partes são correlatos de uma consideração imanente da relação entre o todo e as partes) evitam o recurso à aparelhagem metafísica de princípios, fins e substâncias e

<sup>23</sup> MORITZ, K. P. Dell'imitazione raffigurativa del bello. In: GOETHE, J. W. *Viaggio in Italia*. Castellani, E. (trad.). Milano: Mondadori, 1983, p. 598-607, nota do editor na p. 772.

<sup>24</sup> MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, p. 569.

sugerem considerar os "objetos" de tais disciplinas (homem, obras de arte) como formas organizadas, e estas "novas" disciplinas como reflexões sobre a maneira de auto-organização das formas.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERDER, J. G. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Band 6. Hrsg. Bollacher, M. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1989.

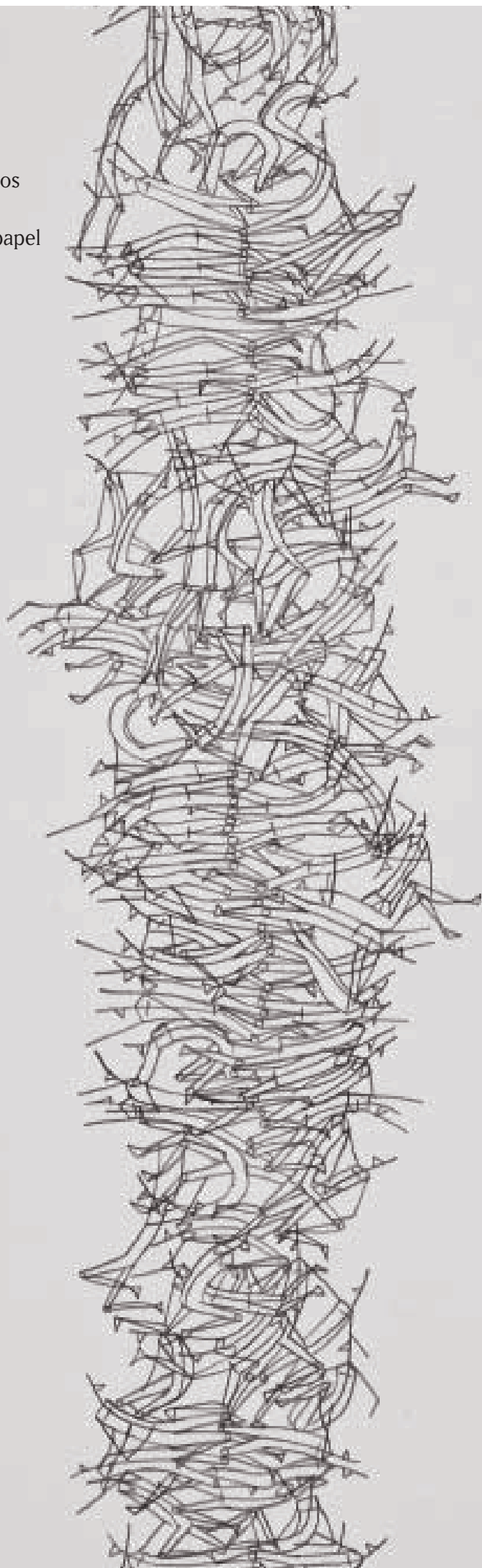
KANT, I. "Rezensionen von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Teil 1. 2. In: \_\_\_\_\_. *Werke*, Band 8, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1923, p. 43-66.

KLEIN, J. T. "Kant e a primeira recensão a Herder: comentário, tradução e notas". In: *Studia Kantiana*, 13 (2012), p. 121-147.

MORITZ, K. P. Dell'imitazione raffigurativa del bello. In: GOETHE, J. W. *Viaggio in Italia*. Castellani, E. (trad.). Milano: Mondadori, 1983, p. 598-607.

MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: \_\_\_\_\_. *Werke*. Günter, H. (Hrsg.). Band 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1981, p. 549-57.

Alexandre Matos  
*Muro*  
Grafite sobre papel  
29,7x42cm  
2011



# ***A máquina e o espetáculo: duas concepções de teoria para a “Teoria dos sentimentos morais de Adam Smith”***

**Alexandre Amaral Rodrigues**

Doutorando em Filosofia na USP.

O leitor que se aventure pela *Teoria dos sentimentos morais* provavelmente não deixará de se maravilhar com o caráter fortemente persuasivo de sua escrita, e, consequentemente, com a extraordinária verossimilhança de suas teses. No entanto, ao depararmos, na Seção III da Parte I, com a afirmação de que tendemos muito fortemente a simpatizar com a riqueza, ao passo que a dor de simpatizar com a pobreza nos levaria a *evitá-la*, e em face da objeção apresentada por David Hume de que isso seria contraditório com o conjunto da teoria<sup>1</sup>, fomos levados a buscar a definição precisa de “simpatia”. Surpreendentemente, ao examinar a teoria bem de perto, não mais encontramos aquela plena coerência que nos impressionara. O que concluímos é que tal impressão se devia muito mais à força da retórica e das ilustrações do que à precisão conceitual. Isso nos levou a considerar os possíveis aspectos ensaísticos da teoria e o que disso podia decorrer. Aqui procuramos mostrar o resultado, até o momento, dessa investigação.

## **Simpatia e simpatias**

Convém desde já adiantarmos nossa conclusão, de que não seria profícuo investigarmos se há *realmente* contradição, em sentido rigoroso, ou coerência entre os conteúdos das seções em questão<sup>2</sup>. Isso requereria que fixássemos a última concepção, de uma simpatia dolorosa e relutante, e verificássemos se, em análise precisa, os conceitos anteriores se sustentam em face dela – ou, em outras palavras, se ela se encaixa nos conceitos anteriores.

<sup>1</sup> Cf. SMITH, 1976, pp. 44-46; HUME, carta 36, apud idem, p. 46, nota 2.

<sup>2</sup> Acreditamos, todavia, que há, sim, uma “dissonância” entre as seções I e III. Isso, contudo, não será objeto deste texto.

Ocorre que, ao retomarmos os conceitos da teoria, verificamos que suas definições não são inteiramente precisas. O próprio conceito de *simpatia* apresenta dificuldades para quem procura delimitá-lo a partir das definições dadas.

Na primeira seção da Parte I da obra, encontramos conceituações de simpatia que, se rigorosamente mantidas, nos fariam de fato pensar que simpatizar implica imediatamente sentir algo semelhante ao sentido por outrem. "Qualquer que seja a paixão suscitada, na pessoa diretamente envolvida, por qualquer objeto, uma paixão análoga brota, ao pensar na situação dela, no peito de todo espectador atento" (SMITH, 1976, p. 10).

Se é assim, sempre que o espectador se coloca no lugar do outro, "pensa" em sua situação, ele sente uma emoção semelhante à sua. Pouco à frente, afirma Smith: "A palavra simpatia (...) pode ser utilizada agora, sem grande impropriedade, para denotar nosso sentimento de solidariedade (*fellow-feeling*) com qualquer paixão, seja qual for". (Idem)

Entretanto, o autor também postula que nossos sentimentos, ao observarmos as paixões de alguém, correspondem ao que imaginamos que seriam os sentimentos dele. "Em toda paixão a que a mente humana é suscetível, as emoções do observador sempre correspondem ao que, ao trazer o caso para si, ele imagina que seriam os sentimentos do sujeito" (SMITH, 1976, p. 10).

Mas essa imaginação só pode ser a do que *nós sentiríamos* se estivéssemos no lugar dele.

*Como não temos nenhuma experiência imediata do que outros homens sentem, não temos como formar ideia alguma da maneira em que eles são afetados, senão pela concepção do que nós mesmos sentiríamos em situação semelhante. (SMITH, 1976, p. 9)*

Ora, então é possível que nos coloquemos no lugar de outrem, mas nossos sentimentos não correspondam aos dele. Smith dá exemplos disso, e ainda assim o denomina *simpatizar*:

*Às vezes sentimos por outro uma paixão que ele próprio parece inteiramente incapaz de sentir; pois, quando nos colocamos em seu caso, essa paixão surge em nosso peito a partir da imaginação, embora não surja nele a partir da realidade. Ruborizamos-nos pela impudência e rudeza de outrem, embora ele mesmo pareça não ter noção alguma da impropriedade de seu comportamento; isso*

*porque não podemos evitar sentir o embaraço que nos recobriria se houvéssimos nos comportado de maneira tão absurda.*

(...)

*Simpatizamos até com os mortos, e, sem reparar no que é verdadeiramente importante em sua situação, o formidável futuro que os espera, somos principalmente afetados pelas circunstâncias que atingem nossos sentidos, mas que não podem ter influência alguma sobre a felicidade deles. É horrível, pensamos, sermos privados da luz do sol, apartados da vida e da conversação, atirados numa fria cova, presas da corrupção e dos répteis da terra; que não se pense mais em nós neste mundo, obliterados, em pouco tempo, das afeições, e quase da memória de nossos mais estimados amigos e parentes. Obviamente, imaginamos, nunca se poderá lamentar suficientemente os que sofreram tão terrível calamidade. (SMITH, 1976, pp. 12-13)*

Então simpatizar não significa necessariamente sentir o mesmo que o outro, ou algo análogo; mesmo assim, Smith afirma que aprovar as paixões alheias é o mesmo que simpatizar com elas: "(...) aprovar as paixões de alguém como adequadas às suas causas é o mesmo que observar que simpatizamos inteiramente com elas; e não aprová-las como tais é o mesmo que observar que não simpatizamos inteiramente com elas" (SMITH, 1976, p. 16).

Temos aqui, portanto, uma simpatia que não necessariamente significa concordar com as paixões de outrem, e uma simpatia que significa isso — a qual implica aprovação. Como explicar isso?

É preciso aqui atentar para a expressão "*simpatizar inteiramente*". Embora Smith por vezes utilize de modo equivalente "simpatizar" e "simpatizar inteiramente", a distinção é importante. Simpatizar, meramente, quer dizer colocar-se no lugar de outrem e imaginar o que sentiríamos em tal situação. Mas "simpatizar inteiramente" implica observar que as nossas paixões por simpatia correspondem às da pessoa diretamente envolvida. É o que se depreende da explicação mais minuciosa do autor para o mecanismo da aprovação por simpatia:

*Quando as paixões originais da pessoa principalmente envolvida estão em perfeito acordo com as emoções por simpatia do espectador, elas necessariamente parecem a este último justas e próprias, adequadas à sua causa. Ao contrário, quando, ao trazer o caso para si, ele percebe que elas não coincidem com o que ele sente, elas necessariamente lhe parecem injustas e impróprias, inadequadas às causas que as suscitam. (SMITH, 1976, p. 16. Grifos nossos.)*

Mas mesmo o "simpatizar inteiramente" deve ser mitigado, pois a sensação da simpatia é mais fraca do que a real, de modo que o que sentimos será no máximo semelhante em "algum grau" à paixão alheia, como o mostra o trecho abaixo:

*Pela imaginação nos colocamos na situação de outrem, concebemo-nos passando pelos mesmos tormentos; entramos, por assim dizer, em seu corpo, e nos tornamos em alguma medida a mesma pessoa que ele, de modo a formar alguma ideia de suas sensações, e mesmo sentir algo que, embora mais fraco em grau, não lhes é inteiramente diverso. (...) Pois assim como a situação de dor ou aflição desperta o mais intenso pesar, do mesmo modo conceber ou imaginar que nos encontramos nela desperta algum grau da mesma emoção, em proporção à vivacidade ou frouxidão dessa concepção. (SMITH, 1976, p. 9. Grifos nossos.)*

Segundo essa indicação, portanto, a coincidência de sentimentos não é um tudo ou nada. Ela comporta graus, e só pode se dar em grau inferior ao da pessoa principalmente envolvida.

Seja como for, a despeito de a simpatia com o sofrimento implicar algum grau de sofrimento, ela aparentemente gera um prazer maior do que a dor por reflexo – um prazer inerente à simpatia:

*Apressamo-nos não apenas para congratular os exitosos, mas para compadecer-nos com os aflitos; e o prazer que obtemos na*



*conversação com alguém com cujas paixões podemos simpatizar inteiramente parece mais do que compensar a dor da tristeza que a vista de sua situação nos causa. Ao contrário, é sempre desagradável sentir que não conseguimos simpatizar com alguém, e ao invés de nos aprazermos por escaparmos à dor que sentiríamos por simpatia, fere-nos perceber que não conseguimos partilhar sua tribulação. (SMITH, 1976, P. 16. Grijos nossos)*

No entanto, quando chegamos na Seção III da Parte I da *Teoria*, vemos que há um movimento ativo dos indivíduos para não simpatizar com a pobreza, o que Smith explica em um novo capítulo sobre a simpatia com a dor e o sofrimento, no qual se lê que resistimos em simpatizar com o sofrimento porque essa simpatia é dolorosa.

