

rapsódia
rapsódia

almanaque de filosofia e arte

9

rapsódia

almanaque de filosofia e arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP
n° 9 — 2015 — ISSN 1519.6453 — publicação Anual

Universidade de São Paulo

Reitor Marco Antonio Zago

Vice-Reitor Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor João Roberto Gomes de Faria

Departamento de Filosofia

Chefe Roberto Bolzani Filho

Vice-Chefe Luiz Sérgio Repa

Editor Responsável: Marco Aurélio Werle

Comissão Executiva: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle, Pedro Franceschini,
Pedro Galé.

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, Luís Fernando do Nascimento

rapsódia — almanaque de filosofia e arte

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315, sala 1007

05508-010 São Paulo SP Brasil

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

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail rapsodia@usp.br

Serviço de Editoração e Distribuição

editorafflch@usp.br

Coordenação Editorial

M. Helena G. Rodrigues — MTb n. 28.840

Diagramação

Selma Consoli — MTb n. 28.839

rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

- 5 **O conceito hegeliano de ação na Filosofia Prática e na Estética**
Klaus Vieweg
- 27 **Lógica e estética em Hegel**
Marco Aurélio Werle
- 39 **O exterior do pensamento: pensamento e ação considerados a partir de uma perspectiva externalista**
Ralf Beuthan
- 59 **Trabalho como “interação”. Sobre a concepção de trabalho nos Esboços de Sistema I (1803/04) de Jena de Hegel**
Miriam M. S. Madureira
- 81 **A noção de vontade livre na Filosofia do Direito de Hegel**
Luiz Fernando Barrére Martin
- 97 **A arte nos limites da arte — Hegel em tempos do Neuroturn**
Yvonne Förster-Beuthan
- 111 **Agradável instrução: o uso da ironia em Swift e Mandeville**
Luiz Henrique Alves de Souza Monzani
- 123 **Música e moral na querela Rousseau-Rameau**
Leonardo Canuto de Barros
- 137 **Imaginação e crítica: Addison leitor de Locke**
Fernão Salles
- 151 **Pintura e escritura**
Ricardo Nascimento Fabbrini
- 161 **Fernando Pessoa e a Ironia Romântica**
Mariella Augusta
- 175 **É possível a um homem civilizado ter jê? Do discurso de Chátov**
Mariana Lins Costa
- 203 **Do não-saber à inspiração**
José Feres Sabino
- 211 **HAI — KAI**
Victor Knoll
- 219 **Breve investigação sobre a origem dos ornamentos, de sua modificação e expansão até o seu atual declínio, além de algumas propostas bem-intencionadas para o aperfeiçoamento e regramento de todos os tipos de adereço**
Krubsacius
(Trad. Oliver Tolle)

O conceito hegeliano de ação na Filosofia Prática e na Estética

Klaus Vieweg

Friedrich Schiller Universität – Jena/Alemanha.

Tradução: Luiz Fernando Barrére Martin

Que a filosofia prática de Hegel tenha de ser entendida como uma *filosofia da ação*, como uma *teoria filosófica da ação* – Robert Pippin fala de uma "teoria da ação racional livre (*rational agency theory of freedom*)"¹, Michal Quante de uma "teoria crítica da ação (*critical theory of action*)"², parece hoje algo pouco duvidoso e, no entanto, há poucos estudos elucidativos a respeito. Na sua principal obra acerca do 'universo prático', as *Linhas fundamentais da Filosofia do Direito (FD)*³, o conceito de ação é desenvolvido em três níveis, e conectados com a respectiva determinação do sujeito que age. Essa progressão abrange a) o *agir jurídico-formal* do ator/agente (*Akteur*) "pessoa", b) o *agir do sujeito moral* e c) o *agir do sujeito ético*.⁴ Esse conceito de ação é, por um lado, desenvolvido na *Filosofia do Direito* e apoiado também na interpretação de obras de

¹ Robert Pippin. *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*. Cambridge: University Press, 2008.

² Michael Quante. "Hegel's Planning Theory of Agency". In: *Hegel on Action*, Laitinen, A. e Sandis, C. (Org.). Hegel on Action, Houndsmills: Basingstoke, 2011.

³ Hegel, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts (Linhas fundamentais da filosofia do direito)*. Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969ss. vol. 7 (FD).

⁴ A esse respeito, pormenorizadamente: Vieweg, K. *Das Denken der Freiheit*. Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2012.

arte, com a qual se alcança um refinamento desse conceito no âmbito da filosofia prática e é fornecida uma contribuição para a determinação precisa dos componentes da ação, tipos de ação, formas de ação e agir conflituoso.

Por outro lado, encontra-se nos *Cursos de Estética* (capítulo terceiro: O belo artístico e o ideal) uma seção específica denominada "A Ação" (*Est*, 13, 233-316)⁵, na qual se faz referência explícita à conexão entre agir, linguagem e discurso poético. "A ação é o mais claro desvelamento do indivíduo, não apenas de sua disposição de ânimo (*Gesinnung*) como também de seus fins; o que o homem é no seu fundamento mais íntimo, somente se traz à efetividade por meio do seu agir, e o agir, por causa de sua origem espiritual, obtém na expressão espiritual, na linguagem, no discurso apenas sua clareza suprema e determinidade". A filosofia da arte inteira, especialmente a exposição acerca da literatura, comprovará a validade desse princípio com base em diversas obras poéticas e contribuirá, por conseguinte, para uma versão mais exata do conceito de ação, assim como do literário. Esse recíproco enriquecimento entre filosofia prática e estética deve igualmente ser mostrado com nitidez em determinadas facetas do conceito de ação e em obras de arte escolhidas.

Após algumas considerações prévias, a tese nuclear deve ser investigada com base em dois temas relacionados à teoria da ação e com duas obras de arte dramática correspondentes – a) crime e pena e b) a distinção entre propósito e intenção. Que sirva como ponto de partida a seção da Estética a respeito da determinação do ideal e (como mencionado) especialmente a passagem intitulada "A ação", visto que serão aqui efetuadas considerações acerca do relacionamento entre o mundo prático e a arte, o espírito objetivo e o espírito absoluto, pensamentos que são familiares ao conhecedor de Hegel. Aqui serão, portanto, esboçados apenas de modo sucinto e na perspectiva do conceito de ação. Determinidade e particularidade do ideal remetem ao sair-de-si da ideia na determinidade efetiva, ao sair na exterioridade e finitude (*Est*, 230). Essa determinação, na medida em que continua a se desenvolver mediante sua particularidade em direção à diferença em si e à resolução da mesma, nós a designamos como ação no sentido artístico. Na medida em que a ideia mesma se determina, ela se liberta da abstração, da mera unidade e universalidade e se une com a intuitibilidade (*Anschaubarkeit*) e a imagem (*Bildlichkeit*) (*Est*, 231). "A verdadeira autonomia consiste somente na unidade e na interpenetração da individualidade e da universalidade, na medida em que o universal

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik (Cursos de Estética)*. Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe, vols. 13, 14 e 15 (*Est*).

igualmente apenas adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto apenas no universal o sujeito singular e particular encontra a base inabalável e o autêntico Conteúdo de sua efetividade." (*Est*, 237). É preciso, portanto, ser pensada uma unidade lógica entre o universal, o particular e o singular; o princípio da particularidade implica a representação do universal por meio da fantasia (*Phantasie*), da imaginação e da exposição imagética, a partir dos quais resulta uma variedade, uma multiplicidade do determinar. Representações e alegorias são sempre muitas, o conceito é somente um.

Na obra de arte são, portanto, sintetizadas universalidade e particularidade, ou seja, o espírito encarnado (*verleiblichte*) em uma atividade com o repouso inativo e eterno, enquanto permanece como certeza inabalável da liberdade. Hegel denomina como exemplos dessa bem sucedida simbiose Herácles, os deuses gregos e Dom Quixote. Sob as condições da trama, nas ações particulares de caracteres determinados com o exterior, os atores conservam sua liberdade, podem permanecer junto de si mesmos no outro, estados e situações próprias (*Selbstverhältnisse*) encontram exposição na figura da representação, da fantasia. Particularmente, a moderna poesia romântica está centrada na narração das vidas fictícias de incomparáveis sujeitos particulares, e tem como paradigma o romance homônimo de Theodor Gottlieb von Hippel, com seu começo fulminante e inequívoco: eu. De acordo com Hegel, os caracteres são o 'o centro propriamente dito da exposição artística'. Formulado de modo inverso: nomeadamente, personagens como, por exemplo, Édipo, Orestes, Wilhelm Meister, Josef Knecht ou William von Baskerville não aparecem na teoria da ação no âmbito da filosofia prática, não podem lá ser tematizados.

Os protagonistas poéticos conservam em si a universalidade da liberdade, mesmo quando seu agir se manifesta como algo particular, determinado e dirigido para fora. Com relação à passagem lógica – decisiva para a *Filosofia do Direito* – que vai do §5 ao §6, da passagem necessária da universalidade para a particularidade⁶, Hegel salienta que a liberdade tem de se mostrar a partir de si mesma como totalidade e, simultaneamente, como a possibilidade da particularização, como possibilidade para tudo (*Est*, 232-233). Daí resulta uma definição provisória da ação poética: a determinidade em si diferente e processual do ideal. O particular é arrancado da mera contingência e a particularidade concreta é exposta na sua universalidade – "com a particularidade voltada para a existência estão, ao mesmo tempo, imediatamente unidos o princípio do desenvolvimento assim como a diferença e a luta das contraposições na relação com o exterior." (*Est*, 233).

⁶ Ver a esse respeito de modo mais minucioso: Vieweg, *Das Denken der Freiheit*, no lugar indicado.

A atratividade da obra resulta desse marcado desenvolvimento entre tensão e colisão, assim como da reunião do espírito.

I. Crime e pena — As Eumênides e a fundamentação teórico-ativa hegeliana da pena

Hegel trata do *in-justo* como o terceiro nível do Direito abstrato, que, levado ao seu ápice, pode se converter em injusto (*summum ius summa iniuria*), na figura da contravenção. Na figura do seu ser-aí exterior (corpo e propriedade exterior), a vontade pode ser violada, atingida, lesada, ou seja, sofrer *violência*, e dessa maneira pode, pela violência, sofrer *coação*. (FD §90) O direito abstrato tem 'somente isso por objeto, a saber, aquilo que é exterior nas ações'.⁷ Hegel segue na sua teoria da pena as reflexões de Kant acerca do Direito, Direito este associado à autorização de coação que também implica o seu pensamento de uma segunda coação⁸: uma coação injusta, ilegítima "é um obstáculo ou resistência que acontece à liberdade", a coação contraposta a essa pode ser vista como "impedimento de um obstáculo à liberdade", do qual resulta a autorização do coagir da primeira coação. "Direito e autorização a coagir significam, portanto, uma coisa só".⁹ Contra a coação da heteronomia aparece justificada uma *segunda* coação. Kant fala da lei 'de uma coação recíproca e necessariamente concordante com a liberdade de qualquer um sob o princípio da liberdade universal'.¹⁰ Hegel se vincula diretamente a isso, a violência vale como coação contra uma existência natural, na qual uma vontade é devastada. Dado que a vontade em questão seja somente vontade particular contra a vontade universal (por conseguinte, nenhuma vontade livre ou vontade em si), deve-se falar de 'coação em si' ou de *primeira* coação. Contra uma tal vontade particular, contra

⁷ Kant, *Die Metaphysik der Sitten*, AA VI, 232.

⁸ "A pessoa tem, por exemplo, direito a ter propriedade. Desse modo recebe a liberdade da vontade uma existência exterior. Uma vez esta atacada, então minha vontade é aí atacada. Isso é violência, coação. Nisto reside imediatamente a autorização a uma segunda coação." (G. W. F. Hegel, *Philosophie des Rechts. Nach der Vorlesungsnachschrift von H.G. Hotho 1822/23*. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831*, ed. u. komm. v. Karl-Heinz Ilting, 4 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1973ss. (Ho) vol. 3, 296s.

⁹ Kant, *Die Metaphysik der Sitten*, AA VI, 231-233.

¹⁰ *Ibid.*, 233.

o meramente natural ou o arbítrio, contra o heterônomo, pode ser exercida uma coação contrária, que, de acordo com Hegel, apenas aparece como uma coação *primeira*, mas que, todavia, é uma segunda *coação* – por exemplo, no aspecto pedagógico ou na imposição de tributos. Trata-se, portanto, de uma *segunda* coação, que segue a uma primeira como sua *supressão* (*Aufhebung*) (§ 93). Juridicamente, a coação é "apenas a supressão de uma primeira coação imediata". (E § 501). *Coação é, por conseguinte, exclusivamente justificada como segunda coação*, como autorização da ação *do autônomo* perante o *heterônomo*. A segunda coação pode ser classificada como legítima somente em consideração à primeira suprimida e injusta (suprimir da coação pela coação), somente como coação *contra* o in-justo e como *restauração* do direito. Devido a essa negação da negação ('impedimento de um impedimento à liberdade¹¹) o direito se torna vigente, imponível e poder real.

A pena como expressão da segunda coação tem de ser imputada ao ato do agente, a pena reverte a primeira parte, o agir injusto e contraventivo, e *somente assim torna-se sua ação completa* – a pena para um criminoso não é "nada exterior, mas sim a consequência essencial posta mediante a ação [...] que decorre da natureza da própria ação, uma manifestação da mesma".¹² Nisto reside a concepção nuclear de uma *legitimação teórico-ativa da pena pública*. O crime vale, 'de acordo com sua essência, como uma ação nula, uma lesão da vontade livre como vontade' (Wan 52).

O estrito direito de coação não pode realizar-se contra o que é moral, também não pode, por exemplo, ser distinguido entre roubo e furto, assassinato e homicídio, *ato e ação*. A passagem necessária à esfera da moralidade que se anuncia, é antecipada sem se dar por isso. A ação injusta tem de poder ser expressamente atribuída como agir livre do agente/ator (*Akteur*): lesão mediante *livre* agir. Faltas livres pertencem expressamente a essa classe de livre agir.¹³

A violação do direito, de fato, acarreta efeito lesivo à vítima, mas o Direito, porém, permanece ileso; a lesão 'positiva' só é enquanto vontade particular do autor do crime. Na pena se manifesta a necessária *aniquilação do que é nulo*, o suprimir do crime, uma retaliação no sentido da lesão a partir da lesão (§§ 100 e 101). Nessa brilhante e atual

¹¹ Ibid., 231.

¹² G. W. F. Hegel, *Philosophie des Rechts. Nachschrift der Vorlesung von 1822/23 von K.L. Heyses*, hg. v. E. Schilbach, Frankfurt a.M. 1999, (Hey) p. 15-16.

¹³ Em ALR se encontra a seção: „Moralidade do crime”. § 16 "Quem é incapaz de agir livremente, não acontece aí nenhum crime e, portanto, também nenhuma punição."
" ALR Th. II, Tit. XX.; Th. II, Tit. XX, § 7 e § 8.

teoria da pena, o aspecto teórico-ativo está fundamentado¹⁴, o modo de proceder do entendimento não é suficiente; depende essencialmente do conceito. A pena pode, a esse respeito, ser designada como justa, ao se apresentar como a *vontade do agente sendo em si*, até mesmo como sua pretensão e seu direito (!) enquanto um sujeito imputável. Com a lesão do universal, do direito, o agente lesou a si próprio. A pena apresenta também 'um direito sobre o próprio criminoso, ela está posta na sua ação' (§ 100). Em relação ao agir criminoso, a pena precisa, por conseguinte, ser considerada; ela já *está posta na ação do agente*, precisa ser pensada como um momento interno do agir injusto. A pena vale como compensação reversora, na qual o agente está *objetivamente* interessado, o que seguramente não é aceito nem admitido por qualquer violador da lei. Assim, a pena pode ser considerada como a manifestação do crime, como a *'outra metade' da ação do agente*, como a conversão do crime em algo contra ele.

A tese nuclear prático-lógica assim reza: *o crime contradiz o conceito da vontade livre e o conceito da ação livre*. Com respeito ao agir criminoso, a pena tem, por conseguinte, de ser considerada, ela *já está posta na ação do agente*, precisa ser pensada como momento interno do agir injusto. A pena pode ser considerada como a *'outra metade'* da ação do agente.

As Erinias, as deusas da vingança, simbolizam exatamente essa situação. No contexto das reflexões acerca do ato e da ação, Hegel não apenas se refere à *Filosofia do Direito* como também aos *Cursos de Estética* e aos *Cursos sobre a religião* e, na verdade, com um exemplo tirado do mundo da representação, da esfera das imagens. Nessas passagens, como na nota de próprio punho ao § 101 da *FD*, assim como no Adendo, são mencionados os três 'estados' das Fúrias vingativas com respeito aos três níveis, a saber, direito, injusto e pena: primeiro, a) o sono das Eumênides, depois b) seu despertar pelo criminoso e seu ato criminoso, assim como c) a pena vingadora¹⁵, pela qual essas deusas são novamente acalmadas. Numa situação em que o jurídico predomina, dormem as fúrias, mas "o crime

¹⁴ Cf. Mohr, Georg, *Unrecht und Strafe* (§§ 82-104). In: Siep, Ludwig, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin: Akademie Verlag, 2000.

¹⁵ O direito dos heróis não é, de acordo com Hegel, nem exercício imediato do direito (Hey 5) nem expressão da mera vontade particular [Hegel, *Die Philosophie des Rechts*. Vorlesung von 1821/22, Hansgeorg Hoppe (Org.). Frankfurt a. M. Suhrkamp 2005, Nachschrift Kiel – Kiel, p. 97] nem vingança e de nenhum modo decisão jurídica (*Rechtsprechung*) "A vingança de Orestes, por exemplo, tornou-se direito, mas ele a executou apenas conforme a lei da sua virtude particular, não conforme a sentença e o direito." (*Est*, 13, 242).

as desperta e, assim, é o próprio feito [do criminoso] que se faz valer". (FD § 101, Adendo) O pensamento da pena vingativa como inversão da ação injusta também é salientado em outros Cursos póstumos: as Eumênides "são o ato próprio do criminoso, que nele se faz valer" (Hey 4). O agente vivencia "seu próprio direito como pena" (Bl 87s).¹⁶

As Eumênides encarnam "o próprio ato do ser humano e a consciência que o atormenta, tortura, na medida em que sabe esse ato como malévolos". Elas são "as justas e por isso as bem-intencionadas", que "querem o direito; e quem o lesou, tem nele mesmo as Eumênides".¹⁷ Essas fúrias são representadas não só como potências *exteriores* mas também como potência internas. A perseguição exterior é igualmente "a fúria interior, que atravessa o peito do criminoso, e Sófocles também emprega as fúrias no sentido do interior e próprio do ser humano (como, por exemplo, no *Édipo em colono*)" (Est, 13, 295).

Com respeito à pena e à vingança, Hegel tem diante dos olhos a Oréstia de Ésquilo. As fúrias que caçam Orestes por causa do assassinato de sua mãe Clitmenestra, essas terríveis deusas da maldição provenientes do Tártaro, somente são apaziguadas por Atena e pelo Aerópago. Aqui um 'tribunal humano enquanto o todo em cujo topo está Atena, como o espírito concreto do povo, deve conduzir a colisão a uma solução' (Est, 14, 68). Apolo e as Eumênides são aqui honrados na mesma proporção, de modo que um sacrifício de ambos os lados é evitado (Est, 15, 532).¹⁸ Com respeito à Oréstia, Hegel

¹⁶ Hegel. *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*, hg. v. Dieter Henrich, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1983. (Nachschrift Bloomington – Bl)

¹⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (PhRel), TWA vol. 17, 127.

¹⁸ Apolo confessa a Orestes: "Fui eu que o aconselhei a manter o corpo da mãe" e pede a Orestes que vá à cidade de Palas, onde ele encontrará um juiz justo. Mesmo com a igualdade dos votos pela condenação e absolvição no Aerópago, a pedra branca de Atena, porém, decide em favor de Orestes (e Apolo). "As terríveis virgens perseguem Orestes por causa do assassinato da mãe, o qual tinha sido ordenado por Apolo, o deus novo, para que Agamenon, o esposo e rei morto, não deixasse de ser vingado." Hegel, além disso, distingue nitidamente as Erinias e as bem intencionadas Eumênides. (Est, 14, 58s.). Com isso o direito do esposo e príncipe é também decididamente defendido, a 'eticidade clara, sábia e que se sabe' (ibid. 59). "Somente a vinculação do divino com o político é capaz de trazer a absolvição, e no lugar da retaliação, estabelecer a conciliação. Na medida em que as Erinias – que sopram a vingança – se tornam benevolentes, o elemento trágico se afasta da harmonia [...] Do nocivo, da fúria cega vem a ser o útil, o que traz ajuda. Erinias tornam-se Eumênides [...] Essa conciliação é no fundo uma vitória da razão. Pois a persuasão, a arma da razão, realizou a conciliação da qual Atenas está orgulhosa

distingue, além disso, claramente as Erínias, as bem intencionadas Eumênides (*Est*, 14, 58s.) e a transformação das Erínias nas Eumênides.

Com seu *Os grous de Ibisco*, Schiller criou uma forma poética moderna. Esses grous são "a potência das Eumênides", que por meio de um ato homicida foram chamados e levam um criminoso a uma confissão involuntária. Os agentes despertaram a pena que as deusas da vingança desejam, e assim a pena é que torna válido o próprio ato. A balada schilleriana também apresenta de maneira poética uma ação completa, do crime até a atuação das deusas penalizadoras, até a pena ('o raio da vingança') como acabamento da ação.

O necessário ultrapassamento da estrutura do injusto

Na medida em que a pena *vingativa* simplesmente reproduz a estrutura precedente, resulta aqui a má infinidade. A superação dessa forma deficitária do juízo da vingança somente pode ter êxito num outro, *terceiro* juízo, mediante a conciliação de uma *terceira* instância, pela qual a justiça punitiva se apresenta, o juízo do *direito em si* no sentido da falta de interesse na coisa específica, da neutralidade (*E* § 497). O elemento lógico contém isto: o avanço em direção ao juízo de reflexão (*E* § 174) e o longo caminho até o juízo de conceito. Somente no juízo de reflexão (o juízo de entendimento) pode-se falar verdadeiramente da *força do juízo* e, na verdade, somente se uma ação é avaliada como boa ou má. Na *Filosofia do Direito* esse outro passo é anunciado em parte com a referência ao necessário refletir-em-si, e em parte também com as palavras da conciliação (*Schlichtung*) 'sem interesse', nas quais, em sua vagueza, de antemão se referem a uma vontade julgadora, que não apenas age como singular, mas também como representante do universal, e àquele *que julga* na figura do tribunal e do '*juiz*'.

Não somente aqui como também na afirmação de que na justiça punitiva não basta o entendimento e do conceito se depende, Hegel sinaliza que a esfera do direito abstrato, a partir de si remete para além de si própria nas esferas da moralidade e da eticidade, que ainda têm de ser pensadas, quando, por exemplo, nós queremos determinar suficientemente um verdadeiro *juiz* atuante, no sentido do Direito. "A pena somente pode ocorrer no Estado" (*Gr* 293). O '*juiz*' não pode se restringir apenas a juízos infinitos-negativos, mas precisa, entre outras coisas, também 'apresentar' na sua decisão o espírito

[...] A razão entra agora no lugar do destino e de sua cadeia de fatalidades." Walter H. Sokel: *Prefácio a Orestes*, München, Wien, 1963, 13-16.

da constituição (um dos momentos nucleares da eticidade), com o qual foi alcançado uma forma lógica mais alta de 'juízo' e o próprio ultrapassar do julgamento. Já aqui se mostra a esfera da eticidade como o fundamento próprio da filosofia prática.

No aspecto geral, Hegel estipula "também critérios para a teoria da pena contemporânea".¹⁹ A teoria filosófica hegeliana da pena (como também seu inteiro idealismo da liberdade) como algo novo, como conceito até hoje relevante, recebe sua força intelectual e fascinação justamente *da fundamentação lógica; e esta é essencialmente a razão para sua atualidade*. Também em vista dessa ancoragem filosófica da pena, é válido, além disso, percorrer essas trilhas hegelianas de pensamento.