*Acima de tudo, frequentemente lutamos para reprimir nossa simpatia com o sofrimento alheio. (...) A oposição que lhe fazemos e a relutância com que nos entregamos a ela necessariamente nos obrigam a notá-la mais particularmente. Mas nunca sentimos necessidade de nos opormos desse modo à nossa simpatia com a alegria. (SMITH, 1976, p. 44; Trad. cit., p. 52)*

*(...) é doloroso acompanhar a aflição, e sempre dela partilhamos com relutância” (SMITH, 1976, p. 46; Trad. cit., p. 54)*

Com efeito, é nisso que reside o centro da objeção de Hume a Smith, apresentada em carta destinada a este com a data de 28 de julho de 1759:

*Eu gostaria que você houvesse provado de modo mais pleno e específico que todas as espécies de simpatia são necessariamente agradáveis. Esse é o ponto crítico de seu sistema (...). Agora parece que há uma simpatia desagradável e outra agradável. (...) Receio (...) que essa proposição lhe tenha escapado, ou melhor, está entrelaçada a seus raciocínios naquela parte (Parte I, Seção iii, cap. 1). Você diz expressamente: *é doloroso seguir o pesar, e sempre**

*participamos dele com relutância. (Carta 36, apud. SMITH, 1976, p. 46, nota 2)*

A isso Smith responde:

*Foi-me objetado que como embaso o sentimento de aprovação, que é sempre agradável, na simpatia, é inconsistente com meu sistema admitir qualquer simpatia desagradável. Respondo que no sentimento de aprovação há duas coisas a ser consideradas: primeiro, a paixão por simpatia do espectador; e, em segundo lugar, a emoção suscitada pela observação da perfeita coincidência entre essa paixão por simpatia no próprio espectador e a paixão original na pessoa principalmente envolvida. Essa última emoção, em que consiste propriamente o sentimento de aprovação, é sempre agradável e prazerosa. A outra pode ser agradável ou desagradável, conforme a natureza da paixão original, cujas características aquela sempre retém em alguma medida. (SMITH, 1976, nota à p. 46)*

Apesar dessa resposta nos parecer passível de questionamento, Smith considera-a suficiente. Segundo os editores das obras completas de Smith, D. D. Raphael e A. L. Mcfie – amparados em vasta bibliografia – essa resposta é totalmente consistente com sua teoria<sup>3</sup>. Entretanto, nem Smith, nem os comentadores/editores mencionados mostraram em detalhes que isso é coerente com tudo o que se havia apresentado nas seções anteriores. Isso nos motivou a buscar retroativamente a coerência entre o que havia sido afirmado e esta última explicação de simpatia.

Ora, o que verificamos é que essa certa vagueza ou liberdade conceitual acaba por dificultar um cotejamento preciso das partes, e deixa sempre um espaço considerável para interpretações.

Nossa posição, até o momento, é de que, em virtude do que acabamos de expor, não seria profícuo, nem faria jus à obra, tentar apontar se há ou não concordância estrita entre os conceitos de simpatia. Ademais, julgamos possível uma compreensão coerente

<sup>3</sup> Cf. a "Introdução" da *Teoria dos sentimentos morais*, ed. cit., p.

do sistema dos sentimentos morais a partir da explicação reproduzida acima. O que nos parece, porém, é que há uma mudança considerável nas alegações quanto à importância social da simpatia e quanto às circunstâncias que a favorecem no caso das relações dentro de uma mesma classe social e entre classes diversas.

De qualquer modo, insistimos num ponto: há certa licença no uso do termo simpatia que não nos permite buscar definições minuciosas – o que nos levou a investigar o porquê disso.

### A forma ensaio e o “desenho” do conceito

Há razões para crer que esse suposto “descuido” com os conceitos é proposital. A *Teoria dos Sentimentos Morais* de Smith não aspira à precisão terminológica de T. Hobbes. Ela tende mais para a liberdade ensaística de Locke. Não encontramos nela definições precisas, conceituações demasiado rígidas, mas descrições vigorosas que, dotadas de uma retórica primorosa, nos fazem como que pintar as situações para nós.

Se a obra de Smith retém esse aspecto mais livre, próprio do ensaio, isso não é de estranhar. Sabemos que esse gênero, cuja forma inicial é consensualmente atribuída a Montaigne, foi quase abandonada na França durante o século XVII, período em que ganha destaque na Grã-Bretanha, graças à obra de John Locke<sup>4</sup>. Aqui, todavia, curiosamente, ele não conserva todos os seus atributos iniciais. Estes compreendem a simplicidade e elegância de estilo, a variedade dos temas tratados – e a não pretensão de exauri-los –, assim como o desapego às conceituações rígidas<sup>5</sup>. Ora, se lemos o *Ensaio sobre o entendimento humano*, de Locke, vemos que apenas a última característica está presente. No mais, a obra é um tratado, em que cada capítulo mantém uma conexão estreita e cumulativa com os outros. A linguagem nada tem de agradável e elegante, e a obra pretende claramente exaurir seu tema. Por que, então, adotar o título (e o gênero) “Ensaio”?

Para responder a isso, a pista talvez esteja no célebre ensaio de Adorno, “O ensaio como forma”<sup>6</sup>, do qual nos apropriamos apenas de modo muito limitado, na medida de

<sup>4</sup> A esse respeito, cf. : OBALDIA, Claire de, 2005.

<sup>5</sup> Vale a pena ler, a respeito do gênero e sua assimilação por David Hume, o belo ensaio de Márcio Suzuki, “O ensaio e a arte de conversar” (SUZUKI, 2008).

<sup>6</sup> ADORNO, 2003.

nossos propósitos, e a título de inspiração<sup>7</sup>. Segundo o autor, "o ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara e distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida", na medida em que "se recusa a definir os seus conceitos", que "só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si"<sup>8</sup>. Para ele, então, o ensaio desafia o que veio a se chamar de racionalismo, no sentido de que escapa às conceituações rígidas, as quais se constituiriam em algo como *a priori*s relativamente à experiência que se quer, por mediações, expressar. Portanto, para os autores que pretendem estar mais próximos da experiência, como é o caso da tradição britânica a partir de Locke, esse gênero vinha a calhar. Eles postulam, implícita ou explicitamente, que a elaboração intelectual não é a própria experiência, nem pode corresponder milimetricamente a ela. Pretendem, portanto, que suas formulações sejam como uma pintura, fiel à experiência, mas que não pode substituí-la.

Smith, embora pareça seguir a mesma trilha, reaproxima-se da concepção original de ensaio pela suavidade e elegância da linguagem. Nisso, é fruto de seu tempo e seu lugar: o período das Luzes valoriza muito o refinamento da linguagem, e esse projeto assumirá particular importância na Escócia<sup>9</sup>.

No entanto, como justificar que o autor adote, ainda que parcialmente, o tipo de escrita e investigação próprios ao ensaio, se sua obra se pretende e denomina uma *teoria* – isto é, remete à ideia de uma elaboração formal rigorosa, ao modo geométrico? Vejamos, primeiramente, o que a obra de Smith nos diz sobre o conceito de teoria. Na verdade, o autor não se dedica em nenhum momento a tratar particularmente desse tema. No entanto, numa época em que predominavam *investigações, ensaios e tratados*, a ostentação do título *Teoria* provavelmente não foi impensado.

Sabemos que a palavra "teoria" vem do grego clássico, e seu sentido corrente encontra raízes na definição aristotélica, segundo a qual o saber teórico é aquele quanto a tudo cujo princípio nem está em nós, nem é visado por nós (como seria o caso dos saberes prático e produtivo, respectivamente), mas está em algo fora daquele que olha<sup>10</sup>. Trata-se, portanto, de um conhecimento obtido por contemplação, e não por prática.

<sup>7</sup> O tratamento rigoroso do gênero ensaio segundo a concepção adorniana nos demandaria adentrar o projeto do autor, cuja magnitude é desproporcional aos nossos presentes objetivos. Mas creio ser coerente com a intenção de Adorno apropriar-me de seu ensaio como sugestão para minha análise, e não como instrumento rigoroso para a elucidação de um problema.

<sup>8</sup> ADORNO, 2003, pp. 29-31.

<sup>9</sup> Cf. SUZUKI, 2008. Cf. Tb. PIMENTA, 2011.

<sup>10</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro XI, Parte 7 ( 11.1064a17).

Esse conceito vem do sentido original da palavra grega θεωρία, isto é, envio de θεωρόα aos espetáculos ou jogos dos festivais dedicados às deidades, ou, em outra acepção, o coletivo de θεωροί<sup>11</sup>. Estes eram embaixadores especificamente designados para assistir a tais jogos e narrá-los à nobreza da cidade que os enviara. A teoria, portanto, está ligada à visão de um espetáculo<sup>12</sup>.

Ora, o espetáculo ou o teatro é uma das figuras que Smith utiliza para se referir à natureza do ponto de vista daquele que a contempla, bem como à filosofia ou os "sistemas da natureza"<sup>13</sup>. Para o autor, a origem da filosofia, ao menos na medida em que busca explicar fenômenos naturais, está no espanto (*wonder*), sentimento que se caracteriza por um desconforto (*uneasiness*) diante de "uma sucessão inabitual de coisas", a qual faz com que a imaginação não consiga fluir.

*A súbita parada que é assim imposta ao avanço da imaginação, a dificuldade que ela encontra em passar ao longo de tais objetos disjuntos, e a sensação de algo como uma lacuna ou intervalo entre eles, nisso consiste toda a essência dessa emoção [o espanto]. (SMITH, 1980, p. 42)*

Os sistemas (muitas vezes identificados com a própria filosofia por Smith) buscam preencher essa "lacuna" (*gap*) ou "intervalo" (*interval*) entre fenômenos sucessivos, conectar os "objetos disjuntos" mediante a hipótese de uma sucessão causal intermediária e oculta a uni-los. Desse modo, a imaginação volta a fluir com facilidade, e a mente é restituída à sua tranquilidade.

*A filosofia é a ciência dos princípios de conexão da natureza. Esta, mesmo depois da mais ampla experiência que a observação comum é capaz de adquirir, parece abundar em eventos que aparecem solitários e incoerentes relativamente a tudo que lhes antecedeu, o que por consequência perturba o movimento fácil da*

<sup>11</sup> Cf. LIDDEL, H.G.; SCOTT, R. *A greek-english lexicon* (LSJ).

<sup>12</sup> Cf. tb. LALANDE, 1992.

<sup>13</sup> SMITH, 1980, p. 46.

*imaginação, fazendo com que suas ideias se sucedam, por assim dizer, em arremetidas irregulares e solavancos, que assim tendem a introduzir, em alguma medida, (...) confusões e transtornos (distractions) (...). A filosofia, ao representar os elos invisíveis que unem todos esses objetos disjuntos, empenha-se em introduzir ordem nesse caos de aparências desarmoniosas e dicordes, em aquietar o tumulto da imaginação e reconduzi-la, quando inspeciona as grandes revoluções do universo, ao tom (tone) de tranquilidade e compostura (composure) que é ao mesmo tempo o mais agradável em si mesmo e o mais adequado à natureza da imaginação. (...) Examinemos, portanto, os diferentes sistemas da natureza que (...) foram sucessivamente adotados pelos sábios e engenhosos, (...) e inquiramos quanto cada um deles foi capaz de reconfortar a imaginação e tornar o teatro da natureza um espetáculo mais coerente, e portanto mais magnífico do que de outro modo teria parecido ser<sup>14</sup>. (Grifos nossos)*

Nesse sentido, uma teoria é um sistema que nos faz representar imaginariamente os "bastidores das cenas" <sup>15</sup>do universo, seus mecanismos ocultos, de modo a tranquilizar a imaginação — a ideia de teoria como contemplação de um espetáculo, portanto ligada ao prazer, ao que é belo, harmonioso e agradável.

Há, porém, outra imagem de que Smith se utiliza em analogia aos sistemas: as máquinas.

*Sistemas são em muitos aspectos semelhantes a máquinas. Uma máquina é como um pequeno sistema, criado para executar, bem como reunir na realidade os diferentes movimentos e efeitos de que o artesão (artist) necessita. Um sistema é uma máquina imaginária inventada para conectar na fantasia (fancy) os diferentes movimentos e efeitos que já são executados na realidade.<sup>16</sup>*

<sup>14</sup> Idem, p. 45.

<sup>15</sup> SMITH, 1980, p. 43.

<sup>16</sup> Idem, p. 66.

A máquina, sem dúvida, está ligada à beleza. Afirma Smith na *Teoria dos sentimentos morais*:

*Que a adequação (fitness) de qualquer sistema ou máquina para produzir o fim para o qual foi planejado (intended) confere certa propriedade e beleza ao conjunto, e torna agradável o próprio ato de imaginá-lo ou contemplá-lo, é algo tão óbvio que ninguém jamais deixou de notar (SMITH, 1976, p. 179).*

Esse tipo de propriedade, a que o autor denomina *utilidade*, está compreendida igualmente na concepção do teatro ou espetáculo. Contudo, parece haver diferenças marcantes: enquanto o teatro visa a produzir certa aparência, sem que, no entanto, a representação precise ser perfeita<sup>17</sup>, a máquina, ao contrário, necessita de grande precisão para produzir corretamente seu efeito. Assim, podemos pensar que a figura da máquina remete a uma concepção de teoria como sistema rigoroso ou axiomático, diferentemente da ideia de espetáculo, que parece admitir maior liberdade especulativa.

O que quero dizer, a hipótese que quero tentar aqui, é que há certa tensão entre a visão de teoria como a narrativa de um espetáculo teatral – e portanto ela própria espetáculo – e como máquina, e que a *Teoria dos sentimentos morais* se situa nessa tensão. A ela corresponde a tensão entre dois gêneros de escrita filosófica, o ensaio, que se poderia associar aqui à ideia da teoria como espetáculo, e o tratado, associado à teoria enquanto sistema rigoroso de inferências ou de vinculação de efeitos às suas causas.

<sup>17</sup> Talvez não seja ilícito aqui traçar um paralelo com o que Smith afirma sobre a pintura e a escultura: "As obras dos grandes mestres da escultura (*statuary*) e da pintura nunca produzem seu efeito por ilusão (*deception*). Elas nunca são, nem jamais visam ser, confundidas com os objetos reais que representam. (...) Na pintura, as pequenas peças de perspectiva cujo objetivo é agradar por ilusão sempre representam algum objeto muito simples e insignificante: um rolo de papel, por exemplo, ou os degraus de uma escada no canto escuro de alguma passagem ou galeria. E geralmente também são obras de artistas muito inferiores. Depois de uma primeira visão, em que produzem a pequena surpresa para a qual foram planejadas, junto com o divertimento que normalmente a acompanha, elas nunca mais aprazem, mas parecem sempre insípidas e cansativas." (SMITH, 1980, pp. 184-185)

As opiniões de Smith sobre os sistemas parecem refletir, em alguma medida, essa tensão. Ele é sem dúvida um apreciador dos sistemas, o que se mostra claramente em seu juízo sobre o "método" de Isaac Newton:

*(...) na filosofia natural ou em qualquer outra ciência dessa espécie, podemos, como Aristóteles, percorrer os diferentes ramos [de fenômenos] na ordem em que eles aparecem para nós (happen to cast up to us), atribuindo um princípio, frequentemente novo, para cada fenômeno; ou, ao modo de Sir Isaac Newton, podemos evocar certos*

*princípios conhecidos ou provados no começo, a partir dos quais explicamos os diversos fenômenos, conectando-os no mesmo encadeamento. Este último método, que podemos chamar de método newtoniano, é indubitavelmente o mais filosófico, e, em qualquer ciência, seja na filosofia natural ou na filosofia moral, dentre outras, é vastamente mais engenhoso, razão pela qual é mais atrativo do que o outro. É prazeroso ver os fenômenos que considerávamos os mais inexplicáveis todos deduzidos de algum princípio (normalmente bem conhecido) e todos reunidos num mesmo encadeamento (...). (SMITH, 1983, pp. 145-146)<sup>18</sup>*

Por outro lado, em algumas ocasiões Smith critica o espírito de sistema. Na verdade, o que ele desaprova é o apego excessivo aos princípios que torna os indivíduos e as pessoas públicas – assim como, provavelmente, os próprios sistemas – inflexíveis diante das circunstâncias cotidianas ou políticas. É esse, talvez, o teor da crítica que Smith fez a James Boswell, conforme este relatou em correspondência a uma amiga: "O senhor Smith, cujos sentimentos morais você tanto admira, escreveu-me há algum tempo: 'sua maior falta é agir de modo sistemático (*acting upon system*)'. Curiosa repreensão a um jovem vinda de um grave filósofo".<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Com efeito, em sua introdução às *Lectures on rhetoric and belles lettres*, J. C. Bryce relata que um contemporâneo de Smith (James Wodrow) compara a explicação smithiana dos fenômenos morais a partir do princípio da simpatia à explicação newtoniana do mundo natural a partir da gravidade. (Cf. BRYCE, 1983, pp. 34-35).

<sup>19</sup> BOSWELL, J. *Letters*. Ed. C. B. Tinker, 1924, 46. Apud. BRYCE, 1983, p. 34.



Com mais forte razão, é essa a crítica que Smith faz ao homem público que tem amor aos sistemas:

*O homem de sistema (man of system) (...) tende a ser muito sábio segundo a opinião que tem de si mesmo; e frequentemente é tão enamorado da suposta beleza de seu próprio plano ideal de governo que não suporta o menor desvio em qualquer uma de suas partes. Segue adiante para estabelecê-lo completamente e em todos os seus aspectos, sem atentar o mínimo nos grandes interesses ou nos fortes preconceitos que se lhe possam opor. Ele parece imaginar que pode dispor dos diferentes membros de uma grande sociedade tão facilmente como a mão dispõe as peças num tabuleiro de xadrez. Não considera que as peças no tabuleiro não têm outro princípio de movimento que não aquele que a mão lhes imprime (...). (SMITH, 1976, pp. 233-234)*

Na própria *Teoria dos sentimentos morais* Smith nos fala de um modo mais livre e um modo mais sistemático de tratar das questões morais, e, curiosamente, apesar de se inserir no último, afirma que o primeiro é de maior importância para a humanidade. Segundo o autor, há duas questões possíveis sobre os princípios da moral. A primeira delas seria "em que consiste a virtude?", ou "qual é o tipo de temperamento e o tom de conduta que constitui o caráter excelente e digno de louvor?"<sup>20</sup>. A segunda, "por meio de que poder ou faculdade da mente esse caráter, seja qual for, nos é recomendado"<sup>21</sup>, ou, em outras palavras, em que consiste e como opera o princípio pelo qual aprovamos ou reprovamos os sentimentos e condutas humanos? Quanto a esses dois objetos de investigação, afirma ele:

*(...) devo observar que a determinação dessa segunda questão, embora seja da maior importância em termos especulativos, não tem importância alguma em termos práticos. A questão sobre a*

<sup>20</sup> SMITH, 1976, p. 265.

<sup>21</sup> Idem.

*natureza da virtude necessariamente tem alguma influência sobre as nossas noções de certo e errado em muitos casos particulares. A questão sobre o princípio da aprovação não pode de modo algum ter esse efeito. Examinar de que disposição ou mecanismo interior surgem essas diferentes noções ou sentimentos é uma mera questão de curiosidade filosófica. (SMITH, 1976, p. 315)*

Ora, a *Teoria dos sentimentos morais* consiste exatamente numa investigação do segundo tipo. Ela se adequa perfeitamente à forma sistemática, visto que se trata de elucidar um "mecanismo". A outra, quanto ao que é a virtude, insere-se no tema das regras práticas da moralidade, ou seja, fornece-nos ideais ou princípios que podem orientar nossa conduta. Este último gênero de obras pode ser de duas espécies: a dos que escrevem como "críticos", de maneira livre e agradável, e a dos que escrevem como "gramáticos"<sup>22</sup>. Porém, apenas uma parte das regras da moralidade se adequa bem ao modo gramatical.

*(...) as regras da justiça são as únicas regras de moralidade precisas e acuradas, (...) [e] todas as demais virtudes são livres, vagas e indeterminadas; as primeiras podem ser comparadas às regras da gramática; as últimas às que os críticos estabelecem para que se atinja o que é sublime e elegante numa composição, e antes nos apresentam uma ideia geral da perfeição que deveríamos buscar do que quaisquer diretrizes certas e infalíveis para adquiri-la. (SMITH, 1976, p. 327)*

Vê-se, portanto, que para Smith o modo mais apropriado para se tratar das regras práticas da moralidade, exceto talvez no caso das regras da justiça, é o da escrita dos críticos. Ele descreve esse tipo de obra em tom entusiástico.

<sup>22</sup> SMITH, 1976, p. 327.

*Tais obras nos apresentam retratos agradáveis e vívidos dos costumes. Pela vivacidade de suas descrições eles inflamam nosso amor natural pela virtude e reforçam nosso repúdio ao vício; pela justeza, bem como pela delicadeza de suas observações, elas frequentemente podem ajudar tanto a corrigir como a apurar nossos sentimentos naturais com respeito à propriedade de conduta, e ao sugerir muitos cuidados finos e delicados, formam-nos para uma mais exata justeza de comportamento do que seríamos capazes de pensar sem tal instrução. Em tratar as regras da moralidade dessa maneira consiste propriamente a ciência a que chamamos Ética, uma ciência que, embora, tal como a crítica, não admita a mais apurada precisão, é, contudo, altamente útil e agradável. (SMITH, 1976, p. 329. Grifos nossos.)*

Ora, é justamente essa vivacidade e beleza das descrições que nós afirmávamos ser uma característica marcante da *Teoria dos sentimentos morais*. Dizíamos que elas "pintam" os conceitos, o que se mostra mais forte do que suas definições, sempre um tanto livres e provisórias. A *Teoria dos sentimentos morais* seria, então, um sistema sobre o princípio da aprovação, escrito, no entanto, com as tintas próprias de uma investigação sobre o caráter da virtude. Curiosa mistura...

Mas voltemos a um ponto: trata-se aqui de um sistema sobre o princípio da aprovação, e portanto "matéria de mera curiosidade filosófica"... É de estranhar que um filósofo do Século das Luzes, e o escritor de *A riqueza das nações* — uma obra de eminente finalidade prática, assim como teórica — tenha se dedicado a escrever um livro quase inteiramente voltado a uma mera curiosidade filosófica; que o tenha tido por toda a vida em alta conta, e o tenha revisado ainda uma vez pouco antes de morrer. É de se desconfiar.

Vejamos o que nos diz o autor na parte de sua obra que trata das investigações sobre o caráter da virtude — as regras práticas da moralidade. Afirma ele que, até então, se haviam apresentado três explicações para a natureza da virtude. A virtude poderia consistir na *propriedade de conduta*, isto é, "na adequação do afeto em virtude do qual agimos ao objeto que o suscita"<sup>23</sup>, na *prudência* ou na *benevolência*<sup>24</sup>. Quanto ao princípio

<sup>23</sup> SMITH, 1976, p. 267.

<sup>24</sup> Cf. SMITH, 1976, idem.

da aprovação, vemos que pode consistir, de acordo com os diferentes sistemas existentes, no *amor-de-si* (*self-love*), na *razão* ou no *sentimento*.

Ora, a teoria de Smith evidentemente radica o princípio de aprovação no sentimento. Mas o sentimento de aprovação é o mesmo que o sentimento de propriedade: "(...) aprovar as paixões de alguém como adequadas às suas causas é o mesmo que observar que simpatizamos inteiramente com elas; e não aprová-las como tais é o mesmo que observar que não simpatizamos inteiramente com elas" (SMITH, 1976, p. 16).