A passagem do direito abstrato à moralidade

No último estágio do direito formal, na execução da pena justa, a vontade retornou a si (no sentido de um 'refletir-em-si'). O movimento da *singularidade* consoma-se *na sua universalidade 'simples'* em direção à vontade *particular* na determinação da pena (a que se tem de acostumar-se) como o *direito próprio do agente*. Com isso a forma anterior da autorrelação tem de ser estendida, a autorreferência pode, em virtude das limitações claramente manifestas, não somente permanecer 'exterior', mas também precisar continuar em direção à reflexão interior, à particularidade. A diagnosticada negatividade do direito abstrato, que tem seu auge no crime, pura e simplesmente no não-jurídico, impele-se à sua negação. A vontade progressivamente se mostra não somente como livre *em si*, mas como livre *para si mesma*, e então a vontade particular assim determinada se torna *seu próprio objeto*. Na passagem pelo direito abstrato-formal se manifesta progressivamente a suposta imediatez do querer que se medeia com a vontade *particular subjetiva*, portanto, a imediatez tem de ser pensada como mediação. Tornou-se evidente a necessidade de ultrapassar o elemento formal-abstrato (não só do lógico, como também do prático-filosófico). Nós não podemos mais, por conseguinte – tal como no começo se tem intenção (§ 37) –, abstrair dessa particularidade. A vontade retornou a si mesma como particularidade. A partir do exame da estrutura lógica "E – A" resulta necessariamente o pensamento de B, a universalidade, a identidade se distinguiu na diferença, na não-identidade, na oposição. O *juízo do ser-aí* imprescindivelmente se suspende (*hebt sich auf*) e passa ao *juízo de reflexão*: "O singular, enquanto singular

¹⁹ Mohr, *Unrecht und Strafe*, no lugar mencionado, 122ss.

(refletido em si) posto no juízo, tem um predicado, perante o qual o sujeito – enquanto referindo-se a si – permanece ao mesmo tempo um *outro*." (E § 174) O singular, ao mesmo tempo como particular (B), vem ao primeiro plano, da vontade como subjetiva, refletida em si. "Por motivo de que a determinidade da vontade está assim posta *no interior*, a vontade é ao mesmo tempo como um *particular*, e ocorrem as particularizações ulteriores da mesma e as relações delas umas com as outras." (Ibid)

O universal, além disso, não pode mais ser equiparado com a universalidade abstrata, mas temos um universal, que por meio da relação dos diferentes (B – A) se reúne como em um único. (WdL 6, 326) "Na *existência* o sujeito não é mais imediatamente qualitativo, mas sim no *relacionamento e conexão com um outro*" (E § 174). O juízo 'essa ação é má' refere-se não somente ao sujeito particular (sem relação a outro sujeito), mas também ao contexto intersubjetivo. Com isto a universalidade adquiriu a significação da relatividade (*ibid.*).

Em recapitulação, pode se observar que a personalidade torna-se seu próprio objeto; ela se reflete em si. O objeto da segunda esfera (da moralidade) pode ser entendido como o resultado lógico do desdobramento dinâmico da primeira esfera, mas de nenhum modo como algo que vem de fora. Ao mesmo tempo se apresenta o alcançado ser-para-si, a *subjetividade interior da liberdade*, e também a contingência, que é posta pela vontade particular e contingente. Essa vontade subjetivo-contingente tem, entretanto, sua vigência somente na identidade com a vontade universal, e na medida em que a vontade subjetiva "é nela mesma como o ser-aí da vontade racional" (E § 502) representa o infinito em si refletido, a contingência do querer sendo em si (§ 104). Hegel caracteriza como *moralidade* essa constelação da referência da vontade *subjetivo-particular* a uma vontade *universal*.

Da determinidade abstrata da vontade, de seu ser-em-si, de sua imediatez, que se manifesta no relacionamento a uma coisa, e o agir sobre o negativo, focado na proibição, a argumentação caminha para a determinidade subjetivo-particular, para *o agir concreto exigido e demandado*, para a autodeterminidade interior da subjetividade. O pensamento se move do agir pessoal em direção ao agir moral, do *reconhecimento abstrato-formal da pessoa singular* para o *reconhecimento refletido da pessoa particular como sujeito moral*, do direito abstrato-formal para a moralidade. Por último, compete à *esfera da particularidade* relevância extraordinária para a determinação da modernidade (FD § 124).

II. Orestes e Édipo — A autoconsciência heroica e a modernidade

Motivo e ato, determinidade interior do sujeito e execução precisam ser pensados conjuntamente. *O vínculo conceitual entre a ação genuína e a intenção (The conceptual tie between genuine action and intention)* não é certamente apenas um discernimento da filosofia analítica do século 20, por exemplo de Donald Davidson²⁰, mas antes um pensamento primeiro e fundamental da determinação hegeliana da *ação*, na qual *feito e ação* são diferentes. Somente com o acréscimo da intenção (propósito e intenção) pode se discutir a respeito de ações, à diferença dos feitos analisados no direito formal. O motivo como interioridade consciente pertence à completude da ação, as motivações são constitutivas para a vontade livre. Com isso chegamos a um nível superior do direito e da liberdade. A ação vale como *exteriorização palpável da determinidade interior da vontade*, a vontade livre reconhece somente isso e apenas se deixa imputar aquilo que ela *soube e quis em si mesma (E § 503)* — 'minha intelecção, meu fim é um momento essencial daquilo que é direito'²¹. No agir, ao salientar o espírito interior, nós temos "a efetiva realização, a *exposição das intenções interiores e fins*". Ao ato pertence "o âmbito inteiro das determinações, que se relacionam imediatamente com a alteração do ser-aí produzida"²² Para a *ação* somente conta isso, aquilo que "do ato está contido na resolução ou estava na consciência, o que, por conseguinte, a vontade se atribui como seu"²³. Com o agir, o sujeito (o ser humano) entra ativamente na efetividade concreta.²⁴ A *determinação progressiva do conceito da ação* e a *apreciação do agir particular* formam agora o objeto propriamente dito.

²⁰ Hegel "adota uma posição que é reconhecivelmente semelhante àquela de Davidson nos tempos atuais". Knowles, Dudley. *Hegel and the Philosophy of Right*. London/ New York, 2002.

²¹ Hegel. *Philosophie des Rechts. Nach der Vorlesungsnachschrift K.G.v. Griesheims* 1824/24. In: *Ilting* vol.4. 301.

²² Hegel, *Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse*, 4, 56.

²³ Hegel, *Rechts-, Pflichten- und Religionslehre für die Unterklasse*, 4, 207.

²⁴ *Est*, 15, 485.

A doutrina do juízo de Hegel como fundamento lógico da moralidade

Após Hegel ter determinado na sua doutrina lógica do juízo a forma fundamental do juízo ("*todas as coisas são um juízo*, isto é, elas são singulares, que em si constituem uma *universalidade* ou natureza interior; ou um *universal*, que é *singularizado*"; a finitude das coisas nisto consiste, que elas são um juízo, que seu ser-aí e sua natureza universal são distintas e separáveis – *E*, § 167, 168), ele aprecia o mérito de Kant em ter efetuado uma divisão dos juízos conforme o esquema de uma tábua das categorias. Apesar da insuficiência desse esquema, ele serve, porém, de fundamento para a intelecção segundo a qual é "pelas formas universais da própria ideia lógica, que são determinadas as diversas espécies do juízo". Com relação à lógica de Hegel, são "distinguidas três formas principais do juízo, que correspondem aos estágios do ser, da essência e do conceito". O estágio médio se duplicou em si, em conformidade ao caráter da essência como grau da diferença. "As diversas espécies do juízo não se devem considerar como situadas umas ao lado das outras com igual valor, mas antes como formando uma série de estágios; e sua diferença repousa na significação lógica do predicado". (*E* § 171 A) A partir desse fundamento Hegel desdobra uma série de estágios dos "juízos práticos", quer dizer, dos juízos que se referem a ações. O § 114 fixa a estrutura fundamental do direito daquilo que é moral, o "movimento do juízo" (WdL 6, 309), que percorre os três estágios da imputação²⁵: a) o *direito abstrato, formal da ação como algo a mim imputável*, como algo premeditado, marcado pelo saber das circunstâncias imediatas, aqui se torna visível o estatuto transitório desse primeiro estágio, mesmo o direito abstrato-formal da imputação, que antecipa logicamente o último estágio do direito abstrato – o crime como juízo infinito; b) a *intenção* da ação e seu valor para mim e b-2) O bem-próprio como o conteúdo da ação, como meu fim particular, apoiado no saber refletido; c) o bem como o conteúdo interior em sua universalidade e objetividade com sua oposição à universalidade subjetiva, o saber do conceito, o juízo do conceito e com isso, por fim, a "unidade determinada e acabada do sujeito e do predicado como seu conceito" (WdL 6, 309), a transição para a forma lógica do silogismo²⁶, da passagem lógica da moralidade para a eticidade.

²⁵ Cf. a respeito: Quante, Michael, *Hegel's Planning Theory of Action*, no lugar mencionado. Quante caracteriza o conceito de imputação de Hegel como "imputabilismo cognitivista", p.226; de Quante também é elucidativo "Hegel's map of our ascriptive practices", p.224.

²⁶ A *Ciência da Lógica* contém a referência ao 'silogismo do agir' e ao 'silogismo do bem' no sentido da junção, do encadeamento dos momentos do conceito de ação, de subjetividade e objetividade (WdL 6, 545s.)

O direito do saber — Agir como fazer científico

Nos primeiros parágrafos da sua teoria do agir moral como parte da ciência do prático, Hegel formula um direito fundamental e, por conseguinte, um dever: *o direito do saber*. O foco está orientado para a determinação *interior* e *consciente* da vontade, para os fundamentos subjetivos de determinação do agir, para meu discernimento, minhas motivações interiores, meu saber e meus fins, o 'eticamente correto' — tudo isso é momento essencial de determinação do direito da moralidade. Na moral, trata-se do "aspecto subjetivo do saber, que constitui um momento principal das circunstâncias e da convicção do bem, assim como da intenção interior junto à ação".²⁷ Esse saber na figura de máximas racionais tem de ser inerente ao agir moral: *o discernimento pertence à intenção*, ele é a 'alma' da ação. O bem ético depende do eticamente 'correto' e esse correto resulta, segundo Kant, *independentemente das consequências do agir*. "Hegel se esforça, tal como Kant anteriormente, em articular uma ética fundada na autonomia da razão".

A legitimação é expressamente atribuída aos motivos para o meu tornar-se ativo, à livre e interior autodeterminidade da minha determinação interior. Somente em vista da autoatribuição, da autoimputação pode o assunto dizer respeito à *minha* ação. Com base no § 105 da *Filosofia do Direito* e os apontamentos manuais de Hegel pode esse problema ser esclarecido.²⁸ Depois de fixados o ponto de vista da vontade como sendo um para si infinito, bem como a sua identidade sendo para si, perante a imediatez e o sendo-em-si. Segue-se que o primeiro estágio, o direito abstrato, torna-se objeto do segundo estágio, e pode ser efetuada uma precisa distinção de a) sujeito, b) objeto e c) determinação do conceito, e nisto o pensamento do *direito do saber* ser salientado: o sujeito *se sabe* como livre, *sabe* nele a liberdade — eu *sei* de mim, por consequência, de mim como sendo-para-mim. A própria vontade permanece como o objeto e por conseguinte seu ser-em-si, o direito da vontade subjetiva como saber. Uma compreensão moderna da liberdade dirige a atenção para a causa da atividade, abstraindo dos resultados do agir — "tal como a coisa interiormente tinha sido em mim" (§ 105, A) —, ao meu juízo interior, ao meu assentimento interior, ao saber como meu, ao eticamente correto — trata-se do querer de algo, que *eu sei*. Encontra-se de antemão em mim, diante da exteriorização

²⁷ *Est*, 13, 247.

²⁸ A compreensão profunda desses apontamentos e (com restrições) também dos textos póstumos referentes às Lições oferecem importante ajuda para a elucidação dos textos.

fática é algo "teórico".²⁹ Isso corresponde à ideia fundamental da ética deontológica, à relação da avaliação ética com o devido no sentido da ação eticamente correta, expressa em proibição, mandamento, ou antes, deveres.³⁰

O juízo 'bom' ou 'mau' refere-se exclusivamente a ações de sujeitos, não a coisas. Seja por sua vez lembrada no § 5 a determinação inicial do querer – o puro pensar de si mesmo. Intelecção, saber teórico, pensamento, com isso é indicada a infraestrutura da determinidade interior do sujeito. Trata-se da *ação consciente*, com esse *consciente* se chega ao tesouro propriamente dito do ser livre, seu caráter distintivo à vista. Trata-se da "única lei, que a vontade de todo ser racional se impõe" (Kant), a vontade se sabe como absolutamente válida (Hegel). Do ponto de vista moral são ignoráveis todos os tipos legais da lesão possível e referentes ao direito formal – a moralidade não pode ser vítima de furto, invasão, violência, homicídio. "Os pensamentos são livres", assim como se diz numa canção popular alemã.³¹

O ponto de vista moral pode inicialmente reivindicar um direito ilimitado e validade incondicional. Seu processo se desenvolve tendo por base a graduação desse saber em três passos, do mero e abstrato *propósito*, passando pela *intenção* concreta, até o direito da vontade subjetiva, ao *saber do bem* e à *consciência moral*, ou dito de modo lógico, de B até A. Nessa forma se consuma a ascensão ao pensamento conceitual da ação, a um procedimento logicamente impregnado e que visa ao saber sob estrita exclusão *de todos os procedimentos escusos e enganadores, todos os pré-conceitos, todas as puras afirmações ou asseverações*. O homem tem um "direito a exigir, que ele *sabia* isso o que ele fez".³² Não se trata das consequências do agir, mas sim da alma como o espírito da ação na forma da *imputação que vem à tona ou da imputabilidade*.³³ "O espiritual da ação

²⁹ Hegel entende o impulso em geral como "o automovimento propriamente dito e interior" (WdL 6, 76), a unidade do ser-em-si-mesmo e da negatividade de si próprio.

³⁰ Quante, Michael, *Hegels Begriff der Handlung*, p.130ss.

³¹ Quando anoitece, sombras silenciosas, nenhum caçador pode matá-los com um tiro, ninguém pode prendê-los. Eles despedaçam todas as barreiras e muros – "Eu penso o que eu quero e o que me faz feliz, ninguém pode proibir meu desejo e aspirações." Cf. o texto da canção: Os pensamentos são livres. Em ALR (Terceira parte § 2) nós lemos a versão jurídica desse domínio de problemas: "Apenas ações livres exteriores podem ser determinadas pelas leis."

³² (Bl 91s., Herv. K.V.).

³³ "Imputabilidade". Kant, KrV B476.

precisa ter valor absoluto" (§ 124, N). O ator é reconhecido como *pensante e desejante*, respeitado e honrado.

O direito do saber e a autoconsciência heroica nas obras de arte

A moralidade vale como o primeiro reino do particular. O § 117 da *Filosofia do Direito* traz de modo expressivo ao conceito a temática desse capítulo acerca da moralidade, trata-se da questão da atribuição, da imputação dos atos, do "direito do saber". Também nessa parte do texto Hegel ilustra o problema teórico da ação com exemplos poéticos, ou mais exatamente, mitológicos: o agir de Édipo constituía um homicídio por legítima defesa (*Tötung*), não um assassinato por motivo premeditado e pérfido (*Mord*); Édipo, de uma perspectiva moderna, não pode ser um parricida e incestuoso, visto que tal agir "não residiam nem em seu saber e nem em seu querer" (*FD* 246/47). Seu ato resulta "sem conhecimento", sem saber, que a vítima se trata do pai. Não só o § 118 da *FD* como também o capítulo sobre a ação da *Estética* tratam dos resultados e das parciais não só da autoconsciência heroica como também das concepções éticas modernas (*FD* § 118). A consciência heroica insiste imediatamente na imputação do inteiro agir, atribui-se a ação em sua completude. Mas, segundo Hegel, é mesmo por sua solidez que ela "não progrediu até a reflexão da diferença entre ato e ação, entre o dado exterior e o propósito e o saber das circunstâncias" (*ibidem*).

A passagem sobre a ação na Filosofia da Arte contém um tratamento destacado do problema da imputação como conexão da perspectiva prático-filosófica com a poético-estética. A seguinte brilhante passagem documenta isso e aponta para a diferença entre o mundo antigo e o mundo moderno. Esse trecho reúne os componentes nucleares do conceito da ação, tal como ele é desenvolvido na *Filosofia do Direito*:

Assim como, pois, no estado heroico, o sujeito permanece em conexão imediata com o todo de seu querer, agir e consumir, ele também responde sem reservas por qualquer consequência que decorra desta atividade. Se, em contrapartida, nós agimos ou julgamos ações, exigimos, para poder imputar ao indivíduo uma ação, que tenha tido consciência e conhecimento da espécie de sua ação e das circunstâncias sob as quais ela foi realizada. [...] o homem de hoje não responde pelo conjunto da extensão do que

fez, mas afasta de si a parte de seu ato que, por causa de uma ignorância e desconhecimento das próprias circunstâncias, se apresentava diferente do que residia na sua vontade, e apenas se lhe imputa aquilo que sabia e realizou com propósito e intenção, em relação a este saber. O caráter heroico, porém, não faz esta distinção, mas responde pelo conjunto de seu ato com a sua individualidade inteira. [...]. (Est, 13, 246s.)

Com fundamento na sua virtude como a imediata, não ainda mediada unidade de substancialidade e particularidade, a partir dessa autonomia do caráter e do arbítrio, os heróis tomam 'o todo da ação sobre si'. Édipo, sem o saber, assassinou seu pai, a *ação atribuída* a ele era o assassinato de um homem velho, não parricídio. "Ele, todavia, reconhece a totalidade deste delito", ainda que isso 'não tenha residido nem em seu saber e nem em seu querer'. O caráter *heroico* "não quer dividir a culpa e não sabe nada desta *contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo com suas consequências*". O sujeito, quer "pois, ter feito totalmente e sozinho o que fez e transferir o acontecido completamente para si" (Est, 13, 247)³⁴. Encontra-se no fundamento do agir desses heróis o juízo positivo-infinito que não distingue entre as circunstâncias exteriores da ação e uma interioridade que se determina autonomamente, o exterior é equiparado com o interior sem diferença, meu fazer é meu agir.

O ator (*Akteur*) é para si próprio a lei, por isso em uma condição pré-legal, carente de estado, quer dizer, na época dos heróis, como uma estrutura sem poder público; não podem os atores heroicos serem reconhecidos expressamente como heróis *morais*, porque a distinção entre feito e ação não foi ainda levada a cabo, ou dito de maneira moderna: o conceito da ação não está ainda suficientemente diferenciado.³⁵ Os protagonistas homéricos agem a partir da exclusividade de sua virtude, eles são, de uma perspectiva moderna, *outlaws* (foras-da-lei). O herói responde sem reservas por qualquer consequência que decorra do seu agir, e assim ele aparece como consequencialista por

³⁴ Est, 13, 246s., Herv. K.V. Numa nota ao § 118, Hegel refere-se a Orestes como representante poético da autoconsciência heroica, que se atribui irrestritamente seus feitos – "Eles querem ser culpados disso que fizeram [...] que eles próprios são culpados desse sofrimento – quer dizer, somente em seu próprio ato ser tomado em consideração".

³⁵ Cf. Vieweg, *Das Denken der Freiheit*, no lugar mencionado, especialmente o capítulo sobre a moralidade.

geração própria. O pensamento moderno, em contrapartida, distingue com respeito ao agir e ao juízo, entre intenção e propósito, as conseqüências e as circunstâncias do agir. Para se poder imputar ao indivíduo uma ação, nós exigimos "que tenha tido consciência e conhecimento da espécie de sua ação e as circunstâncias sob as quais ela foi realizada." (*Est*). Os modernos insistem no direito do saber, trata-se — assim Hegel, tendo em vista Édipo Rei e Édipo em Colono de Sófocles — "do direito da consciência desperta, da legitimação do que o ser humano realiza com querer autoconsciente, perante 'àquilo que ele, inconscientemente e sem querer, fez conforme a determinação dos deuses". O direito "de nossa consciência atual e profunda" consiste nisto: atos como o de Édipo, visto que "eles não residiam nem no próprio saber nem no próprio querer, não reconhecer como atos de si próprio". (*Est*, 15, 545)

Essa posição moderna pode ser descrita como moral, na medida em que na moral propósito e intenção — o aspecto subjetivo do saber das circunstâncias e o da convicção do bem —, constituem um definidor principal do agir. Hegel interpreta isso como progresso: o ator, nesse sentido, responde pelo seu próprio agir, por conseguinte, é teoricamente recusado, por exemplo, o conceito de *culpa coletiva* (Karl Jaspers), exatamente como a prisão do responsável por uma linhagem familiar (*Sippenhaft*), na medida em que o ator agora pode efetuar a exata distinção entre o agir subjetivo e o agir da família. Num magnífico trecho, Hegel oferece uma defesa contra a transmissão hereditária do mérito e da culpa: que uma pessoa "seja o que seus pais foram, sofreram ou passaram", implica a condenação carente de razão a um destino cego: "Assim como entre nós [modernos] os feitos dos antepassados não honram os filhos [filhas] e os netos, assim também os crimes e castigos dos antepassados não desonram os descendentes e muito menos podem macular seu caráter subjetivo" (*Est*, 13, 248). O confisco dos bens familiares, por exemplo, Hegel considera um castigo, que lesa o princípio da profunda liberdade subjetiva, o princípio da modernidade (*Est*, 13, 248). Hegel refere-se, entretanto, à antiga totalidade plástica; os indivíduos heroicos podem se pôr em evidência idealmente, porque neles o substancial é imediatamente individual, e o indivíduo deste modo é em si mesmo substancial — uma faceta da forma artística clássica, com sua adequação entre ideia e configuração, que se perdeu irrevogavelmente entre os modernos, mas que a arte moderna pode agora deslocar suas figuras artísticas ideais para a época mítico-artística, e também atenuar o caráter prosaico dos modernos, que se manifesta na mudança da exposição do crime na tragédia para a história criminal e unido com uma apologia do *Remake*: para o artista romântico tem de "permanecer permitido, a partir do já existente, a partir da história, lenda, mito [...] mesmo a partir dos materiais artísticos já trabalhados, sempre criar novos" (*Est*, 13, 216). O drama advém do conflito entre importantes potências vitais espirituais, mediante lesão destas últimas, em primeiro lugar pelo feito inconsciente, sem intenção

(Ajax); em segundo lugar, em virtude de uma lesão intencional e consciente (Agamenon contra Ifigênia, Clitmenestra contra Agamenon, Orestes contra a mãe); e em terceiro lugar por lesões indiretas.”

Motivada por Orestes, por fim é apresentada a distinção essencial a respeito da atribuição – entre propósito e intenção, entre a primeira e a segunda imputação. Dividem-se também agora o interior, a imputabilidade, e o todo do feito, a ação se divide em universalidade e particularidade (Adendo § 120 *FD*). Orestes mata a) a mãe e b) vinga o pai. Por um lado o direito do marido e do príncipe é defendido, a 'clara eticidade consciente e que se sabe consciente' (ibid. 59), mas numa tal condição pré-moderna vige somente a lei da virtude parcial, não pura e simplesmente o direito. A cadeia da vingança precisa ser rompida, na base dela temos o modelo lógico-deficiente do progresso infinito. Essa passagem ao político se apresenta no pensamento de uma moderna estrutura estatal, na qual apenas o Estado tem o monopólio da violência e exclusivamente ele pode com legitimidade punir. Hegel comprova essa diferença entre os antigos e os modernos também com base no emprego da temática acerca de Ifigênia nos antigos e em Goethe, igualmente com respeito à interpretação das Eumênides como instância interior e exterior – essa dimensão da moralidade expressamente aparece no seguinte trecho sobre as Eumênides: "é o ato próprio do homem, e a consciência que o atormenta, tortura, na medida em que nela sabe esse ato como mau" (PhilRel 17, 128). Com referência ao Édipo em colono é diagnosticada uma reconciliação interna, "que por causa de sua subjetividade remete, ainda que levemente, à modernidade", em contrapartida, os heróis de Eurípidés não têm "mais o mesmo plástico caráter ético em si e neles se fornece (tal como em Aristófanes) mais o princípio da ruína da antiga estrutura (PhdG 12, 318).