Como acabamos de mencionar, a definição smithiana de propriedade é "adequação do afeto em virtude do qual agimos ao objeto que o suscita", o que vem a ser o mesmo que a adequação das paixões às suas causas. Logo, o que faz com que as paixões sejam ditas apropriadas é o fato de que com elas simpatizamos inteiramente, o que significa dizer que as aprovamos. E o que faz com que as aprovemos é sentir que têm propriedade. Isso quer dizer que o princípio de aprovação (a simpatia para com a paixão ou sua manifestação) é o mesmo que qualifica o que se aprova como dotado de propriedade (a simpatia para com a paixão ou sua manifestação). Isso poderia parecer tautológico. Porém, a relação aqui não é de causalidade, mas de identidade. Aprovação e sentimento de propriedade são uma só e a mesma coisa na teoria de Smith

Do mesmo modo, como já visto, é esse tipo de aprovação que fundamentará todos os demais juízos morais, inclusive os relativos à justiça. Logo, podemos afirmar que a *Teoria dos sentimentos morais* faz coincidir os dois tipos diferentes de investigação moral, visto que os objetos de cada uma são aqui idênticos. A *Teoria* é a um só tempo uma investigação sobre as regras práticas da moralidade e sobre o princípio que faz com que essas regras existam como tais. Daí talvez ter esse duplo caráter de escrita, ser um sistema com aspiração ao rigor dedutivo, mas, ao mesmo tempo, um ensaio de escrita elegante e com descrições vigorosas.

Haveria alguma intenção filosófica especificamente envolvida nessa mescla dos modos de escrita – e de investigação? Não encontramos nenhuma menção explícita de Smith a isso. No entanto, a comparação dos dois modos de escrita e investigação nos lembra a comparação que David Hume faz, na primeira seção de sua *Investigação sobre o entendimento humano* (1748), entre a "filosofia fácil" e a "filosofia abstrusa".

A filosofia moral, ou ciência da natureza humana, pode ser tratada de duas maneiras diferentes; cada uma das quais tem seu mérito peculiar

e pode contribuir para o entretenimento, instrução e correção do gênero humano. Uma considera o homem sobretudo como nascido para a ação, e como influenciado em suas avaliações pelo gosto e pelo sentimento, buscando um objeto e evitando outro segundo o valor que parecem possuir e o aspecto em que se apresentam. Como a virtude é reconhecidamente o mais valoroso de todos os objetos, essa espécie de filósofos pinta-

a com as cores mais adoráveis; para isso, usam de todo o auxílio da poesia e da eloquência, e tratam seu tema de maneira fácil e óbvia, como melhor convenha para aprazer a imaginação e cativar os afetos. Seleccionam da vida ordinária as observações e acontecimentos mais tocantes, contrastam adequadamente caracteres opostos, e, atraindo-nos para as trilhas da virtude com a perspectiva de glória e de felicidade, nelas orientam nossos passos pelos preceitos mais salutareos e os exemplos mais ilustres. Eles nos fazem *sentir* a diferença entre vício e virtude, excitam e moderam nossos sentimentos; e se assim conseguem fazer com que nossos corações ao menos se inclinem ao amor da probidade e da verdadeira honra, consideram ter cumprido plenamente a finalidade de seus esforços.

*A outra espécie de filósofos considera o homem mais como um ser racional que ativo, e se empenha mais em formar seu entendimento do que em cultivar suas maneiras. Veem na natureza humana um objeto de especulação e a submetem a exame minucioso com vistas a encontrar os princípios que regulam nosso entendimento, suscitam nossos sentimentos e nos fazem aprovar ou censurar qualquer objeto, ação ou comportamento particular. (HUME, 2009, pp. 41-42)*

Essas características não se assemelham em muito às atribuídas por Smith aos dois grandes tipos de investigação moral: sobre o caráter da virtude e sobre o princípio da aprovação? Sabemos que um dos intentos da *Investigação* de Hume era conciliar a filosofia fácil com a filosofia abstrusa. Escrever de modo agradável sobre um tema complexo; influenciar os sentimentos e aguçar o entendimento. Já defendemos em outro texto<sup>25</sup> que, pelo que nos indica a obra de Hume, a essa conciliação correspondia também um ideal de formação e de refinamento: um homem que ao mesmo tempo tivesse certa profundidade de entendimento e dominasse a arte da conversação e das boas maneiras.

À mesma ideia nos conduz Smith. As investigações sobre a virtude apoiam-se na delicadeza da escrita e no vigor dos exemplos, e influenciam os homens em prol das virtudes. As investigações sobre os princípios da aprovação fazem parte do conhecimento

<sup>25</sup> Na "Introdução" à *Investigação* (idem, pp. 17-18).

especulativo, rigoroso. Seu projeto talvez seja o de juntar os dois na conjunção de duas concepções de teoria – visualização de um espetáculo, portanto agradável e mais livre, e explicação de efeitos por princípios, portanto especulativa e

rigorosa. Se Smith escreve uma *teoria*, é possivelmente porque enfatiza um pouco mais do que Hume a sistematicidade. Porém, sua busca pode não ser muito diversa: incitar a virtude, e que esta inclua em boa medida o rigor e a capacidade especulativa, sem ser desagradável nem se afastar da vida prática – formar um homem que saiba ser virtuoso sem ser áspero, e agradável sem ser frívolo ou despreparado para a ação – em suma, o ideal setecentista do homem mundano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SMITH, Adam. *The theory of moral sentiments*. Indianapolis: Liberty Fund, 1982. Reprinted from Oxford: Clarendon Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Teoria dos Sentimentos Morais*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Essays on philosophical subjects*. Indianapolis: Liberty Fund, 1982. Reprinted from Oxford: Clarendon Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Indianapolis: Liberty Fund, 1985. Reprinted from Oxford: Clarendon Press, 1983.

ADORNO, T. "O ensaio como forma". In *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Metaphysics*. Livro XI. Trad. W. D. Bross. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1924. Disponível no endereço eletrônico <http://classics.mit.edu//Aristotle/metaphysics.html>.

BOSWELL, J. *Letters*. Ed. C. B. Tinker, 1924, 46. Apud. BRYCE, J. C. "Introduction". In: SMITH, 1983.

BRYCE, J. C. "Introduction". In SMITH, 1983.

LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Quadrige/PUF, 1992.

LIDDEL, H.G.; SCOTT, R. *A greek-english lexicon (LSJ)*. Perseus Project, 2007. Disponível *online* em:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dqewri%2Fa>.

HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Trad. Alexandre Amaral Rodrigues. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

OBALDIA, Claire de. *L'esprit de l'essai: de Montaigne a Borges*. Paris : Seuil, 2005.

PIMENTA, P. P. (Org.). *O iluminismo escocês*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

RAPHAEL, D.D.; MCFIE, A.L. "Introduction to the Theory of moral sentiments". In: SMITH, 1976.

SUZUKI, Márcio. "O ensaio e a arte de conversar". In HUME, D. *A arte de escrever ensaio*. Trad. Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008.

# ***A vontade geral como modelo ideal: estética e política em Diderot***

## **Ana Portich**

Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Marília. Doutora em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e autora de *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante* (editora Perspectiva).

No verbete "Direito natural" da *Enciclopédia*, Diderot afirma que a vontade geral se associa tanto ao direito natural quanto ao direito positivo, definindo-a nos seguintes termos: "Mas, se tiramos do indivíduo o direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, onde apresentaremos esta grande causa? Onde? Diante do gênero humano; é a ele que cabe decidi-la, porque o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; elas podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa, nunca se engana, nunca se enganará. [...] Mas [...] quem é o depositário desta vontade geral? Onde irei consultá-la? [...] Nos princípios do direito positivo de todas as nações civilizadas, nas ações sociais dos povos selvagens e bárbaros, nas convenções tácitas dos inimigos do gênero humano entre si e mesmo na indignação e no ressentimento, estas duas paixões que a natureza parece ter colocado até nos animais para compensar a falta de leis sociais e de vingança pública."<sup>1</sup>

No capítulo do *Manuscrito de Genebra* em que Rousseau refuta a noção de "Sociedade Geral do Gênero Humano", visa-se justamente à definição de direito natural patenteada por Diderot na *Enciclopédia*. Diderot teria cometido o erro de confundir questão de fato com questão de direito, ao inscrever "um direito natural unívoco 'nos princípios do direito positivo [ou escrito] de todas as nações civilizadas.'"<sup>2</sup>

Victor Golschmidt completa que, embora a vontade geral enquanto instância legisladora tenha vigência universal, encontrará antagonismos no interior da sociedade

<sup>1</sup> Diderot, Denis. "Direito natural". In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*, tradução de M.G. de Souza. São Paulo: UNESP/Discurso, 2006, pp. 80-81.

<sup>2</sup> Golschmidt, Victor. "Rousseau et le droit". In: *Écrits II*. Paris: Vrin, 1984, p. 148.



ou mesmo se transformará em vontade particular no cômputo das demais nações. Portanto, não se manifesta aí a vontade do gênero humano, a menos que Diderot tenha abusado dos termos.

Outras passagens do verbete "Direito natural" alimentaram a querela: 1) "A todo momento o homem injusto e dominado por paixões sente-se levado a fazer a outro o que não gostaria que lhe fizessem"; 2) "é preciso raciocinar em tudo, porque o homem não é somente um animal, mas um animal que raciocina"; 3) "O homem que só escuta sua vontade particular é inimigo do gênero humano"; 4) "A vontade geral é em cada indivíduo um ato puro do entendimento que raciocina no silêncio das paixões sobre aquilo que seu semelhante tem o direito de exigir."<sup>3</sup>

As afirmações de Diderot são alvo de Rousseau no *Manuscrito de Genebra*: "De fato, ninguém negará que 'a vontade geral [seja] em cada indivíduo um ato puro do entendimento que raciocina no silêncio das paixões sobre aquilo que seu semelhante tem o direito de exigir'. Mas onde se encontra o homem que consiga assim se separar de si mesmo? E, se cuidar de sua própria conservação é o primeiro preceito da natureza, pode-se forçá-lo a considerar a espécie em geral para que ele mesmo se imponha deveres que não lhe pareçam ter ligação com sua constituição particular? [Como] seu interesse pessoal pode exigir que se submeta à vontade geral?"<sup>4</sup>

Rousseau ressalta assim a tendência de Diderot à abstração, à generalização arbitrária. Arbitrária porque se desconsideram particularidades, no caso os pendores individuais e os interesses pessoais frente ao bem comum. A objeção de Rousseau justifica a leitura de Goldschmidt, contrária à identificação entre direito positivo e direito natural, o que lhe parece flagrante no artigo de Diderot. Guerra, família, escravidão, comércio são convenções estabelecidas, inscritas na história, portanto as regras que presidem a essas instituições não constituem leis derivadas da natureza.

Alguns anos antes, no entanto, Diderot havia repreendido Rousseau por adotar o mesmo procedimento. Como consta do verbete "Hobbesianismo", Rousseau teria incorrido no erro de inferir o universal *a contrario* do particular, "defeito próprio dos sistemáticos:

<sup>3</sup> Diderot, Denis. "Direito natural", pp. 78-81.

<sup>4</sup> Rousseau, Jean-Jacques. *Manuscrit de Genève*. In: *Oeuvres complètes III*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1964, pp. 286-287.

o de generalizar fatos particulares e dobrá-los com habilidade a suas hipóteses." Ao dizer que as leis e a formação da sociedade não tornam o homem melhor do que se encontra no estado de natureza, sendo na verdade fatores de depravação, Rousseau teria tomado circunstâncias locais, embora com sinal trocado, como padrão universal. Assim, vivendo "no mundo, no meio de sábios"<sup>5</sup> cheios de amor-próprio e em constante conflito, Rousseau acaba por definir o homem como naturalmente bom e pacífico.

Lugar-comum das definições de Iluminismo, o combate ao espírito de sistema explica o emprego do argumento da petição de princípio por ambos os autores<sup>6</sup>. Em Diderot, a recusa à sistematização corresponde à negação de uma definição de sistema cuja validade seja absoluta, tomada como uma espécie de reflexo da própria natureza. Ao mesmo tempo, é postulada a validade das descrições, da diversidade de interpretações da natureza<sup>7</sup>. Como demonstra Herbert Dieckmann, o próprio estilo de escrita de Diderot, baseado em conjecturas ou hipóteses deixadas em aberto, expõe sua desconfiança para com generalizações e simplificações. Apesar de seguir um método, que consiste em tomar como ponto de partida um sistema já estabelecido, "não tarda a se deparar com dados que não batem com os princípios sobre os quais o sistema se baseia"<sup>8</sup>. Porque inúmeros fenômenos fogem a qualquer classificação e não se adequam às regras, é impossível penetrar no âmago das coisas, é impossível torná-las transparentes.