Conclusão

Aqui puderam ser esboçados apenas alguns traços essenciais do conceito de ação na filosofia prática de Hegel e na Estética – especialmente do poético – e no centro de tudo encontrava-se, além disso, a modernidade dessa concepção de ação. Em outro lugar seria o caso de investigar mais de perto de que maneira a passagem do espírito objetivo para o espírito absoluto é pensada dentro da arquitetônica do sistema de Hegel, a transferência da filosofia do direito para a filosofia da arte, e mais exatamente, na filosofia da história como conexão abrangente da ação, do acontecimento histórico ao acontecimento fantasioso, da história à narração poética de uma história.

Em todo caso Hegel insiste em salientar um conceito completo de ação, o agir é tomado em consideração como um todo, aqui no sentido da autoconsciência heroica e sua totalidade plástica, sua solidez, tal como Hegel a descreve na suas *Linhas fundamentais da filosofia do direito*. Isso inclui a crítica aos até hoje dominantes conceitos da ética, a crítica à deontologia e ao consequencialismo. A seguinte avaliação de Hegel no § 118 da *Filosofia do Direito* é por isso exata: "O princípio: nas ações, desprezar as consequências, e o outro princípio: julgar as ações a partir das consequências e delas fazer o padrão de medida do que é correto e bom, – ambos são igualmente entendimento abstrato." Para uma apreciação suficiente das ações precisam ser superados não apenas o desprezo das consequências, a exclusiva consideração das intenções, como também a orientação exclusiva para as consequências. O conceito do agir não é tomado em ambas as concepções em sua inteireza, momentos singulares são elevados a critérios exclusivos da avaliação do agir – "o abstrair do entendimento é o fixar-se à força em *uma* só determinidade" (*E* § 89). Em terminologia kantiana: não apenas *eudaimonia* (o princípio da bem-aventurança) como a *eleuteronomia* (o princípio da liberdade de legislação interior) permanecem como princípios unilaterais. Essa valoração diz respeito não apenas aos "imperadores categóricos" como também seu "antípoda", o professor de bem-aventurança.³⁶

A perspectiva hegeliana relacionada à totalidade da ação forma primeiro um componente de uma teoria moderna da ação, e segundo, para a modernidade um irrenunciável elemento, reside na diferenciação – que ultrapassa a consciência heroica – dos momentos da ação e da imputabilidade correspondente, da adequada atribuição ao autor. O ganho na diferenciação dos momentos da ação traz assim o perigo da acentuação unilateral de um momento particular, mas que a consciência heroica poderia evitar por meio de sua solidez.

Na subjetividade Hegel vê a coragem dos heróis modernos, no agir livre que necessariamente inclui a moralidade como particularidade, como meio entre o direito abstrato e a eticidade, o direito do saber permanece aqui irrenunciável. O § 124 da *FD* exprime isso com nitidez: "O direito da particularidade do sujeito [...] o direito da liberdade subjetiva constitui o ponto de virada na diferença entre a Antiguidade e a época moderna. Na sua infinitude esse direito foi feito princípio efetivo universal de uma nova forma do mundo". O amor pertence a suas configurações mais próximas, o romantismo

³⁶ Jean Paul, *Palingenesien*. In: Jean Paul Werke Abt. I. Vierter Band, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 809-813.

e a moralidade, ambos, portanto, sendo os pontos angulares de minhas reflexões, nas quais a liberdade é fixada como determinação nuclear da ação, de um agir que não pode mesmo ser pensado como além do bem e do mal, algo que é corroborado pela teoria dos juízos práticos de Hegel.³⁷ "Esse princípio da particularidade, assim acrescenta Hegel, é, entretanto, um momento da oposição e inicialmente tanto idêntico com o universal como distinto dele".³⁸ Também essa faceta da interpretação da ação tem uma relação com a teoria da moderna arte romântica e da marcada inadequação entre ideia e configuração.

Não apenas os pensamentos prático-filosóficos acerca da pena, tal como em relação a propósito e intenção do agir, mas também as correspondentes reflexões poéticas a respeito das Eumênides, Édipo e Oréstia comprovam a necessidade da distinção entre feito e ação, na qual o feito, ou seja, o agir tem de ser tomado como conceito subdeterminado: *as a underdefined concept*. Para a concepção de um conceito de ação total e em si diferenciado, a visão combinada da filosofia prática e da filosofia da arte parece altamente produtiva, como um recíproco enriquecimento – também com o conceito de ação que está na base dela, a Estética de Hegel se mostra como uma teoria da modernidade, sua inteira filosofia como pensamento da liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, G. W. F. *Die Philosophie des Rechts. Vorlesung von 1821/22*, ed. Hansgeorg Hoppe. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 2005.

_____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (vol. 7). In: *Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

_____. *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817* (vol. 4). In: *Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

³⁷ Cf. Klaus Vieweg, *Das Denken der Freiheit*, no lugar mencionado, A tábua do juízo de Hegel dos juízos práticos, p.165s.

³⁸ Erzsebet Rozsa, "Besonderheit, besondere Existenz und das Problem der praktischen Individualität beim Berliner Hegel". In: *Hegels Konzeption praktischer Individualität. Von der Phänomenologie des Geistes zum enzyklopädischen System*. Hrsg. von K. Engelhard & M. Quante. Mentis, 2007.

_____. *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*, ed. Dieter Henrich, Frankfurt a.M, Suhrkamp, 1983.

_____. *Philosophie des Rechts. Nachschrift der Vorlesung von 1822/23 von K.L. Heyse*, hg. v. E. Schilbach, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1999.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik* (vols. 13, 14, 15). In: *Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Vorlesungen über die Philosophie der Religion (vol. 17) In: *Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831*, 4 vols. Stuttgart-Bad Cannstatt, Karl-Heinz Ilting, 1973ss.

JEAN PAUL. *Kleinere erzählende Schriften 1796-1801* (Vol. 4). In: *Sämtliche Werke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1974.

KANT, I. *Die Metaphysik der Sitten* (vol VI). In: Akademie Ausgabe, Berlin, Walther de Gruyter, 1968.

KNOWLES, D. *Hegel and the Philosophy of Right*. London/New York, Routledge, 2002.

MOHR, G. "Unrecht und Strafe". In: SIEP, L. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Berlin, Akademie Verlag, 2000.

PIPPIN, R. *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*. Cambridge: University Press, 2008.

QUANTE, M. "Hegel's Planning Theory of Agency". In: LATINEN, A.; SANDIS, C. (Org.). *Hegel on Action*. Houndsmills: Basingstoke, 2011.

ROZSA, E. "Besonderheit, besondere Existenz und das Problem der praktischen Individualität beim Berliner Hegel". In: *Hegels Konzeption praktischer Individualität. Von der Phänomenologie des Geistes zum enzyklopädischen System*. K. Engelhard & M. Quante. Paderborn, Mentis, 2007.

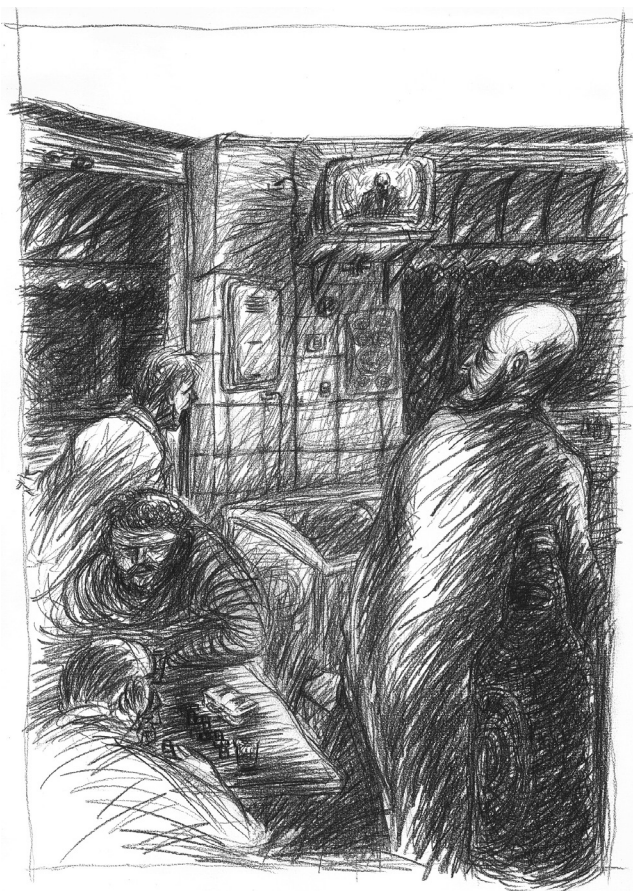
SOKEL, W. *Vorwort zu Orest*. München; Wien, Langen; Müller, 1963

VIEWEG, K. *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012.

André Berger é gravador, desenhista e ilustrador.

facebook.com/bergerandre
instagram.com/andre.berger
andreberger.com.br

Dominó, 2012
grafite sobre papel
29,5 x 42,0 cm



Lógica e estética em Hegel

Marco Aurélio Werle

Universidade de São Paulo (USP)

Pretendo a seguir lançar algumas ideias sobre a relação entre lógica e estética na filosofia de Hegel, ou seja, tentar pensar essa parte da filosofia de Hegel, a estética, na medida em que possui uma relação com a lógica de Hegel, o que significa confrontar os *Cursos de estética* com a *Ciência da lógica*. Mas, antes disso, eu gostaria de fazer alguns apontamentos sobre essa proposta de abordagem, pois pode parecer que meu intento consista em enquadrar a estética no âmbito da lógica em Hegel, uma vez que na filosofia é largamente difundido o "dogma" de que certos domínios do pensamento são mais originários e fundamentais do que outros. A lógica, a metafísica e a epistemologia, diz-se, antecedem, em termos de rigor, os domínios da política, da estética e da moral.

Minha leitura não segue esse caminho, inclusive porque na filosofia de Hegel não há uma relação clara e direta, e sim apenas indireta, entre essas duas disciplinas: a lógica e a estética. E isso é justamente uma vantagem, pois Hegel nos mostra que tanto a lógica quanto a estética são fundamentais, de que há relações entre os dois campos, muito embora cada campo tenha a sua própria especificidade e modo de pensar. Tentarei a seguir delimitar esse estado de coisas: até onde a estética possui elos fortes com a lógica e em que momento ela se torna independente e constitui, por assim dizer, uma lógica própria e imanente, uma espécie de "lógica estética", a qual não se confunde nem com a lógica tradicional nem com a lógica tal como aparece na *Ciência da lógica*.

I. A questão da fundamentação da filosofia em Hegel

Na verdade, a discussão dessa relação entre lógica e estética deve ser antecedida pela abordagem prévia do tipo de *fundamentação* que nos apresenta a filosofia de Hegel em geral. Não me parece imediatamente óbvio que a lógica seja a instância, por excelência, à qual se deva remontar todo e qualquer tipo de fundamentação presente na filosofia de Hegel. É certo que a lógica é a "alma" do pensamento hegeliano, mas uma

alma que não se separa de seu corpo e que, em termos orgânicos, possui dignidade idêntica.

Atribuir a função de fundamentação unicamente à lógica parece-me uma exacerbação do lugar dessa disciplina no sistema de Hegel e do modo como Hegel a concebeu, como não sendo apenas um discurso formal ou uma propedêutica. Seria preciso aqui levar em conta as longas explicitações que Hegel realiza em torno do que ele chama de elemento lógico [*das Logische*] bem como em torno do lugar que cada parte da filosofia possui no sistema, a partir de sua fundamentação própria e imanente. Sobretudo, porém, seria preciso penetrar no projeto da filosofia de Hegel desde a *Fenomenologia do espírito*, quando, na "Introdução", Hegel considera que na filosofia não se pode realizar um início abstrato, mas que a consciência é antes um movimento dialético. Diante disso, cai por terra a ideia de um domínio do saber por assim dizer exclusivo e primeiro: a lógica de Hegel não é a metafísica de Aristóteles e muito menos as *Meditações metafísicas* de Descartes ou uma ontologia fundamental, tal como pensava Heidegger em *Ser e Tempo*.

A filosofia de Hegel apresenta diferentes estratégias de fundamentação, as quais se opõem de maneira radical ao tipo de fundamentação dominante na filosofia moderna desde Descartes. Cada parte do sistema da filosofia possui a sua própria fundamentação, caso fiquemos na imagem de que a filosofia é um *círculo de círculos*, apresentada no § 15 da *Enciclopédia das ciências filosóficas*:

Cada parte da filosofia é um todo filosófico, um círculo que se fecha em si mesmo, mas a ideia filosófica está nesse círculo em uma determinidade ou elemento particular. O círculo isolado se rompe justamente pelo fato de que é em si mesmo totalidade, mas também é o limite de seu elemento e funda uma esfera ulterior; o todo se apresenta, por conseguinte, como um círculo de círculos, no qual cada círculo é um momento necessário, de modo que o sistema de seus elementos peculiares constitui toda a ideia, que igualmente aparece em cada momento isolado. (Werke 8, p. 60)

No "Prefácio" à *Fenomenologia do espírito*, Hegel diz algo semelhante em relação ao percurso fenomenológico do movimento da formação da consciência:

De um lado, é preciso suportar o comprimento desse caminho, pois cada momento é necessário; – de outro lado é preciso demorar-se

em cada momento, pois cada momento é ele mesmo uma figura total individual e é apenas considerada de modo absoluto na medida em que sua determinidade é considerada como um todo ou como algo concreto ou o todo na peculiaridade dessa determinação (Werke 3, p. 33)

Segundo essa passagem, cada momento da consciência possui uma legitimidade própria, na medida em que é sempre o todo. Ora, Hegel transpõe essa característica de afirmação da verdade, presente na *Fenomenologia do espírito*, para o domínio de todo o sistema de saber. O sistema completo da filosofia de Hegel lida também com a noção de uma determinação do todo como algo concreto e individual a cada momento.

Certamente a lógica possui um lugar de destaque na filosofia de Hegel e não se deve diminuir o empenho hegeliano em restituir a essa disciplina a sua verdadeira dignidade diante dos ataques kantianos à metafísica. Entretanto, o traço característico da lógica como campo das determinações puras do pensamento não lhe assegura em princípio um monopólio na fundamentação de toda a filosofia. Trata-se tão somente disso na lógica: do campo das determinações *puras*, as quais, porém, não devem ser vistas como isoladas em si mesmas ou como se assumissem o lugar mais elevado no sistema de saber. Antes, essas determinações têm de ser pensadas como emergindo de um movimento fenomenológico da consciência, que se elevou ao estágio do espírito, conforme Hegel mesmo assinala na "Introdução" à *Ciência da lógica*, ao comentar a dependência recíproca entre a lógica e a *Fenomenologia do espírito*.

O conceito da ciência pura e a sua dedução são dessa maneira pressupostos no presente tratado, tendo em vista que a Fenomenologia do espírito nada mais é do que a dedução do mesmo. O saber absoluto é a verdade de todos os modos da consciência. (Werke 5, p. 43).

O puro é o puro de algo "impuro", da atividade da ideia na história, de modo que a lógica é a história do pensamento vista sob o prisma das categorias puras, mas que não podem ser desvinculadas de sua história espiritual.

Na "Introdução" aos *Cursos de história da filosofia*, Hegel pondera que uma coisa é representar a ideia pura, tarefa da filosofia lógica, outra coisa é representar o desenvolvimento da filosofia no tempo, a saber, na história da filosofia. Ou seja, Hegel distingue aqui níveis do que se desenvolve, diante da apresentação do desenvolvimento

como um todo compacto. O nível lógico corresponde ao que é propriamente consciente no desenvolvimento do espírito, ao passo que o histórico é, por assim dizer, o "inconsciente". Na versão de Heidelberg, de 1817, lemos:

Sustento que a sequência dos sistemas da filosofia na história é a mesma sequência na dedução lógica das determinações conceituais da ideia. Eu sustento que, quando despimos puramente os conceitos fundamentais dos sistemas que aparecem na história da filosofia, no que concerne à sua configuração exterior, sua aplicação ao particular e algo semelhante, então se obtém os diferentes estágios da determinação da ideia mesma em seu conceito lógico. Inversamente, considerando a progressão lógica tomada por si mesma, temos nela, segundo seus momentos principais, a progressão dos fenômenos históricos; — mas devemos certamente saber reconhecer esses conceitos puros naquilo que contém a figura histórica. Além disso, sem dúvida, segundo esse aspecto, a série como série temporal da história também se distingue da série na ordenação dos conceitos. (Werke 18, p. 49)

Essa identificação entre o lógico e o histórico é também tematizada na *Enciclopédia das ciências filosóficas* (§ 13 e § 14), bem como no fim dos *Cursos sobre a história da filosofia* (Werke 20, p. 455-462).

Para haver a passagem de uma categoria lógica à outra e se constituir o assunto da lógica, a ideia necessita se fazer outra de si mesma, o que apenas se torna possível com uma saída da ideia de si mesma ou, visto esse processo de maneira pura junto às determinações lógicas, ao atingir o seu limite. É nesse sentido que entra a história, tomada obviamente não como um mero conjunto de fatos ou um aglomerado desconexo, e sim como o palco do desenvolvimento concreto da ideia. A lógica exprime uma finalidade pura na história e confere um sentido categorial ao histórico.

2. O aspecto lógico puro na estética

Voltando à imagem do círculo dos círculos e ao nosso problema da relação entre o lógico e o estético, é preciso considerar então que a estética (como um círculo desse

círculo maior) possui uma certa fundamentação própria e imanente, embora também transcendente. O círculo dentro de um círculo remete justamente a isso, tanto a uma autonomia quanto a uma remissão para fora ou para o que é transcendente a esse círculo.

É nessa tese que eu gostaria de insistir nesse trabalho, a saber, que *existe de fato um terreno de cruzamento, onde a lógica se faz presente na estética, mas ao mesmo tempo há elementos internos à estética que implicam uma fundamentação própria e imanente*. Há certos aspectos da estética que remetem à lógica (refiro-me à primeira parte dos *Cursos de estética*, que trata da ideia do belo e do ideal), mas há muitos elementos fundadores da estética que são extraídos por Hegel do terreno da estética tradicional, designando, por assim dizer, uma "lógica" da estética como disciplina tradicional. E aqui tomo o termo "estética" em sentido amplo, como o próprio Hegel considera que é preciso fazê-lo, logo na abertura aos *Cursos de estética*, ao considerar que o nome mais apropriado para essa disciplina seria "filosofia da bela arte". Essas determinações "lógicas" estéticas não provêm do sistema da *Ciência da lógica* de Hegel, mas da estética tradicional e são principalmente objeto de abordagem na primeira parte dos *Cursos de estética*, quando se trata do assunto relativo às determinações do ideal, tais como a ação, o estado de mundo, a situação, a colisão, o caráter, etc. Essas categorias foram sendo depuradas não no interior da história da lógica, desde Aristóteles até a época moderna, e sim pelo trabalho de muitos pensadores e críticos de arte e de literatura. Poder-se-ia dizer que, assim como na *Ciência da lógica* Hegel pretende reabilitar a metafísica tradicional (que havia se dividido em metafísica *generalis* e *especialis*), da mesma forma na estética assistimos a um rearranjo das categorias estéticas tradicionais, sob o pano de fundo de uma estética do conteúdo.

Uma vez que, segundo a nossa tese, a lógica constitui apenas uma parte da fundamentação da estética, mas não o todo dela, então se pergunta: em que momento da *Ciência da lógica* se insere, do ponto de vista lógico, não apenas fenomênico, algo como o belo, que Hegel considera como sendo a "aparência sensível da ideia" (das *sinnliche Scheinen der Idee*; *Werke* 13, p. 151). Responder a esse ponto não é tão simples e, de fato, já foram escritos livros sobre esse assunto.¹

¹ Por exemplo: PERES, Constanze. *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*, Bouvier, Bonn, 1983 e HILMER, Brigitte. *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1997.

Aqui se apresentam muitas dificuldades, pois o belo não é tido por Hegel como um momento da ideia na *Ciência da lógica*². Hegel também não situa a noção de ideal na lógica. Poder-se-ia situar o belo talvez na proximidade da noção de vida, do primeiro capítulo da terceira seção da lógica do conceito, intitulada "A ideia". Nesse sentido, a arte/o belo teriam seu lugar sistemático entre as noções de vida e de conhecimento, uma vez que a vida seria a antecâmara do belo, ao passo que o belo não se confundiria com o conhecimento, dado o seu nexu estrutural com a sensibilidade.

Com efeito, no segundo capítulo da primeira parte dos *Cursos de estética*, Hegel tece considerações sobre a noção de vida no âmbito do belo natural. O belo natural, como se sabe, é excluído do âmbito do belo artístico, mas não deixa de haver uma afinidade entre a obra de arte e a noção de organismo e de vida. Pois, o ideal, enquanto o belo artístico, surge diante do homem como instância que soluciona ou suprime as deficiências do belo natural (*Werke* 13, p. 178). Mas o caráter de ideia do belo artístico depende da afirmação da ideia na natureza e isso ocorre por meio da vida: no organismo se constitui o idealismo da vitalidade (idem, p. 163) e emerge a subjetividade como contradição do vivente na dupla atividade das diferenças e da unidade. "A vida somente é efetiva enquanto subjetividade singular e viva" (idem, trad. p. 165).

A beleza permite que tenhamos uma intuição do idealismo objetivo da vida, muito embora "a intuição da natureza enquanto bela não avance para além desse pressentimento do conceito" (idem, p. 174). O ideal do belo, enquanto alma (idem, p. 203), encontra na natureza um modo aparentado de existência, uma vez que as partes autônomas subsistem em uma unidade. A diferença é que na natureza o conceito é *dado* para nós, ao passo que no belo o conceito é *posto* pelo espírito e para a atividade cultural do espírito.

Uma outra forma de fundamentação lógica do belo poderia passar pela noção de aparência. Assim, o belo fincaria um pé na lógica da essência, a saber, quanto à noção de *Schein*. Certamente no âmbito da arte, o "ser é aparência ... o negativo posto como negativo" (*Werke* 5, p. 19), mas a dificuldade de estabelecer essa fundamentação parece-me residir no fato de que o aparecer do belo não é um aparecer puro, enquanto tal, um aparecer sem conotação alguma, e sim um aparecer *da* ideia, tendo um conteúdo

² Segundo Helmut Schneider, a exclusão hegeliana do conceito do belo na *Ciência da lógica* não é definitiva, já que na ideia de vida (presente nessa obra) o belo mantém seu espaço (*Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel*, In: *Anfänge bei -Hegel*, Kasseler Philosophischer Schriften – Neue Folge 2, Wolfdiertich Schmied-Kowarzik und Heinz Eidam (Hg.), Kassel University Press, Kassel, 2008, p. 130).

específico. E no caso da lógica, no trecho da lógica da essência, trata-se antes de um exame do aparecer como tal, puro, que todavia encontra-se abaixo do domínio de uma ideia. O belo é uma aparência da ideia (de uma subjetividade mais elevada) e não de uma aparência da essência (metafísica qualquer). E a pergunta fundamental é antes essa: como se qualifica essa aparência ideal junto ao belo?

3. Momentos lógicos inerentes ao tratamento da estética

Se examinarmos agora o modo como Hegel situa a filosofia da arte nos *Cursos de estética*, temos que levar em conta que a filosofia da arte não pertence nem à ideia lógica, nem à ideia natural, mas ao espírito absoluto (*Werke* 13, p. 130/ trad. p. 109). Isso nos remete para a relação da estética com a chamada parte real da filosofia e não exclusivamente com a parte pura, a lógica, relativa às determinações puras do pensamento. Hegel situa a arte como um assunto da *Enciclopédia das ciências filosóficas* enquanto um momento do espírito absoluto e não na *Ciência da lógica*. O belo não é uma modalidade da ideia pura, tal como a vida e o conhecimento e sim possui conexões e compromissos fortes com a filosofia real ou filosofia do espírito.

Poder-se-ia dizer que a lógica na estética está presente na caracterização da ideia do belo e do ideal, a partir da relação entre o conceito e a sua realidade. Hegel recorda brevemente a natureza do conceito no primeiro capítulo da primeira parte dos *Cursos de estética*, para a seguir tratar do aspecto de realidade que esse conceito assume na arte e no belo, ao passar pela determinação da noção de aparência. Uma aproximação da estética com a lógica ocorre, portanto, nesse primeiro capítulo da primeira parte dos *Cursos de estética*, que trata do conceito do belo em geral (*Werke* 13, p. 145-157). Nessas doze páginas é referida a estrutura do conceito (universal, particular e singular) e indicada a estreita relação entre a estética e a lógica subjetiva. É também acentuado o caráter de existência [*Dasein*] da ideia, como sendo a peculiaridade do belo e da arte. *Se a ideia é a união, como totalidade, entre o conceito e a realidade, na arte se ressalta fundamentalmente esse lado da realidade.* De fato, é nessa direção que caminha Hegel nessas poucas páginas, não insistindo muito no aspecto puro da ideia. Interessa-lhe antes atingir a noção de ideal, que implica justamente a ideia como existente.

Pode-se dizer que é até aqui que avança o aspecto lógico puro de fundamentação da ideia do belo nos *Cursos de estética*. Hegel, a seguir no texto dos *Cursos de estética*, se dedica exaustivamente ao tema da *determinidade do ideal*, isto é, ao aspecto qualificador, relativo à "qualidade" [*Bestimmtheit*] da ideia na arte. Ora, as categorias que caracterizam

essa determinidade, a saber, as que já referi acima, tais como a ação, o estado de mundo, a colisão, etc. não são mais "puramente lógicas", no sentido de algo que se aproxime das noções da *Ciência da lógica*, e sim hauridas ou extraídas da história da estética desde Platão e Aristóteles até a época moderna. Foram geradas num vínculo com a poética, as preceptivas de toda ordem, a teoria, a crítica e a história da arte.

No centro da caracterização da determinação do ideal está a noção de ação [*Handlung*]. Ora, essa noção surge nos *Cursos de estética* como uma ampliação e reordenamento de um conceito caro à Aristóteles, quando este pensa a tragédia. A ação e os caracteres são as partes estruturais básicas de uma tragédia, ou melhor, a trama dos fatos de uma tragédia é o "elemento mais importante ... pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e de infelicidade" (*Poética*, 1450 a, 16-17). Hegel concorda com Aristóteles, quando este ressalta que "sem a ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres" (idem, 23). É claro que na abordagem hegeliana a ação é vista desde a perspectiva de todo o sistema de saber, mas é importante perceber também a filiação à estética tradicional.

As categorias de ação e de caráter são carregadas de uma densidade de conteúdo, se pensarmos, por exemplo, na divisão entre o estado de mundo heroico e prosaico. Nesse caso, temos um mundo comandado pela ação, sem sentido simbólico forte (mundo heroico) e um mundo comandado pelo caráter, como a marca da interioridade (mundo prosaico). A rigor, essas noções de ação e de caráter, quando pensadas em sua dimensão social histórica e cultural, não têm quase nada de lógico, se pensarmos numa pureza de abstração ou de clareza e distinção atemporais.

É bem verdade que esses termos abordados por Hegel como decisivos em sua estética também não se encontram facilmente na estética tradicional, ela mesma muitas vezes orientada por categorias abstratas e atemporais. Nesse caso, convém ter presente a discussão estética da época de Hegel, que girava em torno das categorias do clássico e do romântico, do poético e do prosaico e que insistia numa fundamentação concreta da arte e da poesia. Seja como for, as determinações do ideal, bem como as chamadas formas de arte (simbólica, clássica e romântica) não podem ser enquadradas no campo temático puro da *Ciência da lógica*. Já se tentou pensar as formas de arte pelos momentos do conceito (universal, particular e singular) ou segundo a teoria do silogismo, o que certamente não é um equívoco total, mas isso porque Hegel mesmo já nos disse que não há nada nesse mundo que não contenha esses três momentos do conceito. Mas, é preciso perceber que as determinações do ideal, examinadas por Hegel ao longo da primeira parte dos *Cursos de estética*, possuem inegavelmente a marca da realidade absoluta do conceito, segundo a efetivação das obras de arte na história e na vida cultural. Logo, estão além do domínio puro da lógica.

Um grande problema da relação entre a lógica e a estética consiste na determinação da noção de *ideal*, que é específica da arte. Em nenhuma outra parte do sistema de filosofia de Hegel se apresenta a ideia como ideal: nem na filosofia nem na religião, que são as outras duas figuras do espírito absoluto, junto com a arte. Ora, essa noção de ideal nos remete novamente a um debate estético da época de Hegel, que se trava entre Hegel e Kant e teve desdobramentos com Schiller, Goethe, Hölderlin, Schelling, dentre outros. Isso nos lança para o terreno especificamente estético e da história da arte, desde quando Platão estabeleceu suas reflexões em torno da ideia do belo.

Em se tratando de lógica e estética, não se pode esquecer também a relação de Hegel com Baumgarten, visível na legitimação da filosofia da arte nas primeiras duas partes da "Introdução" aos *Cursos de estética*. Pode-se dizer que foi Baumgarten quem lançou primeiramente o problema da fundamentação "lógica" da estética na época moderna. E se compreendermos de modo mais profundo Baumgarten (e acredito que Hegel compreendeu muito bem o problema posto por Baumgarten), não se trata em sua Estética de uma submissão da estética à lógica, mas de uma fundamentação da lógica estética.

4. Outras estratégias de fundamentação interna da estética

Com isso, somos remetidos ao fato de que há *diferentes estratégias de fundamentação da estética* nos *Cursos de estética*. No contexto desse texto eu poderei apenas indicar esses momentos de modo breve.

- 1) Uma primeira fundamentação da estética ocorre logo nas primeiras páginas dos *Cursos de estética*, quando Hegel se refere à dignidade da arte e procura solucionar um problema clássico: o desencontro entre a sensibilidade e o conceito. A resolução será dialética: tanto a sensibilidade, tomada num sentido mais elevado como expressão dos povos e da história, possui uma carga conceitual, quanto o conceito não é apenas abstrato, mas possui a sua gênese (sua alienação) na sensibilidade, ou seja, somente se reconhece depois de passar por seu outro.
- 2) Outra fundamentação aparece no começo da primeira parte, quando a arte é situada no todo da vida do espírito. Nesse contexto Hegel indica que os domínios do espírito absoluto são uma decorrência de uma necessidade que o homem possui de não ser "sufocado" pela finitude. Em suma, a arte é uma necessidade do ser humano e ela somente contempla essa necessidade sendo absoluta.

- 3) Uma terceira espécie de fundamentação é por assim dizer puramente estética: trata-se da relação de Hegel com a estética tradicional e de seu tempo. Ao longo dos *Cursos de estética* Hegel opera uma *paciente releitura* de quase todos os problemas fundamentais da estética desde a Antiguidade: a noção de imitação é relida como manifestação ou exposição, a catarse é retirada do plano do efeito abstrato e psicológico, o belo e o sublime são situados historicamente, os gêneros da poesia (épica, lírica e drama) são pensados especulativamente como o objetivo, o subjetivo e a síntese, o *ut pictura poiesis* é trabalhado no campo da forma de arte romântica subjetiva, etc.
- 4) Também não se pode esquecer de mencionar o item sobre a "dedução do verdadeiro conceito de arte", do fim da "Introdução" aos *Cursos de estética*. Para Hegel, como para Schelling, Schiller e Goethe e todo o romantismo, é com Kant que pela primeira vez se torna possível um verdadeiro encontro entre filosofia e poesia. Mas, Kant é apenas o momento inicial, sendo que Hegel menciona as tentativas de ultrapassá-lo e aprofundá-lo com Schiller, Goethe e Schelling. Winckelmann também comparece nesse contexto.

Parece-me que essas variadas estratégias tornam bastante mais complexa a tentativa simples e direta de relacionar a lógica à estética no pensamento de Hegel. Em todos os casos, o que fica dessa discussão entre esses dois domínios parece-me ser o seguinte: Hegel tem uma consciência aguda da aproximação da arte e da poesia em relação à filosofia, de que no fundo existe na poesia e na arte uma operação lógica pura, como se um corpo estranho se gerasse nelas (um *alien*). Por outro lado, Hegel também realiza um enorme esforço para indicar que a própria arte e a poesia possuem em sua natureza mais íntima categorias lógicas específicas. Nesse sentido, não se trata de contrapor essas duas disciplinas, mas de pensar a especificidade de cada uma e sua relação recíproca. O tratamento também não pode desconsiderar desenvolvimentos particulares envolvendo as diferentes dimensões do fenômeno estético em sua efetivação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*, trad. de Eudoro de Souza. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987

HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (vol. 8, 9 e 10). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Phänomenologie des Geistes* (vol. 3). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (vol. 18, 19 e 20). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik I, II und III* (vol. 13, 14 e 15). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Wissenschaft der Logik* (vol. 5 e 6). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HILMER, Brigitte. *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*. Hamburg: Meiner, 1997.

PERES, Constanze. *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1983.

SCHNEIDER, Helmut. *Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel*. In: *Anfänge bei Hegel*. Kasseler Philosophischer Schriften – Neue Folge 2; Wolfdietrich Schmied-Kowarzik und Heinz Eidam (Hg.). Kassel: Kassel University Press, 2008.

André Berger

Doutor Mauro, 2012

grafite e nanquim sobre papel

29,5 x 42,0 cm



O exterior do pensamento: pensamento e ação considerados a partir de uma perspectiva externalista

Ralf Beuthan

Myongji University – Seoul/Coreia do Sul

Tradução: Marco Aurélio Werle e Rosana de Oliveira

I. Breve nota introdutória

As reflexões que se seguem são parte de um projeto maior, no qual a teoria de Hegel deve tornar-se frutífera para questões da filosofia da mídia e da filosofia da mente. Nesse contexto, pode-se dizer que nos últimos tempos são discutidas perspectivas externalistas nas quais é afirmada a função constitutiva de instâncias exteriores ao sujeito para os nossos processos cognitivos. Na discussão do externalismo ligam-se as problematizações da filosofia da mídia com a filosofia da mente. Nesse texto eu gostaria de tentar iluminar a tese da função constitutiva do exterior para o pensamento do sujeito, com base na teoria hegeliana da ação. O pensamento condutor é que a relação entre o interior e o exterior, desenvolvida por Hegel nos termos de uma teoria da ação, nos permite uma visão mais profunda da conexão conceptual que temos de observar quando queremos apreender a midiaticidade [*Medialität*] e, com ela, nossa época midiática.¹

¹ O tema da midiaticidade (*Medialität*), do qual eu trato na última seção deste artigo, indica que eu não tenho em vista um „externalismo semântico” como interpretação da teoria hegeliana, como foi tentado por Brandon (cf. sobre isso a crítica de Robert Pippin (2011), *Brandons Hegel*, em: *Hegel-Studien*, Beiheft 55,

2. A ação e a exterioridade

"A ação é efetividade"². — A ação não pode ser pensada sem um sujeito que age e isso não pode ser pensado sem liberdade. A frase "Ação é efetividade" aponta, nesse caso, para um pensamento interessante: a efetividade da ação não é apenas, como se costuma pensar, o exterior (observável) do sujeito pensante; antes essa efetividade compreende em si *interior e exterior* como uma conexão constitutiva.

No começo da *Seção sobre a moralidade* de sua Filosofia do Direito — aqui considerada como sendo sistematicamente o lugar de sua teoria da ação³ — Hegel esclarece que

p. 369-409, especialmente a p. 404); mas sim que eu antes recorro de modo mais forte ao chamado „externalismo ativo” de Clark/Chalmers para a interpretação. Ver Clark/Chalmers (1998), *The extended Mind*, [Analysis 58, Nr. 1, p. 7-19] aqui citado conforme: Andy Clark (2008), *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford, p. 220-232. — Clark/Chalmers separam aqui explicitamente o „externalismo ativo” por eles explorado do „externalismo semântico”, na medida em que aquele admitiria, de modo diferente desse, um papel ativo das circunstâncias externas (por exemplo, um notebook). A tese de Putnam do „externalismo semântico” de que o significado não estaria apenas em nossa cabeça („just ain’t in the head”, p. 220) se completa por isso através da tese: „Cognitive processes ain’t (all) in the head.” (ibid., p. 222).

² G.W.F. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Princípios da Filosofia do Direito), citado de: G.W.F. Hegel, *Werke Band 7*, organização de E. Moldenhauer und K.M. Michel. Frankfurt a.M. 1969, p. 235 e s. [Abreviação: TWA 7] — Na sequência são citadas todas as afirmações de Hegel segundo esta edição e indicadas no texto principal com o uso da sigla convencional [TWA].

³ Sobre a teoria da ação no capítulo da moralidade da filosofia do direito de Hegel, cf. Herbert Schnädelbach (2000), *Hegels praktische Philosophie: Ein Kommentar der Texte in der Reihenfolge ihrer Entstehung*, Frankfurt a.M., p. 223 e s.. — Schnädelbach interpreta a „doutrina da moralidade como teoria da ação imparcial e livre de normas” (ibid. P. 223) e se distancia, desse modo, especialmente de Höhle (cf. Vittorio Höhle (1988), *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität*, Hamburg, especialmente a p. 510). — Diferentemente tanto de Schnädelbach e de Höhle quanto do padrão pragmático seguido pelos intérpretes hegelianos, Klaus Vieweg apresentou recentemente uma interpretação na qual, entre outras coisas, também interpretou a teoria da ação contida no capítulo da moralidade à luz da lógica hegeliana, e pôde diferenciar de modo bastante preciso vários tipos de ação lógicos (ver Vieweg (2012), *Das Denken der Freiheit: Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München., especialmente p. 165 e s.). Com

não apenas o exterior (por exemplo, uma ação visível e o resultado da ação), mas já o interior como tal (a "interioridade da vontade livre", W 7,203) é "real" (W 7, 204). O interior é a "existência" [*Dasein*] da liberdade. Com isso é ressaltado, diante da *esfera do direito*⁴, o fato de que a liberdade da vontade não apenas se manifesta em um sistema do direito universal, no qual a pessoa é concebida como um sujeito abstrato de direito (como portadora de direitos reconhecidos como, por exemplo, o direito à propriedade), e mas que a *liberdade existe* também como a interioridade de um indivíduo infinito para si mesmo em seu pensamento. Isto é, do ponto de vista moral, a liberdade não é apenas pensada como *vontade universal*, desdobrada em termos do direito, mas em vista da vontade subjetiva *singular* (para si e em si mesma infinita) com seus interesses *particulares*. Essa vontade singular determina (e julga) o seu atuar como a realização de seus fins colocados para ela mesma (e não apenas no que se refere à conformidade de seu direito). Com isso, a autorrelação ativa e infinita gera um exterior, que não é genuinamente estranho, mas é e, respectivamente, deve ser a expressão do interior. Nela o sujeito permanece *idealmente* consigo mesmo, isto é, realiza por meio do exterior a sua infinita autorrelação e, portanto, é livre. Se o sujeito não pode ser ativo nesse sentido, em outras palavras, se no fim ele não pode dizer "*o resultado do meu atuar foi a minha finalidade, respectivamente, é algo meu*", então o atuar não tem nenhum valor para o sujeito.

Apenas na dimensão da moralidade, na qual uma vontade interior (subjetiva) se distingue de toda outra coisa, e nisso se sabe como indivíduo em si mesmo infinito e por meio de seu atuar determinado por si mesma se relaciona com o seu exterior, o fato de que procura realizar uma finalidade, é o que se qualifica como um *evento* enquanto uma "ação". A ação – inicialmente compreendida abstratamente como a ligação entre o interior e o exterior – é, assim, mais precisamente o processo da subjetividade (em

o objetivo de desenvolver com Hegel uma „teoria da ação filosófica“, Vieweg converge também com Pippin (cf. Robert Pippin (2008), *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*, Cambridge, p. 21), mas acentua de modo diferente que este o fato de que, para Hegel, „uma filosofia prática necessita de uma fundamentação lógica“ (ibid. p. 149). – Minhas reflexões sobre o curso do desenvolvimento das passagens correspondentes no capítulo da moralidade se apoiam nas análises de Vieweg. Na medida em que Vieweg já elaborou exatamente a matriz lógica dessa teoria da ação, permito-me aqui reduzir e apontar a exegese textual no sentido da temática externalista.

⁴ Trata-se da primeira parte no interior da divisão da filosofia do direito: (1) „O direito abstrato“ (2) „A moralidade“ e (3) „A eticidade“.

si mesma refletida) da liberdade existente, que se realiza como atuar determinado por si mesmo. [A ação é de certo modo a *reflexão*, isto é, uma *autorrelação* gerada por uma modificação ativa do exterior determinada por meio de si mesmo]. Numa primeira aproximação torna-se, portanto, claro que a "*efetividade da ação*" é pensada a partir do núcleo de um *processo de efetivação*, no qual "a subjetividade é o que se efetiva" (W 7, 290). Com o conceito mais preciso de ação também essa efetividade terá de ser diferenciada em diferentes "modos da efetividade" (idem)⁵. — Na *perspectiva externalista*, na qual particularmente interessa o *exterior* para o interior do pensamento, pergunta-se: de que espécie é o exterior? E como se liga ao interior? Cabe-lhe para o pensamento, em outros sentidos, uma função relevante ou até mesmo constitutiva? — Nas passagens da filosofia do direito que estou aqui considerando acerca da teoria da ação, eu deixarei de lado, para a resposta a essas perguntas, grande parte das questões temáticas sobre a filosofia moral e a teoria da ação. O que me interessa primariamente é o sistema racional e a diferenciação a ele ligada de uma efetividade na qual se move, por assim dizer, "de acordo com a natureza", o pensamento que se determina a si mesmo (a "vontade livre").⁶

⁵ Cf. também Robert Pippin (2005), *Die Verwirklichung der Freiheit. Der Idealismus als Diskurs der Moderne*. Frankfurt/New York. — Pippin refere-se aqui por último a variados textos de Hegel, e sobretudo relativamente à problemática da efetividade acentua que para Hegel não se trata tanto da „pergunta sobre um tipo especial de causalidade" (p. 66) ou do „lugar individual da liberdade" (p. 76), mas da „pergunta sobre o status histórico compartilhado daquela praxis em si mesma desenvolvida [i. e. a práxis de dar e exigir razões]" (p. 76). Ou seja, Pippin acentua sobretudo a historicidade da efetividade no sentido de um agir normativo. Esta perspectiva em muito pontos convincente pode, contudo, desempenhar no capítulo da moralidade apenas um papel muito limitado. A atenção aqui reside justamente na pergunta sobre como o sujeito singular da liberdade efetiva essa liberdade.

⁶ O foco aqui eleito da 'efetividade da ação' adquire, desse modo, uma certa força explosiva para além de Hegel, pois este, como se sabe, deixa que o pensamento fundamental da 'efetivação' culmine num estado de fracasso. O vetor da autoefetivação do pensamento parece conduzir ao vazio, isto é: para uma perda de efetividade. No fim da seção sobre a moralidade o pensamento não se realizou, e sim ele 'languidece por objetividade' (cf. W 7,284). Isso lembra de longe a perda de efetividade induzida pela mídia e hoje variadamente descrita. Pode ser que Hegel, apesar da distância histórica e das condições tecnológicas significativamente modificadas, permite um acesso sistemático para compreender melhor o problema, isto é, de modo diferenciado (não apenas ao largo dos dados tecnológicos, mas também no recurso à cognitividade e da autonomia neles ancorada da vida humana).

Vejamos inicialmente, ao pé da letra, a definição mais precisa da ação dada por Hegel:

A ação contém as determinações indicadas, (a) de ser sabida por mim em sua exterioridade como sendo minha ação, (b) de ser uma relação essencial ao conceito como um dever e (c) de ser uma relação essencial diante da vontade dos outros. (Rphil. 113, W 7, 211)

Hegel ressalta, pois, para o seu conceito de ação, três momentos, respectivamente, três condições necessárias que devem ser preenchidas quando quisermos falar de ação:⁷

- (a) Inicialmente ele acentua o momento da subjetividade intencional orientada a fins, isto é, a autorrelação que se sabe a si mesma, que se continua por meio de um evento externo e o determina como "meu atuar" e "meu feito", em suma, como minha "exteriorização" (idem)⁸. A subjetividade se realiza, portanto, como ação em um evento externo – com isso num evento principalmente observável na perspectiva da terceira pessoa – mas apenas na medida em que se sabe nele e se faz valer nele. Se falta o índice da subjetividade, não há ação.
- (b) Além disso, Hegel acentua a normatividade que conduz esse evento exterior. Com uma indicação escassa "ao conceito", ele recorda o princípio da liberdade, que se realizou na estrutura do pensamento racional⁹ e que se fez valer diante da "moralidade" no sistema do direito como um universal (transsubjetivo). Esse universal tem de se afirmar novamente sob as condições de validade específicas da "moralidade", isto é, sob o primado da subjetividade particular do indivíduo vivo. O universal surge diante do sujeito inicialmente sem uma efetividade concreta como um

⁷ Cf. também Vieweg (2012, p. 159), Quante (2011), *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M., 199-205, Schnädelbach (2000, p. 231).

⁸ Portanto, nós temos aqui menos a ver com um processo de assimilação do que com um processo de expressão da subjetividade. Cf. Taylor (1975) e Pippin (2008). Pippin tenta sobretudo a „*expressivist account*“ (ibid. p. 152) sem recorrer ao esclarecimento da tese de Taylors de um „*Cosmic Spirit*“.

⁹ Comparar os passos argumentativos anteriores da filosofia do direito com o "espírito objetivo".

"dever" normativo, que decorre da universalidade intrínseca da autor-relação pensante (e portanto não imposta por uma instância exterior). Sem a normatividade imanente à subjetividade não há nenhuma ação!

- (c) Como terceiro momento de ação Hegel ressalta o momento da *intersubjetividade*. Pode parecer surpreendente que Hegel praticamente não veja nessa passagem uma necessidade de esclarecimento o fato de que a ação não pressupõe apenas a intencionalidade *de um* sujeito, mas também a relação com *outros* sujeitos de vontade. De fato, porém, ele já havia estruturado os primeiros dois momentos de tal modo que eles remetem para uma perspectiva da terceira pessoa ("o olhar do outro") e para uma perspectiva transsubjetiva universal-vinculante (o "dever" universal). Além disso, com os estágios argumentativos anteriores ele pode pressupor o pensamento aqui decisivo como suficientemente fundamentado, o fato de que não pode existir a subjetividade individuada em sua particularidade de uma pessoa sem uma relação intersubjetiva de reconhecimento. Com esse argumento Hegel remete para o aspecto social discutido particularmente na atualidade: a ação é discutida nesse contexto com uma efetividade, que pertence genuinamente à ordem do social e, por isso, não é descritível suficientemente em termos naturalistas.¹⁰

Se, partindo desse conceito de ação diferenciado, perguntarmos pelo exterior do pensamento, podemos *prima facie* distinguir duas formas: (1) de um lado, o atuar observável do sujeito como evento externo (inclusive o resultado do evento); (2) de outro lado, o observador externo, respectivamente, os outros sujeitos. Em outras palavras: por meio da ação o pensamento refere-se a uma existência exterior, a qual ele muda (mundo dos objetos) e a uma existência exterior que ele não modifica, porque ela mesma é um sujeito pensante.

Diante do duplo exterior – dito de modo mais solto: o mundo *natural* dos objetos e o mundo *espiritual* dos sujeitos – o sujeito pensante faz valer o seu "direito" incondicional, o "direito da vontade moral", de efetivar nele sua vontade livre (= autodeterminação). Todavia, torna-se imediatamente evidente que esse direito está ligado a dificuldades enormes. Pois a soberania da vontade é ao mesmo tempo *limitada* por meio desse exterior,

¹⁰ Cf. aqui especialmente Quante (2011), p. 204 ss.

aliás, mais ainda: sua efetivação é justamente também *condicionada* por meio desse exterior. O que resulta no fim não depende apenas da minha vontade (mas também das circunstâncias e da vontade dos outros). E a estrutura condicional externa de minha ação que inicialmente intervém incondicionalmente é, além disso, ainda muito complicada. Nela mesclam-se duas ordens distintas: a ordem da natureza (m.m. a ordem de relações causais) e a ordem do espírito (m.m. a ordem de relações normativas). – Como, portanto, pode realizar-se a vontade livre, se ela se encontra restrita e condicionada por meio de um duplo exterior? – A estratégia de solução apresentada por Hegel para o problema consiste, de modo interessante, não em dividir as dimensões e sim em juntá-las, em “concretizá-las”. Ou, dito de modo diferente: uma solução do problema sem reduzir a complexidade (separar os planos e simplificá-los), mas elevando a complexidade!