Diderot se declara assim antipositivista *avant la lettre*, mas de modo algum assume uma postura antiintelectualista, na medida em que se propõe a conhecer a vontade geral a partir de suas manifestações concretas. Mesmo em termos fisiológicos, a vontade pressupõe discernimento com relação ao desejo: "Diz-se que o desejo nasce da vontade, pelo contrário, do desejo nasce a vontade. O desejo brota do organismo, ser feliz ou infeliz depende de bem-estar ou não. O que se quer é ser feliz."<sup>9</sup> Se a vontade, do ponto

<sup>5</sup> Diderot, Denis. "Hobbesianismo". In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*, p. 189.

<sup>6</sup> Ver Cassirer, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*, tradução de A. Cabral. Campinas: UNICAMP, 1992, p. 10: "Na Inglaterra e na França, o Iluminismo começa por quebrar o molde obsoleto do conhecimento filosófico, a forma do sistema metafísico. Não acredita mais no privilégio nem na fecundidade do 'espírito de sistema': vê neste não a força mas o obstáculo e o freio da razão filosófica."

<sup>7</sup> Cf. Idem. *Da interpretação da natureza e outros textos*, tradução de M.C. Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

<sup>8</sup> Dieckmann, Herbert. "Système et interprétation dans la pensée de Diderot". In: *Cinq leçons sur Diderot*. Genebra: Droz, 1959, pp. 59-60.

<sup>9</sup> Diderot, Denis. "Volonté". In: *Éléments de physiologie, cap. VI. Oeuvres I*. Paris: Robert Laffont, 1994, p. 1299.

de vista orgânico, implica um agenciamento do desejo, na vontade geral que se expressa pelo direito positivo, por laços sociais, pelo *éthos* dos malfeitores ou mesmo a revolta contra a iniquidade, manifesta-se preferencialmente o bem comum, que não pode ser confundido com a alternância de interesses particulares no interior de uma sociedade, ou o predomínio de uma potência sobre o conjunto das nações.

Mas o questionamento de Rousseau ainda procede, pois "onde se encontra o homem que consiga assim se separar de si mesmo?"<sup>10</sup> Para Diderot, a espécie humana, em sendo sociável, fornece dois critérios para a verificação concreta da obediência à vontade geral: a precedência do interesse coletivo sobre o interesse individual e a equanimidade sociopolítica – como consta do verbete "Autoridade política" da Enciclopédia, "Nenhum homem recebeu da natureza o direito de comandar os outros."<sup>11</sup> Maria das Graças de Souza sintetiza a questão ao afirmar que a relação entre vontade geral e prazer individual se explica "na medida em que Diderot tende a conservar, na sua concepção de sociedade, a doutrina molecular". Assim, "nos seres vivos, as moléculas e os órgãos guardam a sua vida própria, constituindo, no seu conjunto, a vida do organismo inteiro."<sup>12</sup>

Se não há dicotomia entre indivíduo e sociedade, nem entre vontade geral e direito positivo, é preciso saber a que instância cabe o controle ou a observância dos dois critérios acima descritos, atinentes aos desígnios da vontade geral.

Ao enunciar suas teorias sobre o espetáculo, sobre literatura e sobre o ator, Diderot repropõe uma acepção de sistema em que não se possa discernir um "princípio geral; não conheço nenhum dos que acabo de indicar que um homem de gênio não possa infringir com êxito"<sup>13</sup>, diz ele sobre as regras de composição e atuação que havia acabado de enunciar nas *Conversas sobre O filho natural*. No âmbito das artes, o homem pode se colocar no lugar do outro de maneira desinteressada, sem ser regido por paixões, por desejos e inclinações pessoais, os quais por isso mesmo nos afastam da vontade geral. Vale lembrar as seguintes passagens do verbete "Direito natural": "A todo momento o homem injusto e dominado por paixões sente-se levado a fazer a outro o que não gostaria que lhe fizessem. [...] O homem que só escuta sua vontade particular é inimigo do gênero humano."<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Cf. nota 5.

<sup>11</sup> Diderot, Denis. "Autoridade política". In: *Verbetes políticos da Enciclopédia*, p. 37.

<sup>12</sup> Souza, Maria das Graças de. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: UNESP, 2002, pp. 128-129.

<sup>13</sup> Diderot, Denis. "Conversas sobre O filho Natural, III", tradução de F. Saadi. In: Guinsburg, Jacó. *Diderot – Obras V*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 154.

<sup>14</sup> Cf. nota 4.

Ainda que no âmbito da política não se observasse o bem comum, e conseqüentemente a moral e os costumes estivessem marcados pela corrupção, a ponta-de-lança da vontade geral seria o comediante, por sua falta de engajamento político e devido a seu desregramento moral. Como diz Diderot, "Eles [os atores] são excomungados. Esse público, que não pode dispensá-los, despreza-os. São escravos que se encontram incessantemente sob a vara de outro escravo."<sup>15</sup> Sua moral libertina teria justificado a condição de pária a que a sociedade e a religião relegaram o comediante. Juridicamente era um fora-da-lei, o que se devia sobretudo ao anátema da Igreja, responsável pelos registros civis. Na França, filhos de atores e atrizes não recebiam o sacramento do batismo, portanto não tinham direito de cidadania. Aos comediantes se recusavam os demais sacramentos: não podiam confessar, comungar, contrair matrimônio ou ser enterrados em solo sagrado<sup>16</sup>, razão pela qual, no século XVII, as paróquias de Paris negaram sepultura ao próprio Molière. Sem permissão para prestar juramento sobre a Bíblia, o testemunho de atores em processos legais, assim como o das prostitutas, não era digno de fé.

No *Paradoxo sobre o comediante*, o homem de sensibilidade se define por seu apego a valores difundidos por uma sociedade cujos membros não se encontram em igualdade de condições; o homem sensível, portanto, jamais se identifica com pessoas de condição diferente da sua. Somente o ator, indiferente a tudo e a todos, com sangue-frio e discernimento conseguirá "esquecer-se e distrair-se de si mesmo"<sup>17</sup>, ao menos de uma noção de si-mesmo autorizada pelo regime absolutista.

É o ator que coloca em prática a máxima do sujeito de direito: colocar-se no lugar de outro, a despeito de sua própria condição, despojando-se dos valores dominantes. A experiência de alteridade que funda a justiça torna-se possível porque, na economia anímica descrita por Diderot, "Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que supomos ter não é o coração que temos."<sup>18</sup> Como a conduta passional nada tem de autêntica sob o despotismo, para ser justo é preciso distanciar-se das emoções e buscar a medida do justo e do injusto em outro estado de consciência; é preciso estar fora de si.

Desse modo, soluciona-se o problema proposto por Rousseau. Assumindo uma *persona*, o comediante repropõe a vontade geral enquanto ideal. No entanto, o ideal não é fruto

<sup>15</sup> Idem. *Paradoxo sobre o comediante*, tradução de J. Guinsburg. In: Guinsburg, Jacó. *Diderot – Obras II*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 65.

<sup>16</sup> Cf. Moffat, M.M., *Rousseau et la Querelle du Théâtre au XVIIIe. Siècle*. Paris: E. de Boccard, 1930.

<sup>17</sup> Diderot, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*, p. 69.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 66.

de pura abstração, uma vez que o ator o concebe a partir de "um modelo próprio a seu estado"<sup>19</sup>. Estado entendido nos seguintes sentidos, bastante palpáveis: como membro da espécie humana, o ator não pode, segundo Diderot, atingir alturas interditas a sua condição fisiológica; e, como membro de uma coletividade, ocupa, pela desqualificação moral em que se encontra, uma posição marginal, de neutralidade.

De todo modo, o ponto de vista do ator só pode ser considerado objetivo sob a ótica da desigualdade, que o deixa à margem da sociedade. Porque a boa convivência é uma tendência natural do homem, quando a equanimidade é colocada em prática, o estado de natureza não se incompatibiliza com o estado civil e as convenções sociais. No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot elucida seu parecer: "A natureza humana é portanto boa?' Sim, meu amigo, é muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem." Os sentimentos, segundo Diderot, não são naturais se não fizerem jus à bondade que define o humano, e esta sob determinadas circunstâncias representa apenas um modelo ideal. Portanto, alguém espontaneamente sensível pode não ser bom. "Num povo escravo, tudo se degrada"<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Idem. *Discurso sobre a poesia dramática*, tradução de L.F. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, XXII, p. 129.

<sup>20</sup> Idem, II e XVIII, pp. 45 e 107.

# 11 February 1963

## (50 anos da morte de Sylvia Plath)

**Will Vaccari**

Escritor e poeta.

Não, não fiquei todo esse tempo de tocaia à espera da data. A lembrança do dia foi apenas uma coincidência. Estava relendo a introdução de Ted Hughes a *The Collected Poems*, editado e organizado por ele. Hughes inicia a primeira linha exatamente com "*By the time of her death, on 11 February 1963*"...

Fiquei feliz qual um menino quando saquei. Em parte porque não dou nem nunca dei maior importância a elas, coincidências. Desde muito cedo vi que são apenas o que são, não sinais disso ou daquilo ou de clarividências como querem os supersticiosos. Se a realidade já me rouba quase todas as certezas, que dirá os delírios, as esperanças de que a vida devia ser o que não é. E, pensando bem, sequer posso afirmar que tenha sido um daqueles casos de "estar no lugar certo na hora certa" (generalização igualmente cara aos cultivadores de crendices, também característica dos que se deixam iludir por delírios esperançosos, os que exaltam em escritores como Gabriel Garcia Marques a imaginação, que para mim é escandalosamente previsível e sacal). Pois, em se tratando de Sylvia, estou (quase) sempre na hora certa no lugar certo. A leio praticamente a cada dia. Coincidência de fato teria sido se o 11 de fevereiro tivesse arrebatado o olhar dum vivente entre os bilhões que jamais ouviram falar da criadora de *Ariel*.

Em *The Collected Poems*, Ted Hughes (para quem não sabe, ex-marido da poeta) reuniu a maior parte da produção de Sylvia, sob a preocupação primeira, conforme explica na introdução, de manter a cronologia correta dos poemas. Tendo vivido com Plath até dois anos antes de sua morte, Hughes descreve como e onde (re)encontrou a maioria dos poemas em revistas e jornais para essa coletânea. E relata — infelizmente, apenas *en passant* — que foi testemunha da confecção de vários deles, sobretudo alguns pertencentes ao que chama de "terceira e última fase". Em aparte devo dizer que nessa introdução Hughes em nenhum momento dá uma de gaiato se exibindo ou botando banca por ter estado lá como marido. A trata sempre como "Sylvia Plath" ou "a poeta", não se

permitindo tons de intimidade em que outros em sua situação facilmente resvalariam. Do começo ao fim se preserva sóbrio e algo frio. Como aparte do aparte acrescento que fiquei imaginando — e esperando — que, sendo poeta, ele baixaria a guarda, se entregando à emoção, partindo para as confissões tão aguardadas por leitores interessados nas futricas que rodam o mundo em torno da vida e do suicídio de Plath.

Não vou fazer um panegírico de sua morte. Poetas de verdade não o merecem. Homenagens, sejam em vida ou fúnebres, devem ser guardadas para colossos morais como José Sarney ou Lula da Silva, essa gente destituída de honradez e que por isso mesmo precisa que se lhe enalteçam a mediocridade. Deixo para os desinteressados da poesia a tarefa de lamentar que Plath tivesse apenas trinta anos quando encheu os pulmões de gás de cozinha na mais pútrida de todas as flores: a da idade. Que chorem eles pelas sabe-se lá quantas centenas de poemas desaparecidos ainda na se-mente na atormentada-mente. E que lastimem que as circunstâncias que envolveram o episódio de sua morte, as repetidas traições cometidas durante o casamento por Hughes, por sua vez poeta maior, os evidentes sinais de padecimento psíquico e o trágico, tético do palco e da cena que escolheu para seu suicídio tenham sido os grandes impulsores de seu nome ao estrelato literário. Desde fevereiro de 1963 até hoje tem-se falado muito mais de sua biografia que de sua poesia, até que esta se eclipsou sob aquela. Escreveram-se inúmeras biografias de Plath e, de Hughes, uma "não autorizada". Após o episódio, uma legião de feministas apontaram seus dedões em riste para Hughes, o acusando levemente de responsável pela morte da ex-esposa, cobrindo-o de insultos em eventos de que participava, alegando que empurrara Plath até aquele episódio sinistro. E se redigiram incontáveis "análises psicológicas" — umas, razoavelmente honestas, outras, decididamente psicanalhas — contra Plath no afã de enaltecer, explicar ou meramente vilipendiar sua obra.