Elevação da complexidade: o exterior múltiplo

O “direito do sujeito moral” (portanto, do sujeito que se apreende propriamente desde sua subjetividade individual incorporada) não se faz apenas valer *contra*, mas também *por meio* do duplo exterior. Isso já ressoa na estrutura condicional anunciada. Sem o exterior ele não *é* e sem o exterior ele não *age*. (Sem finitude não há uma subjetividade particular, individuada, e sem uma subjetividade individuada e sua relação com o exterior não há motivo, espaço e fundamento de ação). O seu atuar é uma expressão que modifica a realidade de sua autorrelação infinita interior. Nisso é pressuposta uma existência exterior. Em suma: a subjetividade precisa do ser. – Todavia, se observarmos mais de perto, com Hegel, o que aqui propriamente alcança expressão, ou melhor, que espécie de determinação, saindo da subjetividade autodeterminante, conduz o atuar intencional orientado por fins, então o pensamento do exterior não se torna apenas mais *complicado* (duplo exterior), mas, justamente, também mais *complexo*: o sujeito não se sabe apenas distinto da existência exterior (mundo dos objetos) e, com isso, como estando diante de um mundo natural, mas ele mesmo também aparece inicialmente – isto é, ainda sem uma consciência para a sua normatividade intersubjetiva-vinculante – apenas como uma “existência naturalmente subjetiva” (W 7, 230), isto é: como um pacote de “necessidades, inclinações, paixões, opiniões, pensamentos etc.” Aqui ainda não se encontra nenhuma “autodeterminação”, apenas uma “incorporação de determinações dadas de modo natural” (W 7, 231), presentes sem dúvida *no* sujeito mesmo, mas justamente apenas “*acolhidas-e-dadas*”. Nessa figura imediata da subjetividade o indivíduo não apenas erra quanto a um alvo no mundo, mas mais ainda: sua determinação de ser livre. Portanto, em termos da teoria da liberdade, para Hegel, ainda não foi de modo algum tudo alcançado,

quando o sujeito deixa o seu agir ser determinado por meio de *sua* estrutura natural de necessidades. Acontecimentos internos são também apenas acontecimentos, e permanecem, com isso, exteriores à autodeterminação.¹¹

Numa perspectiva externalista, ao se associar a essa reflexão sobre a liberdade como autodeterminação, resulta uma imagem mais complexa: o exterior determinado naturalmente para uma interioridade autodeterminada figura não apenas no exterior do sujeito como o seu mundo de objetos, mas antes disso também no interior do sujeito como um orçamento de afetos configurado de múltiplas formas. Tomado em termos de fundamento, estamos tratando não apenas de um *exterior exterior*, mas também de um *exterior interior*. Essa determinação comum a essas duas formas do exterior consiste no fato de que marcam uma *dimensão do natural* que não resulta da autodeterminação individual, mas encontra-se pressuposta a ela¹². A imagem simples da relação interior/exterior *qua* "interior ao sujeito/exterior ao sujeito" tem de ser substituída por uma imagem mais complexa, na qual o sujeito contém *em si mesmo* a distinção "interior/exterior". Nessa imagem mais complexa o sujeito se revela por meio de seu exterior "subjettivamente interior" (sua naturalidade) ligado já de um modo natural ao exterior *qua* mundo dos objetos e dos sujeitos. Essa ligação, na verdade, ainda não preenche o conceito de liberdade informado, mas o protege, contudo, de um dualismo simples, no qual a subjetividade é pensada como um interior não físico separado rigorosamente de tudo que é físico. A liberdade, poderemos argumentar com Hegel, é um processo de autodeterminação que não está nem além do mundo natural nem contra ele, mas nele – ou como se diz hoje: *embedded* [embutido].

Temos de nos ocupar agora, portanto, não apenas com um exterior duplo, mas com um *exterior triplo*: (1) o exterior *qua* mundo de objetos (no qual minha ação interfere modificando-o); (2) o exterior *qua* mundo circundante social (no qual a minha ação se faz valer como sendo minha); (3) o exterior *qua* orçamento afetivo (que motiva a

¹¹ Cf. a discussão reanimada por McDowell do "Mito do Dado". Ver McDowell (1998), p. 14.

¹² Hoje, em virtude de uma situação-problema modificada (cf. a problemática de uma distância moderna homem/mundo; sobre isso ver Wolfgang Iser (2012), *Homo Mundanus. Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*), este contexto é completamente notável. Em virtude de uma base comum natural entre sujeito e objeto e finalmente entre sujeito e sujeito, pode-se argumentar, a partir daqui, facilmente em vista de uma solidariedade/proximidade mundial natural, ou ainda: de um horizonte de compreensão em todos os tipos.

minha ação). A todas essas três formas é comum o fato de que também restringem a autodeterminação do pensamento. Todavia, a ameaçadora heteronomia triplamente constituída com o exterior triplamente constituído não é o fim da autonomia, antes o seu início. Não se pode esquecer que o exterior triplamente constituído é pensado em vista da realização da liberdade. O pensamento precisa e exige o exterior em virtude da liberdade (a liberdade deve ser efetivada). Na medida em que está referida ao exterior por meio da ação, desdobra-se também o pensamento – e na verdade continuamente na direção da autonomia.

A estrutura de relação pensada com a ação do sujeito pensante sobre o seu exterior triplamente constituído é desenvolvido de modo análogo por Hegel para uma história de formação. As três seções do capítulo da moralidade – (1) "O propósito e a culpa", (2) "A intenção e o bem estar", (3) "O bem e a consciência" – marcam, a meu ver, três estágios de desenvolvimento do pensamento. Com cada estágio o exterior do pensamento ganha mais em significação. Ou dito de outro modo: com cada estágio mais elevado o sujeito se faz valer, passo a passo, sempre mais como sujeito pensante, isto é: concretiza a sua imagem do exterior. E quanto mais concreto (isto é, quanto mais naturalista!) o exterior é apreendido, tanto mais se realiza com a ação a *autorrelação* do pensamento como *relação de mundo* complexa.

Enquanto o pensamento surge no primeiro estágio apenas como "propósito" e assim, "com direito", mas também ressalta com uma infantil não necessidade (= "irrefletividade") em sua ação apenas o que é "seu" e exige que se o reconheça, mas não atenta para as consequências e circunstâncias, ele se revela, no segundo estágio, como já sendo um pouco mais "maduro"¹³. Pois, no segundo estágio ele relaciona do exterior não apenas o ponto de realidade isolado em sua ação, o qual ele toca e modifica – por exemplo, o ponto que indico e sobre o qual então disparo um tiro –, mas também se relaciona ao mesmo tempo com uma conexão integrante de um ponto de realidade mais concreto e distinto (dito com Hegel: "um universal"). Isto é, aqui o sujeito pensante *desvia o olhar* ao mesmo tempo do ponto de realidade isolado (com Hegel: ele "abstrai") e tem assim

¹³ Sem dúvida não se trata, para Hegel, de uma perspectiva da psicologia do desenvolvimento, na qual se considera como um pensamento infantil se desenvolve para um pensamento maduro. O metaforismo da psicologia do desenvolvimento, utilizado por mim aqui, serve apenas ao intuito de salientar de modo mais claro o caminho do desenvolvimento, mais precisamente os níveis de desenvolvimento de sua argumentação e para poder no final não perdê-los de vista juntos.

em vista um universal – por exemplo, o fato de que esse ponto de realidade pertence a um homem vivo. Nesse caso o sujeito sabe não apenas fazer valer, de modo infantil-egocêntrico, o que é "seu" na ação, mas ele sabe se relacionar nesse caso também com o que é "para si universal" no exterior. Isso significa que a ação sempre contém também *commitments* [compromissos] epistêmicos para o sujeito da ação: ele deve saber o que faz! (e se não consegue realizar em princípio esse dever, se age como um zumbi, então é provável que alguém *faz* algo, mas ele justamente não *age* mais). Se ajo com "intenção" (isto é, com o saber de uma conexão de realidade concreta, por exemplo, o fato de que o exterior indicado não é apenas um ponto de realidade, mas um homem), eu sei e devo saber que, por exemplo, o tiro sobre um homem não apenas provoca um buraco físico, mas pode matar um homem. Se, portanto, atiro num homem, então a minha ação não apenas exprime que tenho o "propósito" de *atirar*, mas também que eu tive uma *intenção* de matar. Isto é, o julgamento de minha ação não é apenas a descrição de um evento físico, mas antes e com razão também um julgamento do atuar no horizonte de *commitments*.

Com o passo do primeiro para o segundo estágio – do "propósito" para a "intenção" – torna-se ainda mais nítido que o agir é mais do que uma parataxe simples do interior (o pensar) e do exterior (ser). O conceito hegeliano de ação implica que justamente o sujeito pensante é capaz de ação e que o exterior indicado no agir também apenas se torna acessível e relevante em termos de ação por meio de um pensamento "maduro", desenvolvido em sua própria natureza (= como "universal para si"). Apenas por meio do *framing* cognitivo do pensamento, no qual a realidade não é apenas apreendida como *res extensa* ou um aglomerado de átomos, mas como conexões que compreendem propriedades concretas, distintas (universalidade concreta) – apenas desse modo o exterior conquista traços visivelmente mais concretos, e apenas desse modo torna-se parte integrante da realidade de ação. O exterior é aqui mais do que uma superfície de projeção ou um campo operacional determinado física e tecnicamente. Ele é, por assim dizer, *dotado de conteúdo* (*sachhaltig*), isto é, o exterior concretizou-se para além de uma extensão meramente espaço-temporal em figuras acessíveis epistemicamente, pois determinadas por predicados universais (cf. W 7, 223, § 119) e assim passíveis de serem sabidas. Que, por exemplo, um determinado ponto espaço-temporal seja a região do coração de um homem e que um tiro nessa direção possa ser mortal – esse estado de coisas pode-se e deve-se saber. Nesse sentido, as consequências de meu tiro, supostamente "apenas os eventos exteriores", pertencem também à minha ação. De modo correspondente Hegel ressalta contra a postura que se quer ver livre de todas as consequências do atuar (= primeiro estágio, "propósito"): "As consequências, como sendo a própria configuração *imane*nte da ação, manifestam apenas a natureza dela

e não são nada senão ela mesma" (W 7, 218, § 118). Em outras palavras: o exterior (do sujeito) é imanente à ação e, na verdade, porque *qua* "universal existente para si" não é apenas ser, mas também algo pensado (ou ser consciente) (ou pelo menos pode ser). "O que é querido" com a ação é o "universal" (W 7, 223; adendo § 118). E o "universal" é o "exterior" revelado por meio do pensamento e realizado em seu agir.

Com o segundo estágio anuncia-se já um "pensamento adulto" (e com isso sem dúvida também o drama da perda da realidade). Enquanto o "pensamento-*Teenager*" do segundo estágio não procura apenas captar no exterior algo, como se fôsse *cego em relação à realidade e querendo apossar-se dela* ("pensamento-criança" do primeiro estágio), mas também, pleno de intenção e consciente, já direciona o seu agir para conexões concretas no exterior, o sujeito de ação dirige o seu olhar acima de seus interesses particulares e estados anímicos, na direção do "universal". Aliás, já para efetivar o seu "bem estar" particular (partindo de minhas determinações naturais), é necessário o saber em vista do interesse dos outros. Mesmo o interesse apenas egoísta atenta um pouco para o "bem estar também dos outros" (W7, 236, § 125). Já em vista do que é passível de ser realizado do bem estar próprio é necessário um "*reading intention*" (Tomasello). Uma vez que, além disso, os interesses particulares e o bem estar universal *não se excluem* em princípio¹⁴, torna-se possível um "pensamento adulto", que não apenas procura o *próprio* bem estar ou a maximização da felicidade, mas também o bem estar *universal* (§ 130).

No terceiro estágio, o estágio da "consciência", o sujeito da ação não objetiva mais apenas mudanças isoladas ou a efetivação de interesses particulares, mas um interesse objetivo *para todos os sujeitos*, isto é, um "bem" válido *universalmente*. Com isso, o pensamento abre acesso a um outro exterior: a saber para um universal válido objetivamente (= o bem), que sem dúvida incorpora o interesse subjetivo do sujeito natural, mas ainda não o é. O "bem" é tampouco passível de ser reduzido aos interesses particulares dos indivíduos naturais quanto aos direitos universais das pessoas abstratas de direito. Ele aparece como algo objetivo, mas, na verdade, não como uma "objetividade exterior" (W 7, 245, § 132), e sim como um "dever" que se articula na "consciência" do sujeito (§ 133), que requer que se atente ao universal revelado por meio do pensamento ("o direito do que é racional como sendo objetivo", *idem*) e que se o realize. É o que Hegel ressalta com Kant, a "minha objetividade própria" (W 7, 250, § 133) – "na medida em que faço [o dever], estou junto comigo mesmo e sou livre" (*idem*).

¹⁴ Com referência à relação da felicidade individual com o bem comum Hegel defende uma tese de compatibilidade. Cf. *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, § 122.

O pensamento adulto, que se efetiva acima do agir que (1) meramente *se apossa* e (2) é *pleno de intenção*, (3) como um agir *consciente de dever*, deu um passo decisivo na direção da *autonomia*. Se o exterior triplo (mundo de objetos, mundo social, orçamento afetivo) ameaça restringir a autodeterminação originária da vontade livre, então parece que agora, com a pura determinação da vontade, comprometida com o pensamento próprio, realiza-se a autonomia do sujeito. O sujeito se sabe, pois, independente mesmo de sua própria naturalidade (consórcio sentimental e estrutura de carências). Todavia, por mais clara que brilhe também a ideia da autonomia kantiana – ela é, contudo, apenas uma aparência de liberdade, caso não seja dado ainda um próximo passo. Já Schiller viu que o incondicionado da razão não pertence simplesmente ao sujeito, mas – tal como a natureza – força ao mesmo tempo a fazer algo que é voltado contra o sujeito mesmo. O pensamento volta-se, assim, contra o seu sujeito. Ele gera um exterior autoritário – uma heteronomia. O incondicionado no pensamento tortura a natureza do sujeito, do mesmo modo que a natureza a sua liberdade. Schiller procurou encontrar uma saída em suas *Cartas estéticas*, ao descobrir uma capacidade (o "impulso lúdico"), que balanceia ambas as inclinações do sujeito (razão/natureza)¹⁵. Hegel também argumenta contra uma razão que tortura a natureza do sujeito. A breve nota "O direito – deve ter vida" (W 7,241) mostra a direção de sua argumentação: as carências particulares do sujeito moral, ligadas à sua naturalidade, não podem ser suspensas nem às custas de um sistema formal do direito (no sentido de uma pessoa jurídica abstrata) nem canceladas por dever. O sujeito individuado na dimensão do natural não é uma mácula da liberdade, mas pertence essencialmente ao conceito de liberdade e, assim, ao pensamento mesmo.

A teoria da ação hegeliana aponta também para um amplo conceito de autonomia. Isto é, a efetividade da ação se determina a partir do pensamento do sujeito, sem excluir sua naturalidade. Todavia, a soberania do pensamento abriga um perigo, que Hegel claramente reconhece (e que diagnostica como uma característica fundamental da modernidade). No estágio do "pensamento adulto" o sujeito pretende essencialmente a realização do bem, portanto, de um bem estar universal, que não sacrifica o próprio bem. (O bem universal compreende também a felicidade individual, isto é, o bem estar do indivíduo também em sua existência natural). De início, isto não soa totalmente problemático, sendo inclusive desejável. Mas, de fato, é altamente problemático. Pois o "pensamento

¹⁵ Friedrich Schiller [1795], *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, em *Sämtliche Werke*, Bd. 5, organização de G. Fricke und H.G. Göpfert. Darmstadt 1989. [Licença de edição da Editora Hanser, 1959.

adulto" se prende a uma falácia inicialmente discreta, mas com graves consequências: ele sabe, (i) que o universal (=bem) almejado não é nem um bem subjetivo, nem deve excluir seu pensamento, (legitimamente), (ii) que o bem se funda no pensamento — e ele assim recai sobre a representação, (iii) de que os critérios do bem estão situados por fim em *sua* convicção (W 7, 275). Em suma: ele pensa que algo é "bom" apenas quando é bom para a *própria* convicção. O bem perde com isso sua objetividade anteriormente reivindicada. Ele se perde na enxurrada das convicções e justificações, na qual os sujeitos do pensamento se vangloriam egocentricamente como sendo o padrão de medida do mundo. O ganho aparente da soberania é na verdade a perda da objetividade — em duplo sentido: através de sua própria "autopresunção" (W 7, 275) o sujeito perde a visão dos *critérios universalmente válidos* (e conseqüentemente anseia por critérios vinculativos distantes do pensamento, tais como são oferecidos em muitas formas religiosas, cf. W 7, 290); ao mesmo tempo, encerrado no jogo, que cada vez mais se esvazia, de suas convicções e julgamentos autorregulados, ele perde a sua própria *efetividade*. Pois efetividade significa aqui: efetividade da ação, isto é, interior e exterior agregados na realização da liberdade. Ao contrário, a própria autopresunção tornada insubsistente e sem conteúdo não age, isto é: ela não realiza sua liberdade, mas se perde na aparência da teimosia. (Hegel apresentou minuciosamente essa perda da efetividade no parágrafo sobre a "bela alma" da *Fenomenologia do Espírito*).

A etapa que sai da aporia do pensamento adulto é interessante, principalmente em perspectiva externalista. Ela nos conduz para quatro formas mais complexas do exterior. Apenas recordando: até aqui o exterior foi determinado (1) como mundo dos objetos, (2) como mundo natural e (3) como mundo normativo. (A última forma trata da efetividade da ação como ancorada no pensamento subjetivo, cunhada por meio de *commitments* [compromissos] e justificada pela realidade de motivos). Enquanto os pensamentos infantil e adolescente estão, sobretudo, relacionados com as duas primeiras formas, compreende-se o pensamento adulto através da terceira forma, o mundo normativo e que fornece motivos. Como visto, porém, o mundo natural (por exemplo, o bem estar do indivíduo) é pensado essencialmente como incluído no mundo normativo. Sem dúvida, o primado do indivíduo pensante conduz a uma espécie de impasse construtivista: a ação deve gerar uma efetividade conforme o "bem" (unidade do bem estar individual e universal), todavia a determinação do bem se prende aos exemplos de fundamentação dos indivíduos, que por fim ainda abdica da efetividade a favor de sua soberania moral. — Contra essa perda de efetividade, que parece ser uma consequência inevitável do primado do pensamento no ponto de vista da moralidade, Hegel põe um conceito de efetividade que, na verdade, não nega o primado do pensamento, mas o primado do pensamento

subjetivo e do indivíduo moral. Essa efetividade, que não é realizada pela minha ação individual nem legitimada pelas minhas convicções, aparece para mim, dessa forma, como o exterior de um "mundo dado" (W 7,292, § 142). Na medida em que reúne em si todas as outras formas do exterior, esse mundo dado é desde o início mais que um mundo dos objetos, mais que um mundo natural e mais que mera normatividade. Hegel apreende essa efetividade sob o termo "eticidade". Ela é o quarto exterior – aquele exterior no qual a polaridade interior/exterior perdeu significado. Pois este exterior não é mais o outro (por exemplo, o mundo dos objetos), frente ao qual eu precisava realizar minha liberdade através da minha ação. Pelo contrário, ele é já a efetividade da liberdade, o "bem vivo", no qual já entraram todos aspectos da ação (efetivação, normatividade, intersubjetividade). Ele não tem de se realizar primeiramente *através da minha ação* e se legitimar *através da minha convicção*. Pelo contrário, esse exterior é o mundo dado já como a vida de uma comunidade (inclusive suas estruturas sociais, institucionais e políticas, hábitos culturais e modelo de percepção), *no qual* unicamente minhas ações se realizam e *no qual* minhas convicções e práticas de motivação podem sobretudo se formar e articular. Este mundo aparece para o sujeito moral (para o ponto de vista do indivíduo pensante) como *independente* dele e, nessa medida, como *exterior* a ele. Mas, do ponto de vista de uma teoria da liberdade, na qual todas as ditas dimensões da ação devem estar compreendidas, o indivíduo aparece inversa e justamente de modo algum como independente deste mundo. Na dimensão da eticidade o sujeito e suas ações *resultam* como completamente compreendidos nele, como parte desse mundo. Sem este mundo (por exemplo, suas práticas sociais e comunicativas) o sujeito não tem existência. Só neste mundo ele chega *como sujeito* à existência – como sujeito da liberdade, inclusive de sua naturalidade (por exemplo, estruturas de necessidade) e normatividade. Neste mundo também minha natureza torna-se uma "segunda natureza" – imediatamente para mim (=Natureza), mas completamente mediada, formada pela práxis intersubjetiva do sujeito pensante (= cultura).

3. Perspectivas de um *externalismo hegeliano*

Primeiramente vamos resumir mais uma vez: Hegel desenvolve sua teoria da ação a partir do conceito de "vontade livre", o que conduz ao conceito da interioridade do sujeito pensante. Frente a essa interioridade contrasta um exterior múltiplo: (1) um mundo dos objetos exterior ao sujeito, (2) um mundo natural exterior e interior ao sujeito (Ordem da causalidade), (3) um mundo primário das relações normativas interior ao sujeito, e

(4) finalmente um mundo social, no qual a dimensão normativa é concretizada com a dimensão natural para um todo vivo. A relação interior/exterior é desenvolvida como uma *efetividade da ação*, que é concebida no todo como uma *efetividade da liberdade*. – Em uma perspectiva externalista (de acordo com a qual o pensamento não é processado apenas no interior do sujeito, mas *mediante* um mundo exterior ao sujeito ou – numa tese extrema – também *em* um mundo exterior ao sujeito)¹⁶, é instrutiva especialmente a quarta forma do exterior, portanto, o mundo social estruturado institucional e politicamente, inclusive de suas particularidades culturais. Pois esse exterior é, na verdade, mais que um exterior sem significado e estrutura, sobre o qual se debruça agindo o pensamento. Pelo contrário, ele é um "mundo dado" já antes do pensamento e da ação individuais, mas um mundo no qual a liberdade (e com ela o pensamento), como núcleo do pensamento, está incorporada. Este exterior – nas palavras de Hegel: o "bem vivo" não apenas por mim pensado, mas de fato existente – é o "*conceito de liberdade tornado o mundo dado e a natureza da autoconsciência*" (W 7, 292, § 142).

O que significaria se a partir daqui se desenvolvesse um *externalismo hegeliano*? Seguindo o modelo hegeliano, especialmente a teoria da ação aqui esboçada, então isto tem, a meu ver, vantagens decisivas, que eu gostaria aqui de denominar, como conclusão, na forma de asserções.

- (i) *Nenhum dualismo*. Diferentemente do "externalismo ativo" de Clark/Chalmers, em Hegel não domina mais o dualismo disfarçado do esquema sujeito/objeto. Como visto, a teoria da liberdade hegeliana implica também o pensamento de uma interioridade, de modo que nós encontramos o sujeito em uma posição de oposição ao mundo do objeto. Sem dúvida, este esquema não é nem fundamental, nem o ponto final de sua teoria. Como vimos depois no quarto exterior, o "bem vivo", o exterior aparece para o sujeito até mesmo como independente dele. Mas ele é de fato uma parte dessa efetividade. No lugar de uma distância sujeito/objeto, o sujeito é aqui pensado como *embedded* [embutido]. Com isso, através desse exterior também são determinados e sustentados processos cognitivos, volitivos e emotivos.
- (ii) *Nenhuma perda de liberdade*. Embora o exterior do "espírito dado" (W 7, 294, Notas) tenha uma função constitutiva para a ação e o pensamento

¹⁶ Cf. Clark/Chalmers (1998).

do sujeito, diferentemente das outras abordagens externalistas a ele não está ligada nenhuma restrição ou até mesmo destruição da liberdade. O exterior tem um papel restritivo naquelas abordagens externalistas que elevam o exterior de objetos a padrão de medida exclusivo e, na base do esquema Sujeito/Objeto, conseguem chegar quando muito a uma *relação interativa*, para repelir uma pura heteronomia¹⁷. Mas não raramente as abordagens externalistas descaem na heteronomia, por exemplo, quando são fetichizadas as condições técnicas-midiáticas da cognição para estruturas apriorísticas¹⁸. Quando as realizações estruturais essenciais da cognição já são geradas através de um *environment* [ambiente] técnico-midiático, não resta para o indivíduo senão o papel de um operador. Ao contrário, Hegel não pensa com o exterior da "eticidade", do "espírito dado", nenhuma instância heterônoma, a partir da qual o sujeito pode somente ser compreendido como função; antes, Hegel pensa com o "mundo dado" uma estrutura da liberdade, na qual o sujeito pode se constituir *como Sujeito*. Essa perspectiva direcionada a um exterior como condição real da possibilidade da liberdade é, a meu ver, superficialmente dispensada, quando se toma o significado realmente central de um ambiente técnico-midiático como sendo o mundo pós-moderno atual enquanto um único meio a priori tecnicamente descritível.

- (iii) *Nerhum reducionismo*. Face a considerações parciais, por exemplo a representação técnica de um meio a priori acima citada, se mantém o holismo hegeliano. Como visto, o holismo hegeliano oferece um quadro teórico que permite distinguir diferentes formas do exterior e reunir em uma figura complexa – falando a partir de Hegel: conceituar o estado de coisas *concretamente* (em uma conexão constitutiva). Mas a vantagem do holismo hegeliano não consiste apenas em evitar ou superar as considerações parciais. A vantagem dessa perspectiva *concreta* é, antes, que ela torna claro e compreensível como a liberdade pode ser efetiva apesar das múltiplas instâncias externas. Ao contrário, tentativas unidimensio-

¹⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁸ Esta é uma forte tendência do modo de tratamento midiático-filosófico, desde McLuhan [1964] (*Understanding Media. Extension of Man*. London, New York 2010) e mais tarde sobretudo novamente desde Kittler (sobre isso ver a crítica de Mersch (2006), *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg, especialmente as p. 185-195.).

nais de redução dos pensamentos da liberdade não podem ser suficientemente ou nem mesmo conceituadas. Considerações proeminentes, nas quais a liberdade é, no máximo, apenas em parte compreendida, podem ser esquematizadas conforme o modelo hegeliano dos múltiplos exteriores diferenciados: (i) se seguirmos a representação de um *mundo dos objetos* exterior ao sujeito, então não se propõe a redução das relações a uma origem nem do lado do objeto (*Realismo*) nem do lado do sujeito; reduções deste tipo oferecem diferentes considerações *idealistas* ou *fenomenológicas*, que tendencialmente operam com uma imagem de mundo *antropocêntrica* ou *dualista*; (ii) se nós nos ativermos ao exterior de um *mundo natural*, então correspondem a ele tentativas de reduzir a relação complexa a uma legalidade natural universal (*Naturalismo*)¹⁹; (iii) se nós enfatizarmos o mundo da normatividade representado em um pensamento puramente linguístico, então surgem reducionismos *construtivistas*, *centrados na linguagem* e *da filosofia transcendental*, que diferentemente do Universalismo naturalista (ii) lançam diferentes formas do *relativismo* e do *antropocentrismo*²⁰. Neste ponto se notaria apenas que a crítica de Hegel à "consciência" em si fechada contra a efetividade revela uma problemática relevante especialmente na atualidade: a cisão da efetividade em uma práxis corporal real, de um lado, e um mundo linguístico representado das convicções, por outro lado (compare-se com isso hoje a Televisão e a Internet), de modo que as representações midiáticas implicam uma espécie de "desaparecimento da realidade"²¹; (iv) Se seguirmos a representação de um exterior cultural entrelaçado, sem prestar conta à instância irreduzível, para Hegel, de sujeitos pensantes, então nos encaminhamos para a redução do complexo mundo/sujeito e, respectivamente, das relações interior/exterior em *Mídias a priori* ou práticas culturais que historicamente vão se perpetuando. Essas variantes de *Tecnicismo* e *Culturalismo* lançam diferentes

¹⁹ Precisamente esta tentativa de redução assim como a próxima (iii) são exemplarmente investigadas e criticadas por McDowell (1996).

²⁰ Ter apresentado esta problemática de modo exemplar e abrangente (a saber, como um traço principal do pensamento moderno) é o mérito particular do trabalho de Welsch (2012).

²¹ Cf. Beuthan (2014), *Medienphilosophische Forschungsperspektiven nach Hegel*, em: Hegel Yeongu [Koreanische Hegel-Studien 36], p. 127-155.

relativismos culturais, que não deixam ulteriormente nenhum lugar para uma concepção universalmente válida de liberdade.

Deveria ter ficado claro que minha interpretação da teoria da ação hegeliana partindo do capítulo da moralidade da *Filosofia do Direito* serve sobretudo a um intuito: eu gostaria de pleitear um externalismo *hegeliano*. Pois assim eu acredito, por fim, ao menos poder esboçar que, com Hegel nós ganhamos um quadro teórico e respectivamente um modelo que nos possibilita conceituar nosso mundo midiático sem os reducionismos usuais. Uma imagem sem reducionismos abre a visão para a liberdade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEUTHAN, R. "Medienphilosophische Forschungsperspektiven nach Hegel". In: *Hegel Yeongu* [Koreanische Hegel-Studien 36], 2014, p. 127-155.

CLARK, A.; CHALMERS. *The extended Mind*, [Analysis 58, Nr. 1, 7-19], 1998 apud CLARK. *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 220-232.

MCDOWELL. *Mind and World*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HEGEL, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts (vol. 7)*. In: *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

HÖSLE, V. *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988.

MCLUHAN, M. *Understanding Media. Extension of Man*. London; New York: The MIT Press, 2010.

MERSCH, D. *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006.

PIPPIN, R. "Brandoms Hegel". In: *Hegel-Studien*, Beiheft 55, p. 369-409.

_____. *Die Verwirklichung der Freiheit. Der Idealismus als Diskurs der Moderne*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2005.

_____. *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- QUANTE, M. *Die Wirklichkeit des Geistes. Studien zu Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011.
- SCHILLER, F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (vol. 5). In: *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke und H.G. Göpfert. Darmstadt: Hanser, 1989.
- SCHNÄDELBACH, H. *Hegels praktische Philosophie: Ein Kommentar der Texte in der Reihenfolge ihrer Entstehung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- TAYLOR, C. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- VIEWEG, K. *Das Denken der Freiheit: Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012.
- WELSCH, W. *Homo Mundanus. Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft, 2012.

André Berger

Pata Negra, 2010

grafite e nanquim sobre papel

27,0 x 21,0 cm



Trabalho como “interação”. Sobre a concepção de trabalho nos Esboços de Sistema I (1803/04) de Jena de Hegel

Miriam M. S. Madureira

Universidade Federal do ABC (UFABC).

Segundo a conhecida interpretação de Jürgen Habermas em *Arbeit und Interaktion*,¹ a concepção de *espírito* presente nos escritos de Jena de Hegel ofereceria uma alternativa à concepção a que chegaria o Hegel “maduro”. Referindo-se aos escritos publicados como *Jenaer Systementwürfe I* (de 1803/04) e III (de 1805/06) [*Esboços de Sistema de Jena I e III*],² Habermas mostrava em seu artigo de 1967 a possibilidade de ver na concepção

¹ Cf. Habermas, J.: „Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser *Philosophie des Geistes*“. Em: id.: *Technik und Wissenschaft als „Ideologie*“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, p. 9-47.

² Cf. Hegel, G.W.F.: *Jenaer Systementwürfe I. Das System der spekulativen Philosophie*. Hamburg: Meiner, 1986. (citado como JS I); id.: *Jenaer Systementwürfe II. Logik, Metaphysik, Naturphilosophie*. Hamburg: Meiner, 1982 (JS II); id.: *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*. Hamburg: Meiner, 1987. (JS III). Essas obras se citarão com as abreviaturas indicadas e a paginação de: Hegel, G.W.F.: *Gesammelte Werke*. Hamburg: Meiner, 1976s. Adicionalmente, para outras obras, será utilizada a edição: Hegel, G.W.F.: *Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. (W, volume, página). Todas as traduções são minhas (MMSM). Sempre que necessário incluirei o texto original alemão nas

de *espírito* neles presente "uma sistemática própria, depois abandonada" ("*eine eigentümliche, später preisgegebene Systematik*") em favor da concepção teleológica autorreflexiva que se imporia mais tarde.³ Essa concepção alternativa seria resultado segundo Habermas do fato de que o espírito nesses escritos não teria um caráter teleológico autorreflexivo, mas se estruturaria desde o conjunto interrelacionado de "três modelos de igual valor importância de relações dialéticas" ("*drei gleichwertige[n] Muster[n] dialektischer Beziehungen*") denominadas *meios* (*Mitten*), não redutíveis um ao outro, nem hierarquizados: *linguagem*, *trabalho* e *família*.⁴ O espírito como um todo seria resultado da relação recíproca entre esses meios. A partir da distinção entre os três *meios* do espírito nos escritos de Jena se apresentaria a possibilidade – que teria amplas consequências para sua própria obra posterior – de distinguir entre dois tipos de ação, correspondentes aos dois aspectos que Habermas veria na racionalidade moderna: a ação com relação a fins (ou instrumental), característica da dimensão do *trabalho*, e a ação comunicativa, característica da dimensão das relações intersubjetivas constitutivas da identidade individual denominada por ele *interação*, e correspondente em Hegel nesses escritos à dimensão da *família* e da vida ética como um todo. Com isso se ofereceria, para Habermas, uma alternativa às aporias, identificadas pela teoria crítica da escola de Frankfurt em sua primeira geração, de uma concepção de racionalidade limitada à ação instrumental.⁵

Não é minha intenção aqui pôr em discussão as possibilidades oferecidas pelas noções de ação e racionalidade comunicativas associadas por Habermas à interação, e que aparecerão na filosofia prática de Hegel mais claramente no conceito de *reconhecimento*.⁶ O que gostaria de levantar como problema é outra possível implicação da concepção de espírito como organização de *meios* ressaltada por Habermas: não teria essa concepção consequências não só para a estruturação do espírito como um todo, mas também

notas de rodapé ou no texto (termos isolados ou citações curtas). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, p. 9-47.

³ Cf. Habermas, id., p. 9.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p. 46.

⁶ Sobre o conceito de reconhecimento nos escritos de Jena de Hegel, cf. os já clássicos Siep, L.: *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie. Untersuchung zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes*. Freiburg/München, Karl Alber, 1979; Wildt, A.: *Autonomie und Anerkennung. Hegels Moralitätskritik im Lichte seiner Fichte-Rezeption*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982; e Honneth, A.: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

para os três *meios* que compõem o espírito? Justamente por sua estrutura relacional ainda não claramente teleológica e não-autorreflexiva, a concepção do *espírito* como organização de *meios*, presente, a meu ver (e como se esclarecerá em seguida), sobretudo na filosofia do espírito dos *Jenaer Systementwürfe I* (1803/04), não apenas apresentaria uma distinção entre os âmbitos de *linguagem*, *trabalho* e *família* que não os reduziria um ao outro nem os hierarquizaria, como também permitiria concebê-los todos como relações não caracterizadas ainda de maneira determinante pela autorreflexão de um de seus pólos, mas (pelo menos relativamente) por certa reciprocidade. Essa possibilidade, apenas parcialmente antevista pelo próprio Habermas,⁷ poderia levar, com relação ao *meio* do *trabalho*, a uma alternativa à identificação entre trabalho e ação instrumental, na medida em que permitiria ver o trabalho não só como ação instrumental, mas também como uma forma de interação (distinta evidentemente da interação propriamente dita, a intersubjetiva): a "interação" com a natureza.⁸ Depois de uma explicitar a especificidade

⁷ Habermas vê já nos pressupostos idealistas do Hegel de Jena uma tendência a assimilar a relação com a natureza característica do trabalho à relação intersubjetiva da interação, o que levaria a identificar a primeira à segunda no todo do espírito autorreflexivo; dessa forma, também o trabalho passaria a ser entendido de certa forma como uma relação de reconhecimento, e a natureza como uma *contraparte* (*Gegenspieler*), e não como um *objeto* mesmo (*Gegenstand*), e desapareceria a diferença entre os processos de *exteriorização* (*Entäußerung*) e *apropriação* (*Aneignung*) característicos do *trabalho*, e de *cisão* (*Ertzweiung*)/*alienação* (*Entfremdung*) e *reconciliação* (*Versöhnung*), característicos da *interação*. Habermas interpreta essa possibilidade como indicio da perda de importância da distinção e referência mútua entre *trabalho* e *interação* que pretende destacar, que terminaria, além disso, por resultar na perda também da possibilidade de ver na natureza uma *contraparte* (*Gegenspieler*): a natureza sob as premissas idealistas que se impunham não passaria de uma *imagem reflexa* (*Gegenbilde*) do espírito autorreflexivo. Cf. Habermas, id., pg. 38ss.. Parece-me, porém, que a interpretação de Habermas se refere sobretudo aos JS III. No contexto dos JS I, anterior ainda à concepção autorreflexiva de espírito que já se começa a notar nos JS III, parece possível identificar uma relação semelhante à de uma "interação" com a natureza em que esta permanece como *contraparte* (*Gegenspieler*) no sentido de Habermas, na medida em que o trabalho nesses escritos tampouco corresponde claramente, como veremos, a uma relação de *exteriorização* (*Entäußerung*) do sujeito. É evidente que minha intenção aqui não corresponde à de Habermas em seu artigo, já que trato de um problema diferente.

⁸ Essa possibilidade seria um resquício das concepções presentes nos escritos do jovem Hegel anteriores aos de Jena, em que ele defende uma relação teórica e prática com a natureza oposta à relação baseada em objetivação, abstração e

da concepção de espírito dos *Esboços de Sistema I* e suas consequências (I.), passarei à questão da concepção de trabalho presente neles (II.).

I.

Os escritos de Hegel em Jena refletem – como descreve em carta a Schelling – sua tentativa de passar de certo “ideal de juventude” (“Ideal des Jünglingsalters”), que até então se expressava em suas reflexões sobre a religião, a política e a moral da época, a um sistema;⁹ a tarefa de unificação da *cisão* (*Entzweiung*) do mundo moderno que ele delegava em seus escritos anteriores sobretudo à religião passaria em Jena à filosofia (cf. W 2 20).

Ponto de partida desses escritos como um todo é a contraposição entre uma noção do *absoluto* entendido como *indiferença* e o âmbito cindido da *reflexão*, que aparece já no chamado *Escrito da Diferença* (1801) como problema tanto do ponto de vista ontológico, isto é, da estruturação do *absoluto* como um todo, como do epistêmico da possibilidade ou não de que a *reflexão* (ou o *entendimento*) alcance o *absoluto*.¹⁰ Em torno desse problema se desenvolve toda a filosofia de Hegel em Jena; a busca de uma solução que permita relacionar *absoluto* e *reflexão*, resolvendo o problema da *cisão* moderna (associada à *reflexão*) tanto em termos teóricos como práticos, leva Hegel a elaborar diferentes concepções de um sistema filosófico, até chegar à sua versão “madura”. Se em seu último escrito em Frankfurt (o *Systemfragment von 1800*)¹¹ essa contraposição opunha a *vida* indiferenciada a uma *vida* cindida estruturada em relações pela *reflexão* e organizada como *união da união e da não-união* (*Verbindung der Verbindung und der Nichtverbindung*), e se resolvia pela *religião* (W 1, 422), a tendência em Jena será a imposição paulatina da *reflexão* (e das *relações*) como estruturação mesma e ao mesmo tempo único acesso possível ao *absoluto* (conceito sucedâneo de o de *vida*); a *reflexão*

dominação associada por ele à “ilustração do entendimento” (*Aufklärung des Verstands*) (cf. W 1 21). P. ex. W 1 242: “Conceber é dominar. Vivificar os objetos é transformá-los em deuses.” („Begreifen ist Beherrschen. Die Objekte beleben ist, sie zu Göttern zu machen”).

⁹ Cf. *Briefe von und an Hegel* 4 vol., editado por Johannes Hoffmeister. Stuttgart/Bad Canstatt: Frommann, 1981. Aqui vol. I, n. 19, p. 59.

¹⁰ Cf. Hegel, G.W.F.: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* (1801), em W 2, p.9-138.

¹¹ Cf. Hegel, G.W.F.: *Systemfragment von 1800*, em W 1, p. 419-427.

passará a entender-se, primeiro, como *identidade da identidade e da não identidade* (W 2 96), e depois, como a consciência como *contrário simples imediato de si mesmo* (*unmittelbare einfache Gegenteil seiner selbst*) (JS I 266). Nos termos éticos característicos dos escritos do jovem Hegel, isso significará, como se mostra na oposição trágica entre as duas "naturezas" éticas do Absoluto que aparece no *Ensaio sobre o direito natural* (1802),¹² uma renúncia relativa à aspiração de reconstituir a harmonia indiferenciada que ele identificava na eticidade grega uma compensação das cisões modernas, passando a entender estas últimas como parte da vida ética mesma, vista esta agora, assim, como diferenciada internamente.

No percurso que vai do *Escrito da Diferença* (1801) à *Fenomenologia do Espírito* (1807)¹³ é possível encontrar *grosso modo* três modelos de um sistema, que refletem três diferentes concepções da relação do *absoluto* indiferenciado com a *reflexão*. A primeira dessas concepções corresponde ao que caracterizamos como seu ponto de partida em Jena e à concepção do absoluto como *indiferença*, e aparece (com variações) no *Escrito da diferença*, no *Ensaio sobre o direito natural* e no *Sistema da Eticidade* (1802/03);¹⁴ essa concepção confere à relacionalidade do todo um lugar apenas negativo frente ao absoluto indiferenciado. Já no *Escrito da Diferença* encontramos uma noção do *absoluto* indiferenciado como oposto ao âmbito relacional da *identidade da identidade e da não-identidade*. A resposta que Hegel oferece ao problema da relação entre esses dois âmbitos nesse escrito está na perspectiva da *especulação*, que une *reflexão* (como acesso *negativo*, relacional, ao absoluto) e *intuição intelectual* (como seu aspecto *positivo*) (cf. W 2 41). Versões distintas, mas estruturalmente correpondentes a esta, aparecem nos outros escritos dessa época, sendo que o âmbito relacional da reflexão passa a incluir o duplo ponto de vista com o qual se pode conceber uma relação: aquele de sua *unidade* (formal) estabelecida pela relação e o da *multiplicidade* dos relata assim relacionados.¹⁵

¹² Cf. Hegel, G.W.F.: *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften* (1801), em W 2, p. 393-530. Aqui: p. 495s.

¹³ Cf. Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*, em W 3.

¹⁴ Cf. Hegel, G.W.F.: *System der Sittlichkeit. [Critic des Fichteschen Naturrechts]*. Hamburg: Meiner, 2002. (citado como SdS, página.)

¹⁵ Cf. Hegel, id. e em *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* em W 2. No *Sistema da Eticidade* isso aparece na forma como as potências da *eticidade absoluta segundo a relação* ("absolute Sittlichkeit nach dem Verhältnis") (SdS 280s.) se caracterizam pela "subsunção do conceito pela intuição" ("Subsumieren des Begriffs unter die Anschauung") (ponto de vista da unidade) ou

Na medida em que a reflexão está caracterizada como um acesso *negativo* ao Absoluto, o resultado dessa concepção implica, como nos escritos anteriores, a preponderância do absoluto indiferenciado frente à reflexão e às relações, e de uma noção da vida ética ainda inspirada pela polis grega.

Se a interpretação do absoluto como *indiferença* pode ser vista como o ponto de partida de Hegel em seu percurso em Jena, seu ponto de chegada (pelo menos no que se refere a Jena) será a concepção autorreflexiva do espírito que se imporá nos escritos do Hegel "maduro". Já desde a metade de período em Jena os esboços de Hegel se aproximam paulatinamente de sua versão "madura". Se a primeira de suas tentativas de sistema propriamente dita, o *Sistema da Eticidade* (1802/03), estava ainda marcada pela localização desse problema no âmbito da vida ética, seus esboços seguintes mostram uma aproximação crescente com sua concepção posterior de sistema: os três conjuntos de esboços que aparecem nos *Gesammelten Werken* como *Jenaer Systementwürfe I* (1803/04), *II* (1804/05) e *III* (1805/06) já incluem, ainda que em combinações diferentes devido a seu caráter fragmentário, Lógica e Metafísica (ainda distintas uma da outra) (no esboço II), Filosofia da Natureza (nos esboços I, II e III) e Filosofia do Espírito (nos esboços I e III).¹⁶ Já a partir dos *Esboços de Sistema I*, a caracterização da relacionalidade do todo, que Hegel descrevia no *Escrito da Diferença* como *identidade da identidade e da não-identidade* se transporá à concepção da consciência como *contrário simples imediato de si mesmo* (JS I 266), o que se deve entender como resultado da interpretação da atividade da consciência como consistente no estabelecimento de uma relação de unificação e diferenciação que permite entender o *espírito* (sucedâneo do *absoluto*) como simultaneamente identidade e diferenciação. Mas será só na filosofia do espírito dos *Esboços de Sistema III* que essa mesma consciência aparecerá como uma concepção claramente autorreflexiva: a relacionalidade do todo nesse escrito continuará aparecendo naquelas relações que estavam anteriormente associadas ao âmbito da reflexão, mas adquirirá agora um caráter autorreflexivo, em um movimento teleológico que terminará na filosofia como saber do todo (cf. JS III 287). Assim, o espírito como um todo passará

pela "subsunção da intuição pelo conceito" („Subsumieren der Anschauung unter den Begriff") (ponto de vista da multiplicidade); no *Ensaio sobre o Direito Natural*, na ideia da *dupla relação* (*gedoppeltes Verhältnis*) que aparece na distinção interna do *sistema da realidade* (*System der Realität*), ou da *eticidade relativa* (*relative Sittlichkeit*), entre a *indiferença formal* (*formale Indifferenz*) da unidade do *ideal* (*Ideeles*) e a multiplicidade do *real* (*Reelles*). (Cf. W 2 487).

¹⁶ Cf. respectivamente JS I, JS II e JS III.

a estruturar-se através de sucessivas autorreflexões da consciência, que partem da *Inteligência* teórica, em que "o que é (*das Seiende*) tem a forma de um outro" (JS III 277) e terminam na "imediatidade reestabelecida" (*wiederhergestellte Unmittelbarkeit*) (cf. JS III 286) da "igualdade consigo mesmo" [...] do espírito alcançada pela filosofia (id.).

O que permite ver nos *Esboços de Sistema I* (mas, a meu ver não tanto nos *Esboços de Sistema III*, justamente por seu caráter teleológico autorreflexivo) uma concepção alternativa de sistema é justamente seu lugar intermediário nesse desenvolvimento: a concepção de espírito presente na filosofia do espírito dos *Esboços de Sistema I* não coincide *nem* com a concepção do absoluto como indiferença característica de seus primeiros escritos de Jena (que corresponderia à primeira forma de pensar o sistema que Hegel desenvolve em Jena), *nem* com a concepção teleológica do espírito autorreflexivo que já aparece nos *Esboços de Sistema III* (a terceira, já correspondente em termos gerais à sua versão "madura"). Em vez disso, Hegel entende o espírito nos *Esboços de Sistema I* como uma *organização* de relações que ele denomina *meios*, cuja relação com o todo é descrita como uma *circulação* (*Kreislauf*) (JS I 316) *eterna* (*ewig[...]*) que remete a relacionalidade diferenciada dos meios a sua unidade, e essa unidade a sua diferenciação relacional.¹⁷

Uma grande inovação dos *Esboços de Sistema I* frente aos escritos anteriores é ter na consciência como *contrário simples imediato de si mesmo* (*unmittelbare einfache Gegenteil seiner selbst*) (JS I 266) seu ponto de partida. Entretanto, à diferença dos *Esboços de Sistema III* (que também partirão da consciência entendida dessa maneira), a caracterização da consciência como *contrário simples imediato de si mesmo* (JS I 266) nos *Esboços de Sistema I* a identifica com a constituição relacional do *espírito* como um todo, e está muito mais próxima daquelas concepções com que Hegel anteriormente descrevia o absoluto através da *identidade da identidade e da não identidade* que da autorreflexividade de uma consciência individual.¹⁸ O caráter relacional dessa concepção de espírito é consequência da concepção da *essência* (*Wesen*) da consciência como uma unidade de contrários (*Einheit des Gegensatzes*), que estabelece também uma simetria

¹⁷ Cf. JS I 314: „Dies absolute Bewußtsein ist also ein Aufgehobensein der Bewußtseine als einzelner, ein Aufgehobensein, welches zugleich die ewige Bewegung des Zu-sich-selbst-Werden eines in einem andern und des Sich-anders-Werden in sich selbst ist.“

¹⁸ Cf. a esse respeito Horstmann, R.-P.: "Über das Verhältnis von Metaphysik der Subjektivität und Philosophie der Subjektivität in Hegels Jenaer Schriften". Em: Henrich, D./Düsing, K. (Org.). *Hegel in Jena*. Bonn: Bouvier, 1980, pg. 181-196.

entre *aquilo que é consciente* ("das sich Bewusstseiende") e *aquilo de que [este] é consciente* ("das, dessen es sich bewußt wird"); ambos são para Hegel „essencialmente o mesmo" ("wesentlich dasselbe"), considerados como uma „unidade imediata de individualidade e universalidade".¹⁹ Na medida em que essa *essência* é a mesma para todo o espírito, tanto sua construção como um todo, como a de suas partes será concebida a partir de relações não hierarquizadas marcadas pela reciprocidade e pela simetria entre os dois relata. Isto se pode notar em pelo menos três níveis das relações que compõem o espírito.