Entre os próceres do métier literário que não enxergam qualidade na poesia de Sylvia Plath está Harold Bloom, o mais popular dos críticos literários da atualidade — e no entanto um dos mais prestigiados na academia, por paradoxal que soe. Ficaram célebres os maus bofes com que foi obrigado a se debruçar na obra de Sylvia. Não poupou nem seus poemas nem seu romance *The Bell Jar*.

Entendo, até.

Cito um trecho do livro *Bloom's Major Poets*:

*A poesia norte-americana do século 20 é imensamente rica em mulheres de gênio: Gertrude Stein, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Louise Bogan, Léonie Adams, Laura Riding, Elizabeth Bishop, May Swenson, Amy Clampitt e várias poetisas vivas. Se acrescentarmos a*

*grande poeta canadense Anne Carson, que está à altura de qualquer poeta vivo atualmente, pode-se dizer que se estabeleceu um padrão extraordinário. Por esse padrão, dificilmente pode-se elogiar em Plath muita coisa além de sua sinceridade. No entanto, Plath claramente atende a uma necessidade, nem estética, nem cognitiva, mas profundamente afetiva. Nesse sentido, continua sendo uma escritora representativa e o fenômeno de sua popularidade é digno de meditação crítica. Talvez deva ser colocada na categoria da poesia popular, na companhia da assaz diferente (e maravilhosamente bem-humorada) Maya Angelou.*

Quis traduzir o trecho acima para deixar claro o significado de que "*dificilmente pode-se elogiar em Plath muita coisa além de sua sinceridade*", em minha opinião bom indício de que Bloom parece não dar maior importância à honestidade com que um poeta trabalha sua matéria prima, ou seja, si mesmo. Comecei a escrever aos 13 anos e posso declarar com a mão sobre a Bíblia (ao menos para mim mesmo, pois que sou meu mais interessado leitor), que a maior peleja de qualquer escritor ou artista é precisamente reunir, a cada minuto em que se ponha a esmiuçar a própria alma buscando transcrever sua verdade, coragem para evitar cair na autoempulhação. Aos que não escrevem a sério, cabe um alerta: o autotrambique pseudoliterário é muito mais corriqueiro do que possa parecer, creiam. Posso, portanto, declarar solenemente que, se o segundo maior crítico literário está alheio a tão trivial — mas não menos importante — componente do fazer artístico, então não é nem de longe o segundo maior crítico literário nem de hoje nem de nunca.

Lá se vão cinquenta anos, e virão outros tantos, de mistificação, mitificação, fofocaiada digna das páginas de tevê da *Folha de São Paulo*, frivolidade à altura das "reportagens" da *Vejinha*, literatice traficada em cadernos especializados dos jornais, psicanalismo que não requer qualificativos, crítica literária sempre apresentada em enciclopédicos ensaios em que os autores esbanjam a tão familiar autossuficiência cafona do professor a regurgitar sapientismo. E o suicídio, as circunstâncias em que foi cometido, as duas crianças a dormir "angelicamente" no quarto ao lado, a possibilidade de que a mais velha, Frieda, então com dois anos, deparasse com o cadáver da mãe no chão da cozinha diante do fogão (há "controvérsias" sobre tal possibilidade, o que serve apenas para demonstrar que todos já viraram do avesso tudo que se refere à vida da poeta e todos acham que têm algo a dizer a respeito). A imensa maioria obviamente idolatra o totem constituído de poesia visceral que deu cabo da própria existência num drama à altura de seus versos. Harold Bloom talvez a abomine exatamente por isso.



Terá Plath, aos olhos do professoral Bloom, cometido a heresia de permitir que a sujeira de sua vidinha de sofredora ordinária maculasse a sacralidade da Poética que se tornou divina, fora do alcance do intelecto humano, a partir do instante em que o bravo caçador Shi Bao Tiao declarou seu amor em versos à arrebatadoramente bela Fang Mu Rui num povoado perdido no meio de Cantão no ano 6837 a.C.?

Como seria de esperar, um justiceiro literário com o poder de fogo de Harold Bloom já abateu muitos outros escritores e poetas malfeitores em suas temidas razzias pelo Velho Oeste.

Um dos enganadores das letras que foi desmascarado pela metralha verbal de Bloom é o nosso velho conhecido Edgar Allan Poe.

O professor de Yale e orientador da Camille Paglia, sua fiel escudeira mundo erudito afora, vê em Poe "o maior enigma da poesia americana". Poemas como "*O corvo*", "*Os sinos*" e "*Annabel Lee*" não passam de jingles (afirmação nem um pouco original, aliás). Se existem alguns que não são ruins é porque imitam Byron, Coleridge e Shelley. E os contos de Poe não ficam atrás em termos de ruindade. Para Bloom, são "pesadelos da dicção e da visão".

Mas o que aparentemente mais perturba o delicadíssimo senso estético de Bloom (que, ao que eu saiba, jamais verteu um só verso em sua longa existência de caçador de falsos poetas) é a enorme popularidade do autor de *A máscara da morte escarlate*, com maior número de leitores que os consagradérrimos Walt Whitman e Robert Frost.

Não sei para vocês aí fora — com perdão do americanismo —, mas a mim me evoca um tipo de conspiração que, em sua ojeriza a Poe, Bloom esteja ecoando outros críticos ilustres do genial bostoniano (ou autor de *O corvo*, como preferirem) como T.S. Eliot (em *From Poe to Valéry*, 1949).

O ensaio de Eliot sobre Poe se inicia assim:

*O que pretendo aqui não é uma estimativa judicial de Edgar Allan Poe; não estou tentando decidir o posto que ele ocupa como poeta nem isolar sua originalidade essencial. Poe é realmente um obstáculo para o crítico judicial. Se examinarmos detalhadamente sua obra, não encontraremos senão uma escrita desleixada, um pensamento pueril sem a sustentação duma leitura ampla ou erudição profunda, experiências aleatórias em vários tipos de escrita, em geral feita sob a pressão da necessidade financeira, isenta, em todos os detalhes, da perfeição. Isso não seria justo. Mas se, em vez de considerar sua obra analiticamente, a olharmos de longe, como um todo, veremos uma massa de forma ímpar e de*

*tamanho impressionante para a qual o olho retorna constantemente. A influência de Poe é igualmente desconcertante. Na França tem sido imensa a influência de sua poesia e de suas teorias poéticas. Na Inglaterra e na América, parece quase insignificante. Será possível indicar qualquer poeta cujo estilo pareça ter sido formado por um estudo de Poe? (...) mas quanto a Poe nunca terei certeza.*

É curiosa essa introdução de Eliot à obra de Poe. Logo de cara o genial autor de *Terra arrasada* adverte que seu texto não é uma "estimativa judicial", para em seguida decretar dogmaticamente que a escrita de Poe é desleixada, seu pensamento, pueril e sua cultura, sofrível. (Depois dizem que o bipolar sou eu.) Pior ainda: Poe escrevia por "necessidade", credo!

Antes de prosseguir, me permitam um ligeiro parêntese. Como todos que lidamos com as palavras sabemos, Eliot foi um poeta refinado e elegante, egresso de família da classe média abastada americana que futuramente se mudaria para a Inglaterra, adotando modos, hábitos e cacoetes de aristocrata britânico. Homem de Harvard, o suprasumo acadêmico de seu país, e depois filósofo pela Sorbonne, foi também um marido exemplar. Em 1932, quando retornou aos EUA, abandonou na Inglaterra sua esposa Vivienne, que em 1938 seria internada num sanatório onde permaneceu até morrer em 1947. Durante o longo período de internação, Vivienne jamais recebeu uma visita do marido. (Certo, segundo os estruturalistas, a vida dum autor nada tem a ver com sua obra. Que o digam o pró-fascista Pound e o pró-nazista Céline. De minha parte, concordo até certo ponto. Mas a questão aqui é exatamente especular se o suicídio de Plath e a projeção que sua poesia ganhou posteriormente à sua morte têm alguma influência ou mesmo fortaleceram a antipatia de Bloom pela obra da poeta.)

Retomando o ensaio de Eliot, me admira que ele não o tenha usado para acusar Poe de vagabundo, bêbado e viciado em ópio e haxixe, no que estaria, por assim dizer, coberto de razão.

Mas o criador do sublime poema *Homens ociosos*, ao bater o martelo sobre o "desleixo" de Poe, não está sozinho entre os grandes da literatura em seu cuidado em evitar uma "estimativa judicial". William Butler Yeats, o excelso poeta e dramaturgo irlandês, classificou o estilo de Poe de "tawdry", vocábulo arretado que eu verteria entre "espalhafatoso" e "bocomoco" (mais este que aquele, talvez). Cumpre notar que, ao contrário de Edgar, que desperdiçava sua vida inútil em dissipação nos botecos de Boston em incessante comunhão etílica com marinheiros e carnal com prostitutas, o prendado W.B. exerceu, entre outros, o prestigioso cargo de senador. (Vejo na Wikipedia que ele

foi, ainda, *galardoado* (*sic*; pobrezinho) com o Nobel de Literatura de 1923. (Mais um aparte: W.B. Yeats havia morado no mesmo apartamento em que Plath tirou a própria vida. Essa, sim, é coincidência digna de consignação, como diria um aluno do Roberto Schwarz.)

E vejam só que ironia: até mesmo o bandalho D. H. Lawrence veio meter sua... colherzinha no angu tachando o estilo de Poe de... "*extremamente vulgar*".

Para finalizar em grande estilo esta seção dos antipatizantes de Edgar Allan Poe e dos literatos que, para ojeriza dos críticos, não fazem ou fizeram de sua arte um trabalho de ourivesaria, tenho de citar o superintelectual inglês Aldous Huxley, que, como todo superintelectual, tem sempre algo a dizer sobre o que quer que seja.

Huxley abre um ensaio que denominou *Vulgaridade na literatura* se perguntando se Poe era um grande poeta, a seguir se valendo do pretexto da dúvida para explicar por que em sua opinião Poe escrevia mal. E para justificar o título do ensaio, compara a escrita de Poe a alguém que use um anel de diamante em cada dedo, o que é indesculpável para homens sensíveis e requintados. (E, convenham, que comparação mais ruinzinha, essa.)

Voltando ao segundo maior crítico do mundo, sabe-se sobejamente que Bloom emprestou sua celebridade para editar e escrever a introdução duma grande coleção de 21 volumes chamada "*Bloom's Major Poets*", na qual uma penca de ensaístas, sob o amplo e acolhedor guarda-chuva do mestre, discorrem sobre os mais populares e/ou citáveis poetas (todos de língua inglesa, salvo engano), Plath e Poe inclusos.

No volume dessa coleção dedicado a Poe, a introdução de Bloom começa assim:

"Meu prefácio lamenta a inadequação estética da poesia de Poe, embora conceda que isso, de forma alguma, iniba sua permanente popularidade."

Ao passo que a introdução sobre Plath começa assado:

"Meu prefácio sugere algumas reservas que ainda sustento quanto à eminência poética de Plath, embora reconheça que ela se tornou um exemplo de Poesia Popular".

Bem, como não tenho vocação analítica nem queda para uma visão lógico-despenteada das coisas da academia, do mundo dos gênios, da vida dos poetas, vocês vejam aí que é que, se é que, isso significa.

Harold Bloom é o segundo maior crítico literário vivo e não serei ridículo a ponto de concordar ou discordar dele. (Mas Marjorie Perloff dá uma boa peitada no cara em <http://www.bostonreview.net/BR23.3/perloff.html>.) Para Bloom a poesia de Plath é "derivativa", julgamento impiedoso e, IMHO, extremamente injusto. E tenho do meu lado ninguém menos que Camille Paglia, que foi orientanda dele no Harpur College e considera *Daddy* um poema "central" do século 20. Data venia, me permitirei um palpite sobre a posição de Bloom quanto à poesia de Plath:

Bloom não aceita que a biografia de Plath tenha superado sua obra em termos de fama, colocando sua vida, em inúmeros círculos e circuitos de debate, acima de sua poesia. Ante o resfolegante personalismo que bafeja tudo e todos hoje em dia, parece razoável. Nas palavras textuais dele, "A reputação contemporânea é o guia mais inapropriado para a sobrevivência canônica."