Em primeiro lugar, essa estrutura der relações recíprocas pode ser notada na concepção do espírito como um todo. É possível distinguir na *filosofia do espírito* dos *Esboços de Sistema I* – depois de uma introdução a esta como um todo e ao problema da consciência, em que se trata de sua essência – três partes mais ou menos explícitas, ainda que incompletas: *o conceito de espírito* (JS I 280) em suas três *potências*, o processo da luta pelo *reconhecimento* das consciências resultantes (JS I 307), e o espírito como *espírito absoluto de um povo* (JS I 315). A *circulação* que caracteriza o espírito para Hegel aparecerá na relação que se estabelece entre os âmbitos do espírito descritos na primeira e na terceira dessas partes.

Hegel descreve em primeiro lugar a *primeira forma de existência do espírito*, que corresponde a seu *conceito*, diferenciado em três configurações denominadas *meios* (*Mitten*) ou *potências*, descritas aqui como *ideais* – ou seja, ainda não realizadas no *espírito de um povo*, mas concebidas de maneira abstrata. Nos *meios* aparece a essência da consciência que unifica seus dois pólos "como a obra de ambas, como o terceiro com que se relacionam, na medida em que são um, mas [como] aquilo em que da mesma forma se distinguem".²⁰ Hegel diferencia três pares desses *meios*: *linguagem/memória*, *ferramenta/trabalho*, *bens da família/família* (*Sprache/Gedächtnis*, *Werkzeug/Arbeit*, *Familiengut/Familie*) (cf. JS I 282-306).

No *conceito* do espírito, a unidade não está dada para a consciência mesma; isso será decorrência do segundo momento, visto como *negativo*, que descreve (como segunda parte do escrito) a luta pelo reconhecimento recíproco das consciências constituídas pelos três *meios*. A identidade expressa nos diferentes *meios* aparecerá para a própria consciência naquele que pode ser visto como o único momento em que se poderia

¹⁹ Cf. JS I 273: "unmittelbare Einheit der Einzelheit und der Allgemeinheit".

²⁰ Cf. JS I 275-276: "als das Werk beider als das Dritte, worauf sie sich beziehen, in dem sie eins sind, aber [als] dasjenige, woran sie sich ebenso unterscheiden".

identificar na relacionalidade da consciência nesse escrito uma estrutura autorreflexiva propriamente dita. Através da luta pelo reconhecimento que a consciência estruturada pelos *meios* trava com outra consciência, ela chegará àquela que nos esboços anteriores constituía a esfera da *eticidade absoluta* e que aqui Hegel ainda denomina *espírito absoluto de um povo*: a consciência individual se (re)conhecerá „como reconhecida“ (“*als anerkannt*”) (JS I 314), como tendo sua “existência” só na consciência absoluta do espírito (ibid.). O reconhecimento de sua identidade com o todo passa a ser „um conhecimento dessa consciência mesma“ (“*ein Erkenntnis dieses Bewußtseins selbst*”) (JS I 311-312); o conhecimento pela consciência de sua própria essência não é, no entanto, nada mais que o reconhecimento de sua identidade com o todo relacional que corresponde ao contexto ético do *espírito*, onde os *meios* da consciência se repetem.

Nesse resultado *positivo* da luta pelo reconhecimento no *espírito absoluto de um povo*, que Hegel descreve na terceira e última parte do fragmento, regressam as três *potências* ou *meios*, agora não mais como “ideais”, mas como *existentes em um povo* (JS I 318). Dessa maneira, a *organização* do espírito em *meios* se confirma: o fato de que a consciência exista só no espírito de um povo (JS I 319) não implica uma imersão ou aniquilação da consciência no todo do espírito. Pelo contrário: a relação entre as consciências individuais e o espírito que é descrita como uma *eterna* “circulação” (JS I 316) implica também o movimento oposto, de forma que à suprassunção das consciências no espírito corresponde um movimento que as mantém enquanto tais: “essa consciência absoluta é assim uma suprassunção das consciências como individuais, um ser-suprassumido que ao mesmo tempo é o movimento eterno do vir-a-ser-si-mesmo de uma na outra e do vir-a-ser-outra em si mesmo”.²¹ A esse movimento corresponde para Hegel a *obra* (*Werk*) do espírito como um todo, que exige seu permanente vir-a-ser-outra (*Anderswerden*), passividade e atividade do espírito, aniquilação e preservação: “O espírito do povo deve vir a ser eternamente para si mesmo obra, ou só é como um eterno vir-a-ser espírito”.²²

Além de ser possível reconhecer uma estrutura relacional baseada na reciprocidade e na simetria no espírito como um todo, é possível reconhecê-la também na relação *entre* seus diferentes *meios*, em ambos os contextos em que aparecem — o que comprova

²¹ Cf. outra vez JS I 314: “Dies absolute Bewußtsein ist also ein Aufgehobensein der Bewußtseine als einzelner, ein Aufgehobensein, welches zugleich die ewige Bewegung des Zu-sich-selbst-Werdens eines in einem anderen und des Sich-anders-Werden in sich selbst ist”.

²² Cf. JS I 315: “Der Geist des Volkes muss sich ewig zum Werke werden, oder er ist nur als ein ewiges Werden zum Geiste”

a interpretação de Habermas quanto a sua igual importância, pelo menos no que diz respeito aos *Esboços de Sistema I*. Tanto como *potências ideais*, como enquanto realizados no *espírito de um povo*, os três *meios* aparecem como referidos um ao outro; mas essa referência não leva ao estabelecimento de uma hierarquia entre eles. Hegel descreve as duas primeiras potências (da *memória/linguagem* e do *ferramenta/trabalho*) como duas formas de estabelecer a dominação da natureza – a primeira *teórica*, e a segunda, *prática* – e as interpreta como duas abstrações opostas: cada uma delas “põe a consciência na abstração de uma forma da oposição, a teórica na abstração da universalidade simples indiferente, e a prática na abstração da relação absolutamente diferente, absolutamente contraposta”.²³ Mas embora a terceira potência unifique as duas anteriores na medida em que a relação descrita pelo *meio bens da família/família* se baseia em sua complementariedade, a passagem de uma potência a outra não reflete uma hierarquia. Da mesma forma que entre o *conceito de espírito* e sua realização no *espírito de um povo*, também *entre* as duas primeiras potências (descritas, dentro da idealidade do *conceito* do espírito, como aspectos da constituição *ideal* da consciência (JS I 281)) e a *família* (descrita como sua constituição *real*) (ibid.) está implícita, pela própria concepção do *espírito* como um todo, aquela permeabilidade que Hegel descrevia como *circulação*. Assim, não é possível ver na complementariedade das duas primeiras potências que aparece na terceira sua absorção pela potência da família, mas uma unificação que (como a essência da consciência) mantém certa independência relativa do unificado – portanto, da relação com a natureza descrita pelas potências teórica e prática.

Por fim, em terceiro lugar, a estrutura relacional presente nessa concepção do espírito pode ser percebida também em cada *meio* tomado separadamente. A percepção de certo caráter de reciprocidade da relação estabelecida pelos *meios* provém já de sua primeira caracterização. Ao tratar dos meios pela primeira vez, Hegel explica, como vimos, que eles designam a *unidade*, o *terceiro*, visto como *obra* tanto da consciência como de aquilo de que esta é consciente: “a obra de ambos como o terceiro com que se relacionam na medida em que são uno, mas [como] aquilo no qual da mesma maneira se diferenciam”.²⁴ Os *meios* exercem, em diferentes planos, uma função dupla de intermediação (como *Mittel*)

²³ Cf. JS I 298: “jede setzt das Bewußtsein nur in der Abstraktion der einen Form des Gegensatzes, die theoretische in der Abstraktion der indifferenten einfachen Allgemeinheit, die praktische, [...] in der Abstraktion der absolut differenten, absolut entgegengesetzten Beziehung.”

²⁴ Cf. outra vez JS I 275: „als das Werk beider als das Dritte, worauf sie sich beziehen, in dem sie eins sind, aber [als] dasjenige, woran sie sich ebenso unterscheiden”.

entre a consciência e aquilo de que esta é consciente, em que se poderia reconhecer, de maneira correspondente à ideia de *identidade da identidade e da não identidade* agora associada à consciência, a dupla função de união e diferenciação de toda relação. Daí o duplo caráter da *obra* que consciência e aquilo de que é consciente têm em comum: a *obra* é tanto *memória, trabalho e família* como, respectivamente *linguagem, ferramenta e bens-da-família*. E ao contrário do que, como indica Hegel (JS I 279), se poderia pensar desde o ponto de vista da consciência, não é possível atribuir à primeira metade de cada par um caráter subjetivo e à segunda, um objetivo: a diferença entre os dois aspectos de cada par está em que *memória, trabalho e família* têm um caráter *ideal* de *unicidade simples (einfaches Einssein)*, ou da universalidade, e *linguagem, ferramenta e bens-da-família*, um caráter *existente e durável*, vinculado mais diretamente à ideia de *meio* como intermediação (*Mittel*) (JS I 279). Nos meios se expressa duplamente a essência da consciência, que é sua unidade; e essa unidade "é a consciência, que como tal se mostra ela mesma como universal em ambos os lados de sua universalidade".²⁵ É justamente essa duplicidade dos meios o que permite reconhecer em cada meio a reciprocidade presente na ideia de *circulação*; essa reciprocidade resulta da concepção de cada relação como simultaneamente identidade e diferença que é fruto do entendimento da essência da consciência como *contrário simples imediato de si mesmo*.

II.

Ora, que consequências tem essa concepção dos meios como duplos para cada meio tomado isoladamente – e, em particular, para a concepção de trabalho presente nesses escritos? Em que medida poderíamos reconhecer aqui uma concepção "interativa" de trabalho?

À primeira vista, uma interpretação que queira ver na concepção de trabalho presente nesses fragmentos mais que um caráter instrumental poderia parecer equivocada. Ao apresentar os três meios do espírito nos *Esboços de Sistema I*, Hegel descreve, como mencionamos, a *linguagem* e o *trabalho* explicitamente como formas de *dominação* da natureza (cf. JS I 281): através das diferentes potências, a consciência se torna existente "na medida em que, na primeira potência, se prova sua dominação ideal, [e] aqui sua

²⁵ Cf. JS I 278/279: "diese Einheit ist das Bewusstsein, das als solches sich selbst als Allgemeines in den beiden seiten seiner Allgemeinheit darstellt."

dominação real da natureza, e assim se constitui para si como espírito extraído da natureza [...]”.²⁶ De fato, já no *Ensaio sobre o Direito Natural* Hegel abandonara as consequências metafísicas relacionadas com a filosofia da unificação presentes ainda em seu conceito de *vida* de Frankfurt, e passara a considerar o espírito como estando “acima” da natureza²⁷, que por sua vez passava a ser vista como o “ser-outro do espírito” (*Anderssein des Geistes*) (JS I 317), incapaz ela mesma de consciência. E é evidente que o trabalho tem, em Hegel e fora dele, necessariamente uma dimensão instrumental.

No entanto, a concepção relacional mas não-autorreflexiva do espírito nos *Esboços de Sistema I* parece abrir justamente essa possibilidade. Em aparente contradição com a caracterização desses *meios* como formas de dominação da natureza, o caráter não-unilateral da dominação exercida por *linguagem* e *trabalho* é explicitado, pouco antes, pelo próprio Hegel:

*Não se trata aqui de nenhuma maneira de uma relação de dominação do indivíduo ou contra ele, e sim de que o indivíduo é somente um lado formal da oposição, mas a essência é a unidade dos dois lados, e essa unidade é a consciência, que enquanto tal se mostra como universal em ambos os lados de sua universalidade, ambos os quais são em sua oposição a unidade de ambos os lados daquela oposição ideal do indivíduo consciente e daquilo oposto a ele.*²⁸

Assim, ao entender os três *meios* como duplos no sentido de relações de *unicidade simples* na identidade das diferenças e *intermediação (Mittel)* existente de dois pólos que

²⁶ Cf. JS I 281: “indem es in der ersten Potenz seine ideale, hier seine reale Herrschaft gegen die Natur sich erwiesen und damit sich als für sich der Natur entnommener Geist konstituiert [...]”

²⁷ Cf. W 2 503.

²⁸ Cf. JS I 278/279: “Aber es ist hier überhaupt kein Verhältnis der Herrschaft des Individuums oder gegen das Individuum, sondern das Individuum ist nur eine formale Seite des Gegensatzes, das Wesen aber ist die Einheit von beiden Seiten, und diese Einheit ist das Bewußtsein, das als solches sich selbst als Allgemeines in den beiden Seiten seiner Allgemeinheit darstellt, welche beide Seiten in ihrer Entgegensetzung die Einheit der beiden Seiten jenes ideellen Gegensatzes des bewußten Individuums und des ihm Entgegengesetzten sind”.

não se subsumem um no outro, Hegel permite ver, em lugar da aparente unilateralidade da relação com a natureza uma reciprocidade que poderia ser interpretada como uma forma de interação.

Dos três pares de *meios*, é evidente que aquele que corresponde à *família* terá necessariamente um caráter de reciprocidade, perceptível justamente na interação de duas consciências que corresponderá à noção de *reconhecimento*. Mas em que medida algo semelhante estará de fato presente também nas duas potências anteriores?

Como vimos, de acordo com a estrutura dos *Esboços de Sistema I*, os três duplos *meios* estão presentes em dois contextos: como *potências* ou *meios ideais*, no âmbito do *conceito* de espírito, e outra vez como realizadas no *espírito absoluto de um povo*. Como potências *ideais*, *linguagem* e *trabalho* põem respectivamente "a consciência somente na abstração de uma forma da oposição, a *teórica* [da linguagem] na abstração da universalidade simples indiferente, a prática [do trabalho] [...], na abstração da relação absolutamente diferente" (cf. JS I 298), e podem assim ser vistas como complementares.

No contexto das potências vistas como *ideais*, a reciprocidade implícita na duplicidade dos *meios linguagem* e *trabalho* parece perder-se na afirmação de seu caráter abstrato. No caso da *linguagem*, Hegel explicita, no contexto das potências vistas como *ideais* como, ao dar nomes aos animais, Adão teria estabelecido sua dominação sobre eles, ao "aniquilá-los como entes reais e ao transformá-los em algo ideal para si" ("*sie als Seiende vernichtete und sie zu für sich Ideellen machte*") (JS I 288): em um *nome*, que para Hegel "existe como linguagem". A linguagem será vista como uma "multiplicidade de nomes" (JS I 288), que abstrai da multiplicidade da realidade na *idealidade* do *entendimento* e da *memória* (JS I 289). Entretanto, o resultado final dessa abstração será, na transformação da *linguagem* em *memória*, somente a "absoluta abstração" da relação de oposição entre a consciência e a natureza na unidade que a memória e o entendimento representam: a consciência que se tornou "o uno da individualidade" ("*das Eins der Individualität*") (JS I 296), um negativo, a "liberdade de sua obstinação" ("*Freiheit seines Eigensinns*") (ibid.) frente àquilo que aparecia como oposto. Hegel descreve aqui como a *sensação* (*Empfindung*), associada inicialmente ao ato de nomear (JS 289), é elevada através dos *nomes* somente ao *conceito* da linguagem, ou à *consciência formal* (cf. JS I 294). E na medida em que a consciência realiza a abstração da oposição, "em lugar de suprasumir a individualidade verdadeiramente" ("*die Einzelheit in Wahrheit aufzuheben*") (JS I 296), ela se converte ela mesma na "unicidade absolutamente vazia" ("*absolut leere[...] Eins*") (JS I 295) da individualidade, negativa frente à "totalidade das determinidades" ("*Totalität der Bestimmtheiten*") (JS I 296). Assim, a *linguagem* como *meio* cuja intenção era estabelecer a unidade através da abstração da universalidade indiferente, termina

resultando outra vez em "oposição absoluta" ("*absolute[...]* *Entgegensetzung*") (JS I 297), e no contrário de si mesma. O caráter abstrato da dominação de Adão sobre a natureza repõe as individualidades como opostos à consciência: o animal não se fez *ideal* apenas por ter recebido de Adão um nome, mas continua como existente frente a ele; entre a consciência e seu objeto existe agora um "abismo" (*Kluft*) (JS I 296).²⁹

Frente a essa oposição reestabelecida, o *trabalho*, por outro lado, representará a dominação *prática* da natureza, que, por sua vez, realizará a abstração oposta. Na continuação do mesmo fragmento, Hegel mostra como, se a primeira potência chegou à "oposição absoluta" ("*absolute Entgegensetzung*") (ibid.) por sua regressão em si mesma, rompendo com qualquer relação, na potência prática a individualidade absoluta precisará "preencher-se" ("*sich erfüllen*") (JS I 298). Nesta potência, a consciência se dirige ao absolutamente *oposto* que resultava da potência anterior como a uma "coisa morta" ("*totes Ding*") (ibid.); nesse sentido, ela expressa a "contradição de uma relação com um não-relacionado" ("*Widerspruch einer Beziehung auf ein absolut nicht Bezogenes*") (ibid.). E essa contradição se resolverá justamente através do *trabalho*: o *trabalho* estabelecerá uma relação entre um lado da oposição, aquele que aparece como ativo ("*die eine Seite des Gegensatzes, die als tätig erscheinend*"), e "o outro, que aparece como passivo" ("*die andere, passiv erscheinende*") (JS 299); o "uno da individualidade" ("*das Eins der Individualität*"), o pólo que aparece como ativo, deverá *trabalhar* (*bearbeiten*) o pólo que aparece como passivo (ibid.). Ao contrário do *desejo*, que Hegel menciona como capaz de estabelecer uma relação com essa coisa morta somente como sua *aniquilação* (ibid.), a relação que o *trabalho* estabelece ao trabalhar o objeto também aniquila o absolutamente oposto – mas *só enquanto absolutamente oposto*, de forma que o objeto na medida em que é aniquilado, continue como existente ("*indem es vernichtet wird, bleibt ebenso bestehend*") (JS I 300). O *trabalho* é, assim, a consciência prática como relação, [como] universal, unidade de ambos" ("*Die Arbeit ist dies praktische Bewußtsein als Beziehung, Allgemeines, Einssein beider*") (ibid.) e tem na *ferramenta* (*Werkzeug*) – „como meio [...] em que ambos se relacionam como opostos e no qual são como separados, existentes”

²⁹ Cf. para a análise da linguagem nesses escritos Sandkaulen, B.: "Esel ist ein Ton". Das Bewusstsein und die Namen in Hegels Jenaer Systementwürfen von 1803/04 und 1805/06", em: Kimmerle, H. (ed.): *Die Eigenbedeutung der Jenaer Systemkonzeptionen Hegels*. Berlin: Akademie, 2004, pg. 149-166. Sandkaulen observa com respeito ao ponto acima: „Tivesse ela mesma chamado alguma vez o leão de um "som", ele agora teria vindo e a devorado". („Hätte es lo eu, ou a consciencial je selber den Löwen nur einen „Ton" gennant, so käme es jetzt und fräße es auf"). Cf. id, pg, 163.

— "sua existência permanente" ("*seine bleibende Existenz*") como "uma coisa" ("*ein Ding*").³⁰ Assim como a *linguagem* (por oposição à *memória*), a *ferramenta* (por oposição ao *trabalho*) é para Hegel o aspecto relacional desse meio: "o meio existente, racional, a universalidade existente do processo prático; ela aparece do lado do ativo frente ao passivo, é ela mesma passiva frente àquele que trabalha e ativa frente ao trabalhado".³¹ A ferramenta é aquilo em que o trabalhar "tem sua permanência" ("*das, worin das Arbeiten sein Bleiben hat*") e "se reproduz em tradições" ("*planzt sich in Traditionen fort*") (ibid.).³²

Entretanto, se a consciência na potência teórica, ao retrair-se, abstraía a relação e reestabelecia a oposição, ela aqui, ao pôr-se na universalidade da *ferramenta* e portanto na relação, abstrai justamente a oposição e a diferença, estabelecendo uma relação que será também abstrata. Também na potência do trabalho a individualidade se tornará o "contrário de si mesma" (*Gegenteil ihrer selbst*) (JS I 299), na medida em que, como potência prática, abstrai o aspecto da oposição que justamente se reestabelecia pela linguagem, e estabelece uma relação de unidade que se poderia ver como a de uma universalidade abstrata.

No contexto das potências *ideais*, essa oposição se resolve no terceiro par de meios, que corresponde ao par *bens da família/família* (*Familiengut/Familie*). Somente na *família*, onde "a consciência se tornará uma consciência que põe outra consciência em si".³³ na relação entre os gêneros masculino e feminino "cada um é para si, consciente de si mesmo em seu ser-para-si, na consciência do outro, i.e. em sua individualidade",³⁴ e essa relação

³⁰ Cf. JS I 300: "sie muß ebenso als Mitte sein, in der sie sich als Entgegengesetzte beziehen und woran sie als Getrennte, Bleibende sind, wodurch das Arbeiten als solches seine bleibende Existenz hat, selbst ein Ding [ist]."

³¹ JS I 300: "Das Werkzeug ist die existierende, vernünftige Mitte, existierende Allgemeinheit des praktischen Prozesses, es erscheint auf der Seite des Tätigen gegen das Passive, ist selbst passiv nach der Seite des Arbeitenden und tätig gegen das Bearbeitete".

³² Aqui se nota que o trabalho não pode ser entendido nos JS I como *exteriorização* (*Entäußerung*) — ao contrário dos JS III, em que a relação com a natureza terá como ponto de partida necessariamente não o *meio*, mas o pólo subjetivo da relação. Sobre a concepção do trabalho dos *Esboços de Sistema* III, que Hegel definirá como "*das dieseitige sich zum Dinge machen*" (JS III 205), ver Schmidt-am-Busch, H-Ch.: *Hegels Begriff der Arbeit*. Berlin: Akademie, 2002.

³³ JS I 304: "Das Bewußtsein wird zu einem solchen, welches ein andres Bewußtsein in sich setzt."

³⁴ JS I 301: "jedes in dem Bewußtsein des andern, d.h., in seiner Einzelheit, in seinem Fürsichsein sich seiner bewußt, für sich ist."

com o outro passará a ser da própria consciência. Ela se realizará, mais que nos *bens da família*, que expressam o aspecto relacional da dupla de meios como intermediação (*Mittel*), no *filho* (*Kind*), ele mesmo uma consciência (cf. JS I 303). Entretanto, também a família constituirá, enquanto não realizada na organização de um povo, uma relação abstrata, parte do momento *ideal* do espírito que Hegel caracteriza como a forma como o espírito "se organiza de maneira imediata em seu comportamento negativo frente à natureza".³⁵ Como já expusemos, somente através da luta pelo reconhecimento, que Hegel descreve como necessária a partir da constituição da consciência na família (cf. JS I 307), a consciência se reconhecerá *como reconhecida* ("als anerkannt"), como "substância absoluta" no "espírito de um povo" (JS I 314).