Não há como refutar Bloom quando, da poeta Adrienne Rich, ele diz ser "de inacreditável ruindade, pois segue os critérios em vigor hoje em dia: tudo que conta são raça, gênero, orientação sexual, origem étnica e propósito político do pretense poeta." Não por acaso, Bloom inclui Plath e Rich no que denomina "*Cultura do ressentimento*".

Mas há algo de cruel na imparcialidade científica com que ele atira na vala comum todos os poetas confessionais. (Não vou chamar atenção para o termo com aspas.) Anne Sexton é tão desprezível quanto qualquer metido que desande a poetizar suas experiências emotivas particulares. (Será que o último período mereceria um tratado à parte? Mereceria. O que não, na grande poesia?) Uma porção, a mais poderosa, há décadas pugna para que a vida do autor não se intrometa em sua obra, princípio que se exacerbou depois do estruturalismo. Continuo, ainda, me perguntando que mal podem fazer as confissões? Os críticos anticonfessionais defendem que a poesia deve ser considerada por sua lógica interna, o que constituiria uma posição formalista. Como se sabe, o cânone para Bloom é, obviamente, Shakespeare. Nos tempos do bardo de Avon dificilmente seria possível que um poeta se exprimisse na primeira pessoa (será por isso que abundavam as vozes impessoais?), primeiramente porque havia toda aquela montanha de roupa a vencer até chegar ao pobre coitado que jazia lá no fundo. A academia, e grande parte dos escritores tidos como relevantes, ainda hoje abomina olhar o mundo através do "eu". No texto em que desanca a poesia de Plath, Bloom apela para um apótema (aforismo, para os não eruditos) de Wilde: "Toda poesia ruim brota de sentimentos genuínos". IMHO, escolha não muito confiável de fonte (o que, para alguém da estirpe de Bloom, fala horrores). As blagues de Wilde, por mais perturbadoras e certeiras, são apenas isso: blagues.

E Wilde já foi muitas vezes acusado de se apropriar indevidamente de ditos espirituosos alheios. Um dos mais famosos, "*a hipocrisia é a homenagem que o vício presta à virtude*", que todo mundo e seu pizzaiolo credita a Wilde, na verdade pertence ao duque La Rochefoucauld.

Trocando em miúdos, Wilde não paira lá muito acima dos grandes escritores que ao longo dos tempos preferiram fazer graça a fuçar a verdade. Foi um, digamos, Gore Vidal do século 19. Em *De Profundis*, carta que escreveu ao ex-amante lorde Douglas durante sua (dele) estadia na prisão de Redding e, como tal, destinada a fins eminentemente epistolares, Wilde lava uma das mais patéticas roupas sujas da história da literatura

mundial e já não ostenta a empáfia do brilhante frasista que gostava de rir de tudo e de todos até pouco antes. Se lamuriando numa cela imunda do medieval sistema carcerário inglês (que depois de solto denunciaria em duas longas cartas a um jornal), Oscar certamente já não podia reclamar que "toda poesia ruim brota de sentimentos genuínos". Parece que determinadas certezas que desenvolvemos ao longo da vida no fim se mostram meros frutos das, digamos, circunstâncias. E podem mudar, talvez radicalmente, assim que estas mudam.

E encerro a participação de Oscar neste imbróglio lembrando que ele, Oscar, admirava Poe. Terá tão revelador detalhe escapado ao poderoso cérebro analítico de Bloom?

Consumidor exigente de poesia vertida pelas mãos nobres e certeiras de vates são e lúcidos, Bloom acusa tanto Plath quanto Poe de histéricos, no sentido clínico da palavra.

Sobre Poe, menciona textualmente sua *"ruindade histérica"*. Alhures, diz que, como crítico literário, não vê utilidade no que se convencionou chamar de *"crítica cultural"* e em sua opinião a má eminência (*sic*) de Poe resulta "do gosto popular pela repetição, por melodias fáceis, pela intensidade exacerbada e pela histeria por si só".

Quanto a Plath, tem a declarar que a "Insanidade histérica (...) não é um sentimento que perdura em verso. A poesia depende do tropo, não da sinceridade. Acabei de reler Ariel (...) e me vi murmurando de novo o aforismo definitivo de Oscar Wilde: 'Toda poesia ruim brota de sentimentos genuínos'." (Com perdão da repetição.)

Histeria é um vocábulo frequente em seus ensaios. Nesse sentido só tenho a me regozijar que o mestre jamais botará suas pupilas de águia em qualquer garrancho da minha lavra. Na certa arreganharia o nariz e, enojado com tamanha carga de sinceridade histérica, cobriria seus ariscos olhos com a mão desossada(\*).

*(\*) apud. Naomi Wolf. A encantadora feminista americana alega ter sido vítima de assédio sexual por parte do seu então educador em Yale. Ela o convidara para um jantar em sua casa, que aproveitaria para lhe mostrar um livro de poemas que escrevera. Sempre segundo a própria Naomi, Bloom passou a noite a sorver alentados goles do inebriante Amontillado que ele mesmo havia levado ao jantar. Assim que outros dois convivas se escafeideram, a bela Naomi sentiu a citada mão desossada pousar solerte sobre sua (belíssima, diga-se) coxa. Vejam vocês mais uma vez aqui a manifestação do acaso. O Amontillado figura exatamente no conto The Cask of Amontillado, escrito por quem? Sim, ele mesmo: nosso sempre chapado Edgar A.P. Depois não digam que estou forçando a*

*barra com esse papo de coincidência. Quanto a Naomi, na época estava precisando duma carta de recomendação do mão-boba para obter uma bolsa de estudos numa universidade e fez boca de siri sobre a alegada tentativa romântica do professor. Sabem quando foi que ela finalmente abriu o bico? Vintes anos depois...*

No frigidar dos ovos, Poe tem contra si os votos dos supramencionados Eliot, Yeats, Lawrence e Huxley.

A seu favor contam Baudelaire, Mallarmé e Valéry (os quais, segundo Bloom, só apreciavam a poesia de Poe por não terem bom ouvido para a língua inglesa). Outros simpáticos ao grande precursor do movimento gótico foram o escritor André Gide e o crítico Paul Claudel. Mallarmé até o homenageou com o soberbo soneto *Le Tombeau d'Edgar Poe*, de 1816. E como se ainda fora pouco, outro grande fã de Poe era James Joyce, que, estivéssemos num programa de calouros, facilmente poderia decidir a contenda no *tie-break*.

Digamos que Poe e Plath tenham tido em comum algo que se manifestou com profunda contundência na obra de ambos: o fascínio e a obsessão pela morte.

Cujo culto, para Bloom, parece ser um pecado mortal.

Vou me abster de mapear a obra crítica de Harold Bloom em busca de sinais de simpatia e antipatia literárias envolvendo a relação de seus analisandos com a extinção. Tampouco farei uma lista dos poetas suicidas que ele criticou. Quero apenas anunciar — mais para efeitos que tal anúncio possa produzir em mim mesmo que em qualquer pessoa que me leia — que a poesia de Sylvia Plath não se esgota no divã dum psicanalista.

Uma das origens da má vontade de Bloom para com Plath é que a vida dela com Hughes serviu de palco para um espetáculo cafona que no fim ofuscou a poesia de ambos. Sendo um dos paradigmas da crítica literária dos últimos 60 anos, ao lado de George Steiner, tendo criado o conceito do cânone shakespeariano e estudado tantos escritores cuja existência real pouco ou nada significaram em suas obras, deve ser inadmissível misturar biografia e literatura.

Críticos, estudiosos, ensaístas do "porte" de Bloom buscam enxergar uma ciência atrás dos versos dum poeta. Mais que alguém que expresse o que sente, procuram o artifice que lavre sílabas, fonemas, versos e ritmos que deem a "forma" mais apropriada ao "conteúdo" numa garimpagem cuidadosa, disciplinada que produza pepitas cujo fulgor nos ilumine o cérebro e nos inebriem os sentidos em jorros de luz que nos deixe entrever o que ocorre em nossa treva interior.

Um supererudito como Bloom não lê poesia mas se haure de dados em forma de versos que são computados pela hiperinteligência que o habita qual um animal inumano equipado com zilhões de processadores que instantaneamente cruzam uma infinidade de informações para exhibir ante nosso olhar deslumbrado a mais intrincada rede de referências literárias. Para justificar sua repugnância aos poemas de Plath, Bloom cita dezenas de outros poetas que considera superiores a ela, a maioria dos quais nunca li nem lerei, muitos dos quais não conheço sequer de ouvir falar. Quem leu *O espírito e a letra*, de Sérgio Buarque de Hollanda, sabe a que me refiro. Outro ilustrativo exemplo pátrio de hipererudição com que você não consegue dialogar enquanto lê é a superobra do super Otto Maria Carpeaux (aliás, o único intelectual, até onde sei, que não hesitou em dar um belo esculacho em Aldous Huxley por este ter bancado o supremo asno literário ao proclamar que "um criminoso nunca poderia escrever um bom poema").

Outro que sabe do que estou falando é quem leu a inacreditável análise linguística *Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa*, de Roman Jakobson (com ênfase no "á", como gostava de pronunciar seu despachante no Brasil, Haroldo (nenhuma coincidência) de Campos).

Não sei o que o primeiro maior crítico do mundo teve a dizer, se é que disse algo, sobre a poesia de Plath. Estou me sentindo até um tico melancólico pensando na peleja que sintetizei dos simpatizantes versus antipatizantes de Poe. De que lado fico, Joyce ou Eliot? Lawrence ou Mallarmé?

*Por que tudo está tão quieto, que é que escondem?*

*Tenho duas pernas e vou andando sorridente*

Eis com quem fico.

Bloom e seu clube de intelectuais profissionais não aceitam que o vendaval emocional de Plath seja uma das fontes de sua poesia. Preferem que apenas a disciplina, o senso de tarefa do poeta se envolva no fazer poético e que o produto final possa ser medido pelos termômetros anímicos que têm dentro do cérebro.

Agora o feminismo.

Leio em um site perdido na bruma internética uma postagem de 19 de setembro de 2010 de alguém que se identifica como Katrina. O comentário de Katrina se refere a uma foto em que estão Plath e Hughes e é o seguinte: "Não consigo imaginar um homem que pareça mais perigoso do que este".

São, Christ, cinquenta anos de feministas a revolver o defunto e a babar espuma pelos bicos de abutres, querendo picar o fígado do mulherengo Hughes que trocava de mulher como quem faz a barba todas as manhãs. Alguém com o nome Robin Morgan chegou a escrever um poema com o nome *The Arraignment* em que acusa Hughes pelo assassinato



de Plath e o condena por receber direitos autorais relativos à obra da esposa e o ameaça de cortá-lo em retalhos e depois enfiar seu pênis em sua boca (dele, não dela).

Uma busca no google levanta milhares de links de exasperante bobajada feminista em torno da "vítima" e sua infinda lamentação sobre as agruras duma mulher da década de 1950 e início da de 1960. *The Bell Jar* foi publicado na Inglaterra em janeiro de 1963, menos de um mês antes do suicídio de Plath e só seria lançado nos Estados Unidos dez anos depois. Uma tal Jeanette Winterson, das mais radicais, não se esquece de mencionar que à época *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, era relançado nos EUA após ficar interdito por muitos anos. Nas palavras de Winterson, Miller é um misógino e seu livro é um "*masterpiss*" (nota dez pelo inspirado trocadilho) em que metade da população vive na zona, todas as mulheres existem para dar (as ricas, para que se lhes tirem a grana, as pobres, para enfrentarem a pia e o fogão). No fim Winterson lasca: "como é que uma mulher não ficaria louca num mundo desses? Como é que uma mulher talentosa qual Plath não ficaria terminalmente deprimida ao ponto do suicídio? Valium não muda o mundo. O feminismo, sim."

Eis como a literatura pode servir a propósitos específicos ao gosto do freguês. A poesia de Plath, eivada de desespero, vibrante de nervos, convulsionada de violência emocional e gana de viver dolorosamente frustrada a cada novo ângulo de seu olhar, a cada nova promessa no toque dum recém-conhecido, densa qual a antimatéria dos desejos e dos sentimentos impossíveis de realizar, a poesia de Plath, cada um de seus consumidores, "grupos de estudo", facções políticas e acadêmicos indolentes fez e faz dela pretexto para corroborar suas posições à conveniência da hora. A pequenez não tem limites, tem comprovado a física a cada dia que passa. No caso de Plath, a grandeza idem. Eis como fazer gato e sapato duma hipersensibilidade poética. Cinquenta anos depois se discute até mesmo se os prozacs nas prateleiras das farmácias poderiam tê-la salvado. Há advogados do sim e do não. Os últimos alegam que hoje em dia os índices de suicídio estão bem mais elevados que naquela época. As feministas parecem se dar por satisfeitas pelos apupos a que submeteram Hughes por anos a fio, praticamente soterrando a reputação dele como um dos maiores poetas da Inglaterra. Os explicadores que pensam deter o segredo da mecânica da vida enxergam na poesia de Plath apenas os sintomas dum intenso desequilíbrio psíquico.

O crítico Steven Gould Axelrod tem algo muito interessante a dizer sobre tudo isso: "O paradoxo de que os textos de Plath não podem ser lidos através de biografias nem fora delas". Para puristas feito Bloom, um acinte.

Ontem caiu um meteoro na Rússia e não na minha cabeça, como tanto esperava.



Não, você não dormiu e acordou lendo outro texto. Ainda sou eu falando de Sylvia Plath.

Às vezes também chego a picos de gênio. Acontece, em casos como o meu, sem querer. Quem poderá me crucificar? Não temos, não tenho culpa de nada. Quando nasci pensei estar vindo a um mundo em que poderia usufruir dum mínimo de liberdade, livre arbítrio, laissez-faire, não este inferno em que estou hoje, povoado de robôs facebookianos e alimentado de ar irrespirável.

Vou ficando por aqui antes que estes vagos devaneios a fluir pela noite já escura deste fevereiro desenxabido ameacem virar dissertação de mestrado. Logo eu, que mal conseguia produzir duas linhas quando a professora Ivone passava a dissertação "minhas férias".

Depois de tanta filosofice, ainda não sei por que raios fui me meter a comemorar o aniversário da morte de Sylvia Plath. Tenho repulsa por comemorações, sejam a que título for. A pobre Plath não devia nem ter nascido, pra começo de conversa. Sofreu pra burro.

Como todos nós sofredores, à toa.

Apesar dos sentinelas da vida alheia, os críticos, chegou perto de nos explicar, a nós zumbis cheios de afoiteza e sofreguidão, por quê.

Plath não devia ter nascido nem ninguém. Este inexplicável planeta ficaria assim destituído destes esdrúxulos seres vindos do nada a carregar uma melancia em cima do pescoço, balangando com a elegância dum boneco-chamariz numa loja de automóveis esses dois apêndices superiores que nos saem do ombro à medida que mexemos a custo esses outros dois apêndices inferiores, divididos por desconexas articulações, sem rumo certo.

O meteoro que mirou os coitados dos russos que passam a vida no gelo inebriados de vodka pesava sete mil toneladas, leio no Estadão. Jesus, bem menos do que eu. E não me pergunte como pesaram. Só sei que eles sabem pesar um meteoro mas não sabem tirar das ruas de Sampa a molecada que cheira cola e baba coca. Certo, Bloom torceria seu narigão que nunca para de farejar o vento à procura do grande cânone mundial ante tão sentimentalóide declaração. Quer entrar pra patota? Então seja comedido, discreto, circunspecto. Mantenha o olhar perdido na distância. Longe das mazelas demasiado humanas. Melhor: dispa-se de toda humanidade. Só assim poderá transvazar a poesia genuína, isenta dos nossos hormônios, lavada das nossas excreções, purgada dos nossos horrores. Sobretudo, não se esqueça de que a poesia pertence ao reino e ao reinado da todopoderosa palavra, onde nasce, onde morre. Por nossa patética vez, nascemos sem palavra e morremos sem palavra e por isso mesmo nos cabe a nós poetas exatamente aquela que não nos coube para expressar o que somos.

Ou não expressar o que não somos.

Pra encerrar, uma resposta que minha cozinheira Oraldina (podem rir mas é verdade) sempre me dá quando reclamo da comida:

*"Não gostou, é? Então para de criticar e vem aqui no fogão fazer melhó!"*

Pronto, acabei de inventar o ensaísmo confessional.

Alexandre Matos  
Espinha [detalhe]  
Grafite sobre papel  
150x19cm  
2011



# Poemas

**Flávia Nascimento Falleiros**

Professora de Teoria Literária da UNESP e tradutora.

## RUA FORTUNATO

A rua Fortunato engana. Dizer que é uma rua de infortúnios seria fácil, seria óbvio. Não: a rua Fortunato simplesmente tem calçadas escancaradas em que todas as chagas da urbe se estampam. O *lumpen* proletariado se revela. Quintas, sextas, sábados, domingos, feriados: espetinhos, arrotos, eructações, berros, um entre tapas e beijos privados na via pública. Tudo estupidamente gelado. Domingo de manhazinha, na rua Fortunato, a vizinha anônima sai cedinho do sobrado de paredes rotas e árvores sobreviventes. Acabada! Nádegas despencadas, a tinta desbotada dos cabelos avermelhando-se malvadamente em contraste – aos gritos – com a raiz e a cútis encardida dessas grandes cidades dos trópicos.

## **POEMA DO CREPÚSCULO**

A poesia liquefeita (rabos de sol dançante,  
presas incólumes do concreto armado).  
Os olhos  
de vários em vários pares a fitar com fito  
os desenhos que desde a infância  
as nuvens sugeriram —  
a aura esplendorosa dos santos,  
seu olhar luminoso-complacente  
despontam nos altos das paredes.

De além dos vigésimos andares a luz espalha-se  
enquanto os homens lutam a sua labuta  
buracos de luz por entre os opacos do horizonte  
lançam novos sentidos aos sons  
(cães a ladrar entrementes).

Mas os pesos da vida são mais atrozes que suas dádivas  
por isso o terrível dedo de Deus vagueia pela cidade  
nomeando as catástrofes  
soterrando os mortos.

**DUETO CABRALINO**

(composição musical para duas vozes ou instrumentos)

Para J.C.

fios bem fios porque tênues  
entre nós lâmpadas  
bem claras coisas só desejos  
deflagrados qual pólvora seca  
se umedecida fosse  
por secreções lacrimais pelos pêlos

linhas bem linhas invisíveis  
entre nós agulhas  
bem tecidas coisas indizíveis  
amarradas qual partes unas  
se as unisse a mão hábil do impossível  
com precisão de carne e unha

ligaduras bem ligaduras ósseas  
entre nós músculos  
seriam depois de transpostas  
cada lâmpada e toda agulha  
facas duas fundidas a fogo  
lâmina una inscrita no corpo

## O VINHO

(colagem muito infiel com Baudelaire e Ponge)

I

Do gargalo estreito de sua prisão de vidro com reflexos de gema rubra, canta a alma noturna do vinho, canta este canto pleno de luz que já conhecemos, canta a alma antiga do vinho, com pena, labuta e suor de séculos, canta com ecos solares da encosta incendiada que lhe soprou *anima*. E declara sua gratidão, o vinho, desde que liberto na goela humana (macio sarcófago em que vem jazer). Ele é então brando fogo a dilatar o peito: dos amantes, como puro sangue de cavalgadas loucas, do solitário, como bálsamo supremo, do assassino, como sudário cúmplice.

II

Jazida fluida que se extrai da mina ou pele que se curte no curtume, é tanino o vinho, e também tecido envelhecido na vagarosa e úmida escuridão da cave, antro do chão em que o tempo opera a mutação da polpa insossa da uva em líquido. Este, tornado chama combustível ao contato dos corpos, fá-los dançar – sem todavia incendiá-los à queimadura – qual títeres animados por tal irrigação vivaz. Segredos de polichinelo, apenas, tem o vinho: pois ele é loquaz e, se amado, ainda que por bem volúveis amantes, conta-os todos.

III

De todo modo é calor, o vinho (e o que é calor é sopro humano, tônico, reconforto).

**DIAS TRANQUILOS EM CLICHY**

Os olhos querem tragá-las  
– fotos de Man Ray –  
meus olhos querem tragar  
as fotos de mulheres personas  
de Man Ray  
as fotos-espelho de Man Ray  
personas, mulheres, palavras e objetos que sonharam.

Nada importa  
só os poetas  
desde que tenham feito verdadeira poesia  
de Breton a eZra e Ray  
(Ezra errou e enjaulado, pagou)  
quer dizer  
homens em busca da idade

*Je cherche l'or du temps*  
diz a inscrição sobre a lápide tumular de André  
no cemitério de Clichy



## PALAVRAS

*...sereis apenas mitos,  
semelhantes ao mirto  
dos mortos?*

Carlos de Oliveira

As palavras têm seus tons  
são espíritos  
são corpos e habitam abissais  
distâncias talvez superfícies impalpáveis

É preciso buscá-las em desvairio  
(a)guardá-las  
até que descansem brevemente  
e os joelhos dos poetas que as abriguem  
projetando-as em qualquer espaço  
e sempre a qualquer preço  
(por exemplo vida ou morte)

Elas são notas sim são notas  
musicais irrefragáveis  
as palavras  
e inquietam muitas vezes os atentos que as querem  
tanto  
que saem sem saber que o mundo tem um fim

Na nascente há um mote  
Há um tesouro há ouro

As palavras  
de tão sonoras  
demandam silêncio.

E nem para as loucas faremos orelhas moucas.

## REPRODUÇÕES DE PICASSO E KLIMT

Se olho para as paredes da sala  
todas as mulheres se parecem comigo  
grávidas, românticas ou cubistas  
São todas minhas multifacetadas  
e é como se eu fosse todas as bucetas  
ou uma caixa de Pandora  
talvez todas as belezas.

Só me escapa a bela que eu sou.  
Preciso aprender outras operações matemáticas além da divisão.

## HOMEM

*Il n'est point d'homme qui ne veuille être despote  
quand il bande.*

*Não há homem de vara dura que não queira ser  
déspota.*

Marquês de Sade

porque preenche os espaços órfãos da amante, o Homem semeia-lhe o corpo de deleites. ele sabe ser demorado abrigo de gozos, e suscita com lentidão nas profundezas imponderáveis dela o furor da natureza. ela, planta selvagem e túrgida, redobra de brotos, reproduz-se em gomos múltiplos até a eclosão ruidosa da romã. milagre do destino o encontro capital do Homem! dos poros dele exala o hálito que borbulha nas estranhas dela: e da faísca desse atrito jorra incêndio de planícies e rios, e com seivas, salivas, suores, ora soluços que se tornam risos espasmódicos na sua boca soterrada (aquela dos obscuros lábios úmidos dos segredos lisos dela). *morro entre os braços de meu fiel amante. e é nessa morte que encontro a vida.* oh! mas como é triste o gozo! *pequena morte* renovada que me aplica meu verdugo, quando cai a noite, com sua potente vara infalível.

### Instruções para os autores

1. Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, conter no máximo 40 laudas (30 linhas x 70 toques) e obedecer às normas técnicas da ABNT (NB 61 e NB 65) adaptadas para textos filosóficos.
2. Os artigos devem ser acompanhados de resumo de até 100 palavras, palavras-chave e referências bibliográficas. As obras citadas devem ser ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor, obedecendo às normas da ABNT (NBR 6032).
3. A comissão executiva reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com sugestões de mudanças. Os relatos de parecer permanecerão em sigilo.

### Notes to contributors

1. Articles are considered on the assumption that they have not been published, wholly or in part, elsewhere. Contributions should not normally exceed forty double-space pages.
2. A summary abstract of up to 100 words should be attached to the article. A bibliographical list of cited references beginning with author's last name, followed by the year of publication in parentheses, should be headed. References and places on a separated sheet in alphabetical order.
3. All articles will be strictly refereed.

*Esta revista foi composta em Matrix.  
Impressa em papel off-set 75g/m<sup>2</sup> e cartão branco 250g/m<sup>2</sup>.  
Impressa e acabada pela Gráfica da FFLCH/USP, em agosto de 2013.*