Se como potências *ideais a linguagem* e o *trabalho*, apesar de seu caráter relacional, se convertem em seu oposto ao abstrair ora a *relação*, ora a *diferença*, enfatizando o caráter aparentemente unilateral que possuem enquanto formas de dominação da natureza, no *espírito de um povo* elas retornarão como *existentes em um povo* (*existierend in einem Volke*) (JS I 317). E será aqui que se mostrará – para além dessa sua imersão no contexto intersubjetivo do espírito de um povo, que evidentemente implica interação no sentido estrito – o caráter de "interação" presente na relação desses pares de meios com a natureza, que em sua descrição como potências ideais estava apenas implícita.

No caso da *linguagem*, a reciprocidade presente na ideia de *meio* de fato se comprova, e de maneira bastante clara. Elevar-se à universalidade, pôr-se como *existente em um povo* significará para a linguagem converter-se em "linguagem de um povo", ser "reconstruída em um povo" (JS I 319). E isso implicará supressão (*aufheben*) o "caráter exterior" que a linguagem como potência ideal possuía na medida em que sua tentativa de "aniquilação ideal do exterior" ("*ideelle Vernichtung des Äußern*") (JS I 319) resultava na sua abstração da relação e no reestabelecimento da oposição que pretendia eliminar. A superação do caráter exterior significa, portanto, o reestabelecimento da relação entre o conceito e seu objeto, estabelecendo uma relação concreta através da linguagem como meio. Um papel fundamental da universalização da linguagem como *linguagem de um povo* terá a *formação* (*Bildung*) como *educação* (*Erziehung*), que permitirá a inserção do indivíduo no mundo comum da linguagem (cf. JS I 318/319).

O resultado dessa universalização será no contexto dos *Esboços de Sistema I* – além da inserção das potências no contexto da interação intersubjetiva propriamente dita –

³⁵ JS I 281: "wie er sich unmittelbar in seinem negativen Verhalten gegen die Natur organisiert."

uma relação entre sujeito conceptualizante e objeto conceptualizado que poderíamos entender como "interativa". Já no contexto de sua descrição da linguagem como potência ideal, ao referir-se ao debate entre realismo e idealismo como um "debate irracional" ("*unvernünftige[r] Streit*") (JS I 292), Hegel deixava claro que a interpretação correta desse problema estava em uma concepção intermediária entre essas duas posições: discutindo a questão de se – por exemplo – uma cor estaria fundamentada "no objeto ou no sujeito, do lado da atividade ou do lado da passividade da consciência",³⁶ Hegel concluía: "Do anterior deriva que a determinidade como ser-para-si pertence à natureza, como a cor se torna totalidade. Ao mesmo tempo a determinidade só é na relação com seu ser-suprassumido ou com o espírito."³⁷ Por isso "[n]ão se deve falar nem de sujeito nem de objeto, mas sim de espírito [...]".³⁸ Ou seja, a determinidade estaria, literalmente, no *meio*: na relação que o *espírito* estabelece através do par de *meios memória/linguagem*.

No *espírito de um povo*, essa mesma intermediação se realizará plenamente: na medida em que a linguagem se torna "linguagem verdadeira" (*wahre[...]Sprache*) (JS I 318), que "se pronuncia" (*ausspricht*), a "formação do mundo em linguagem", que já estava "presente em si"³⁹ passará – através da *educação* – a estar presente para si mesma. Não se trata para a consciência em formação de "destacar-se da natureza", mas de "encontrar para a idealidade [da linguagem] sua realidade": de "procurar para a linguagem o significado que está no ser".⁴⁰

Já para o *trabalho*, esse processo de concretização no *espírito de um povo* não será tão simples. Também o trabalho se tornará, no *espírito de um povo*, algo mais que ele mesmo como *conceito*, mas de uma forma mais complexa: Hegel diferencia aqui – mais claramente que na discussão da linguagem – entre o trabalho de um indivíduo e o trabalho como universal (cf. JS I 319). Assim com a *linguagem*, no *espírito de um povo* o trabalho deve ser

³⁶ JS I 291: "im Objekt oder im Subjekt, in der Seite der Tätigkeit oder der Seite der Passivität des Bewußtseins gegründet."

³⁷ JS I 293: "Es geht aus dem Bisherigen hervor, daß die Bestimmtheit als fürsichseiende der Natur angehört wie die Farbe sich zur Totalität wird. Zugleich ist die Bestimmtheit nur in Beziehung auf ihr Aufgehobensein oder auf den Geist".

³⁸ Cf. JS I 293/294: "Es muß aber eigentlich weder weder von einem solchen Subjekte noch Objekte die Rede [sein], sondern vom Geiste."

³⁹ JS I 318: "Die Bildung der Welt zu Sprache ist an sich vorhanden."

⁴⁰ JS I 319: "und es hat nicht sich aus der Natur auf diese Weise loßzureißen, sondern für die Idealität derselben die Realität zu finden, für die Sprache die Bedeutung zu suchen, die in dem Sein ist."

reconhecido e assumir a forma da universalidade ("*les*) will anerkannt sein, die Form der Allgemeinheit haben" (JS I 319)), no sentido da universalidade que se poderia descrever como concreta. O trabalho como *trabalho de um povo* se converte de uma atividade do indivíduo em uma *regra universal (allgemeine Regel)* (JS I 320): se aparentemente a habilidade (*Geschicklichkeit*) do indivíduo se opõe à habilidade universal, e o indivíduo, ao tornar-se mais hábil e criar ferramentas mais apropriadas (JS I 320), se põe (*setzt sich*) como um particular (ein *Besonderes*) (ibid.), essa habilidade particular é universal no sentido de que cria assim um *bem universal (allgemeines Gut)* (ibid.), uma ferramenta de que os outros também se apropriam em comum. A universalização do trabalho ocorrerá, de maneira correspondente à *educação* no caso da linguagem, através da superação da individualidade e de sua inserção no *povo* através da "aprendizagem do universal" (*Erlernen des Allgemeinen*) (ibid.); Hegel associa essa aprendizagem ao desenvolvimento de habilidades (*Geschicklichkeit/en*) que permitem que o trabalho, além de sua dimensão instrumental, como meio de satisfazer as *necessidades (Bedürfnisse)* de cada um (JS I 320), assuma também uma dimensão criativa, de *invenção (Erfindung)* de ferramentas cada vez mais apropriadas (*tauglichere*) (ibid.). Na medida em que, como já aparecia na descrição do *trabalho* como potência *ideal* (JS I 300), a ferramenta é aquilo em que o trabalho tem sua "permanência" (*Bleiben*), que "se reproduz em tradições" (cf. JS I 300), esse mundo de ferramentas constitui o *meio* comum em que se realiza a relação prática com a natureza – assim como na *linguagem* se realizava a relação teórica.

A descrição que Hegel faz do resultado do trabalho como *trabalho de um povo* deixa claro, no entanto, que, ao contrário da *linguagem* (para a qual não parece haver efeito semelhante) esse caráter interativo se realiza, pelo menos inicialmente, apenas de maneira negativa. Com a substituição da *ferramenta* pela *máquina* no contexto de surgimento da sociedade industrial que Hegel descreve, o *trabalho*, mesmo reconhecido como universal, parece não só manter como acentuar o caráter de exterioridade e abstração que tinha a relação de *trabalho* vista como *ideal*. Já a *ferramenta*, lembra-nos Hegel, distanciava o homem de sua aniquilação material, mas permanecia como sua aniquilação formal: como atividade que se dirigia a um objeto morto e era como atividade essencialmente o matar desse objeto ("*das Töten desselben*") (JS I 321), o "arrancá-lo de seu contexto vivo" ("*es aus seinem lebendigen Zusammenang herauszureißen*") (ibid.) a ferramenta se associava em primeiro lugar à aniquilação do objeto; mas isso significava, como vimos, que o trabalho aniquilava o objeto exterior *enquanto exterior*, estabelecendo uma relação abstrata que, ao incluir objeto exterior e indivíduo trabalhante na mesma relação de universalidade abstrata, aniquilava também o indivíduo como exterior a essa relação. No contexto do trabalho universalizado no *espírito de um povo*, a *máquina* tomará o lugar da ferramenta. E aqui Hegel parece ver uma ambivalência. Por um lado, a aniquilação formal realizada

pela *ferramenta* é superada na medida em que o homem deixa a *máquina* trabalhar em seu lugar – o que haveria de entender-se como o aspecto em que se mostra justamente o contexto do trabalho como universalidade não mais abstrata, mas concreta: na *máquina* se estabelece, de fato, uma intermediação concreta entre os dois pólos da relação de trabalho que – parece pensar Hegel aqui – supera a abstração anterior na medida em que põe também a natureza a "trabalhar para si",⁴¹ conferindo-lhe um caráter ativo e estabelecendo a reciprocidade entre os dois pólos da relação.

Por outro lado, justamente essa universalização concreta do trabalho provoca outra forma de abstração, o que não parecia ocorrer no *meio* da *linguagem*: a relação com a natureza intermediada pela máquina se converte em "engano" ("*Betrug*") (JS I 321), na medida em que a atividade conferida à natureza não passa de uma nova forma de dominação desta, que por sua vez resultará na dominação do próprio sujeito que a pusera a trabalhar. Assim, a relação concreta do *trabalho* no *espírito de um povo* só se estabelece de maneira negativa: com a *máquina*, "cada engano, que o homem exerce contra a natureza [...] se vinga contra ele mesmo: [...] quanto mais a submete, mais baixo se torna ele mesmo".⁴² seu trabalho dele se torna cada vez mais "maquinal" ("*maschinenmäßiger*") (ibid).

A interpretação de Hegel do resultado dessa universalização da máquina no contexto de trabalho moderno é conhecida pelo menos desde Lukács.⁴³ O trabalho individual como *trabalho de um povo* se faz ao mesmo tempo para suas próprias necessidades, como para satisfazer as necessidade universais; mas em lugar da realidade da satisfação de suas necessidades se terá somente a *possibilidade* dessa satisfação ("*nur die Möglichkeit dieser Befriedigung*") (JS I 322). Seu trabalho se torna algo "formal, abstrato, universal" ("*formale, abstrakte, allgemeine*") (ibid.): "o homem não trabalha mais o que necessita, ou não necessita mais o que trabalha".⁴⁴ A satisfação universal das necessidades se dará agora pela "dependência universal de todos uns dos outros", e "desaparece para cada um toda segurança e certeza de que seu trabalhar como indivíduo é adequado às suas

⁴¹ Cf. JS I 321: "In der MASCHINE hebt der Mensch selbst diese seine formale Tätigkeit auf und läßt sie ganz für ihn arbeiten." (maiúsculas no original. MMSM).

⁴² JS I 321: "Aber jeder Betrug, den er gegen die Natur ausübt [...], rächt sich gegen ihn selbst; [...] je mehr er sie unterjocht, desto niedriger wird er selbst".

⁴³ Cf. Lukács, G: *Der junge Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, p. 495s.

⁴⁴ JS I 321/322: "Der Mensch erarbeitet sich nicht mehr das, was er braucht, oder er braucht nicht mehr das, was er sich erarbeitet".

necessidades".⁴⁵ Assim a "necessidade e o trabalho" estabelecem no espírito de um povo um "monstruoso sistema de comunidade e dependência mútua, uma vida semovente em si mesma daquilo que é morto, daquilo que em seu movimento se move de maneira cega e elementar e como um animal selvagem necessita uma durável e rígida dominação e domesticação".⁴⁶

Aqui a crítica de Hegel ao *monstruoso* sistema de dependência recíproca que surge com a implantação do trabalho industrial poderia parecer implicar uma nostalgia implícita do sistema de trabalho artesanal, baseado na ferramenta. Mas na medida em que a interpretação do trabalho industrial centrado na máquina em Hegel não é simplesmente negativa, mas ambivalente (e na medida em que a interpretação do trabalho centrado na ferramenta se caracterizava pela abstração), não se pode ver nessa crítica uma apologia da sociedade pré-industrial: como vimos, a máquina permite, apesar de tudo, superar a relação abstrata de universalidade como aniquilação que Hegel via na ferramenta, ao estabelecer uma relação recíproca em que a natureza também adquire um papel ativo. Poderia o trabalho como *trabalho de um povo* estabelecer mais que essa interação negativa, enganosa, com a natureza que Hegel descreve como *morta*?

No início dessa última exposição, Hegel anuncia que discutirá as potências ideais da linguagem e do trabalho "primeiro" (*zuerst*) (JS I 317) como "existentes, mas marcadas com o caráter da universalidade" ("als bestehend, aber bezeichnet mit dem Charakter der Allgemeinheit") (JS I 317). Isso permitiria supor que poderia seguir-se outra perspectiva sobre os meios da *linguagem* e do *trabalho* – o que não pareceria ser necessário no caso da linguagem, mas sim no do trabalho.

Entretanto, na medida em que esses fragmentos terminam abruptamente logo após a exposição da concretização da potência do trabalho no sistema de necessidades descrito (e sua associação à questão da propriedade, que aparece em seguida, mas tampouco permite entrever uma solução a este problema (JS I 324s.), não podemos saber com segurança

⁴⁵ JS I 323: "Die Befriedigung der Bedürfnisse ist eine allgemeine Abhängigkeit aller voneinander, und es verschwidet für jeden alle Sicherheit und Gewißheit, daß sein Arbeiten als einzelnes seinen Bedürfnissen unmittelbar gemäß ist".

⁴⁶ JS I 324: "Das Bedürfnis und die Arbeit, in diese Allgemeinheit erhoben, bildet, so für sich in einem großen Volk, ein ungeheures System Gemeinschaftlichkeit und gegenseitiger Abhängigkeit, ein sich bewegendes Leben des Toten, das in seiner Bewegung blind und elementarisch sich hin und her bewegt und als ein wildes Tier einer beständigen strengen Beherrschung und Bezahmung bedarf."

se e como Hegel desenvolveria essa ideia. À descrição da *linguagem* e do *trabalho* como concretizados deveria seguir-se, pela lógica da obra, a descrição equivalente da *família* como insertada no *espírito de um povo* – de maneira correspondente às seções denominadas "*Eticidade absoluta*" e "*Constituição*" nos esboços de sistema respectivamente anterior (*Sistema da Eticidade*) e posterior (*Esboços de Sistema III*) aos *Esboços de Sistema I*. É de se supor que nesse contexto, ou no contexto da passagem a ele, Hegel descrevesse pelo menos formas de corrigir ou compensar os aspectos negativos das relações abstratas do "sistema de dependência recíproca" relacionado ao trabalho – como faria também muito mais tarde nas seções correspondentes da *Filosofia do Direito*.⁴⁷

De qualquer forma, existe pelo menos um último indício de que para Hegel deveria ser possível pensar o âmbito do trabalho industrializado (e a esfera social a ele correspondente) de maneira diferente do sistema que se terminaria impondo: Hegel define a forma de dominação da natureza que o trabalho realiza nesse sistema *monstruoso* de dependências recíprocas como *maneira formal falsa* de dominação da natureza: "na medida em que submete a natureza dessa *maneira formal falsa*, o indivíduo só aumenta sua dependência dela".⁴⁸ É de se supor, então, que poderia haver uma forma de dominação *não-formal* e "*correta*" da natureza. Qual seria essa maneira *não-formal* e "*correta*" de dominação da natureza?

Talvez aquela que, no caso da linguagem, levaria a "procurar o significado que está no ser" (JS I 317): uma relação que já não seria de dominação e mera instrumentalização da natureza, mas de "interação" com ela. De fato, Hegel parece antecipar essa ideia ao descrever a relação estabelecida pelas *ferramentas* como *meio* (*Mittel*) como expressão da habilidade comum dos indivíduos trabalhadores, que se poderia ver como a construção de um mundo comum de ferramentas: uma concepção do *meio* do trabalho como "interação" com a natureza, como algo que não está nem no sujeito nem no objeto, mas no mundo ético do *espírito de um povo*. Se isso fosse possível também no contexto do sistema de dependência recíproca do trabalho industrial moderno que Hegel descreve, não só a "formação do mundo em linguagem" ("*Bildung der Welt zur Sprache*") (JS I 318), também a "formação do mundo" em trabalho que já estaria "presente em si mesma" (*ibid.*) teria

⁴⁷ Cf. W 7: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, §250 em diante, na subseção dedicada às corporações e, depois, na seção dedicada ao Estado.

⁴⁸ Cf. JS I 323: "indem er auf diese *formale falsche Weise* so die Natur unterwirft, vergrößert das Individuum nur seine Abhängigkeit von derselben". (Ênfase minha, MMSM).

sua plena realização, não mais de uma forma "maquinal", mas como relação viva. Isso permitiria dizer do trabalho o que Hegel diz da linguagem (ibid.): que este se tornara "verdadeiro".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HABERMAS, J. "Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser *Philosophie des Geistes*". In: _____. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, p. 9-47.

HEGEL, G.W.F. *Briefe von und an Hegel* (4 vols.); ed. Johannes Hoffmeister. Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann, 1981.

_____. *Frühe Schriften* (vol. 1). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

_____. *Jenaer Schriften 1801-1807* (vol. 2). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

_____. *Jenaer Systementwürfe I. Das System der spekulativen Philosophie*. Hamburg: Meiner, 1986.

_____. *Jenaer Systementwürfe II. Logik, Metaphysik, Naturphilosophie*. Hamburg: Meiner, 1982.

_____. *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*. Hamburg: Meiner, 1987.

_____. *Phänomenologie des Geistes* (vol. 3). In: *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

SANDKAULEN, B. "Esel ist ein Ton". Das Bewusstsein und die Namen in Hegels Jenaer Systementwürfen von 1803/04 und 1805/06". In: KIMMERLE, H. (ed.): *Die Eigenbedeutung der Jenaer Systemkonzeptionen Hegels*. Berlin: Akademie, 2004, p. 149-166.

_____. *System der Sittlichkeit. [Kritik des Fichteschen Naturrechts]*. Hamburg: Meiner, 2002.

A noção de vontade livre na Filosofia do Direito de Hegel

Luiz Fernando Barrére Martin

Universidade Federal do ABC (UFABC).

Ao começarmos a ler o prefácio à *Filosofia do Direito*¹, observamos Hegel ocupado em assinalar nitidamente aquilo a que se propõe quando escreve e publica esse guia para aqueles que frequentam seus cursos. Seu esforço é o de afastar qualquer aproximação daquilo que elabora com um simples compêndio.² Teríamos este último se Hegel estivesse

¹ Hegel, G.W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse (Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado no seu Traçado Fundamental)*, Hamburg: Meiner, 2013, edição feita a partir do texto da edição crítica *Gesammelte Werke*, vol. 14, Hamburg: Meiner, 2009. Também utilizaremos a tradução de Marcos Lutz Müller para a introdução à *Filosofia do Direito* e publicada em Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução no 10, IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005. Doravante, todas as citações deste texto serão feitas pela sigla *FD (Filosofia do Direito)*, com a indicação do número do parágrafo, quando se tratar do seu caput, ou do mesmo número seguido pela letra 'A', quando se tratar da *Anotação (Anmerkung)* ao parágrafo, da lavra de Hegel, ou do parágrafo seguido da abreviatura 'Ad.', quando se tratar do *Adendo (Zusatz)*, da lavra de E. Gans.

² Não é à toa que no Prefácio à *Filosofia do Direito* Hegel ressalte o fato de não utilizar e nem querer que se confunda o termo compêndio (*Kompendium*) com o

apenas expondo os resultados já há muito consolidados de uma ciência bem constituída e bem conhecida. Não é o que de fato ocorre. A partir do momento que ele toma como tarefa investigar filosoficamente o direito, torna-se evidente a distância entre o que Hegel nos apresenta e uma mera concepção do direito assentada em razões históricas ou que o verdadeiro concernente aos objetos éticos pudesse, por exemplo, surgir do coração, ânimo e entusiasmo.³ A ciência filosófica do direito hegeliana não poderia mesmo se assemelhar a uma simples compilação do conteúdo do direito positivo dado. Se Hegel assim procedesse, iria contra as exigências que norteiam a articulação de sua filosofia.

No cerne da concepção filosófica de Hegel está presente a ideia de que a razão seja autônoma na determinação daquilo que aceita como válido nos diversos âmbitos nos quais ela se exerce. Desde os primeiros ensaios publicados em Jena, essa busca de autonomia da razão filosófica se apresenta de modo enfático como tarefa a ser cumprida. É neste contexto que, no artigo que trata da relação do ceticismo com a filosofia⁴, a possibilidade desta última está vinculada às respostas que oferece na tentativa de superar os questionamentos céticos. Por essa via, Hegel procura – neste momento ainda assumindo o ceticismo como o lado negativo da filosofia⁵ – sustentar e desdobrar vigorosamente aquele princípio que, partindo de Kant, define a filosofia de sua época, qual seja, "o princípio da independência da razão e da sua autonomia absoluta em si mesma"⁶ (*E* § 60 A). Dessa perspectiva, e naquilo que nos interessa mais de perto – o direito – a validade de qualquer determinação a ele relacionada não pode se subtrair

que é para ele esse guia de curso, a saber, um "traçado fundamental" (*Grundriss*) (Cf. *FD*, Prefácio, p. 5-6).

³ Cf. *FD*, Prefácio, p.10.

⁴ Hegel, G.W. F. *Verhältniss des Skepticismus zur Philosophie, Darstellung seiner Verschiedenen Modificationen, und Vergleichung des Neuesten mit dem Alten* (Relacionamento do ceticismo à filosofia, apresentação das suas diferentes modificações e comparação do novíssimo ceticismo com o antigo). In: *Jenaer Kritische Schriften. Gesammelte Werke*, vol. 4, 1968 [doravante citada por GW, seguido do número do volume e respectiva página].

⁵ Cf. GW, 4, p. 208. Depois ainda na *Fenomenologia do Espírito* é o ceticismo que atua para a consumação do exame (dialético) das figuras limitadas da consciência até que se avance para o momento inicial da ciência filosófica. Na *Filosofia do Direito* Hegel simplesmente se refere ao método como dialética (Cf. *FD* § 31).

⁶ Hegel, G.W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), *Gesammelte Werke*, vol. 20, § 382 [citada por *E*, a seguir indicado o parágrafo, e quando houver, *A* para a *Anotação* e *Ad* para o *Adendo*].

a um processo de exame (dialético) que traz à tona o que há de racional no conteúdo considerado⁷. De certa maneira e num outro contexto com outros desdobramentos, essa ideia de autonomia que Hegel observa na filosofia kantiana não é estranha já ao ceticismo antigo⁸ na medida em que nele a investigação filosófica se inicia sem que nenhum pressuposto seja tomado como válido. Não há como aceitar nenhuma verdade sem se passar por esse exame. Nesse mesmo sentido podem ser lidas as declarações de Hegel contra o assumir afirmações e pressuposições não questionadas. A perspectiva filosófica exige a justificação não apenas do próprio conhecer filosófico, mas também daquilo que se conhece e se quer validar:

um tal discernimento é, ele mesmo, um conhecer filosófico, que portanto só incide no interior da filosofia. Uma explicação prévia deveria, por isso, ser uma explicação não-filosófica, e não poderia ser mais que um tecido de pressuposições, asseverações e raciocínios, isto é, de afirmações contingentes, contra as quais se poderiam sustentar com o mesmo direito afirmações opostas.
(E § 10)

Uma vez que se está fora do âmbito da ciência filosófica, e por conseguinte, do pensamento que se autodetermina, lidamos, em linguagem hegeliana, com determinações colhidas a esmo, facilmente atacáveis por outras que a elas se contraponham, tal como era o procedimento dos céticos em relação às verdades, filosóficas ou não, que ele investigava⁹.

Se Kant, ao se voltar para a reflexão crítica da razão sobre si mesma, submete quaisquer dogmas ou opiniões dadas ao escrutínio dessa mesma razão, Hegel quer, de modo ainda mais radical, prosseguir nesse caminho em que a razão busca efetivar sua autonomia e seu exercício irrestrito por meio do que ele denomina de "ato livre de pensar", ou

⁷ Cf. *FD*, Prefácio, p.7; Introdução § 31.

⁸ Todas as vezes que é feita referência ao ceticismo é visado aqui o ceticismo pirrônico segundo sua apresentação por Sexto Empírico nas *Hipotiposes Pirrônicas*.

⁹ São do mesmo teor, isto é, não justificadas pela perspectiva filosófica, as representações, pensamentos e opiniões pretensamente naturais examinadas pelo que Hegel chama de ceticismo em vias de consumação e atuante na *Fenomenologia do Espírito*.

seja, o ato pelo qual o pensamento "engendra e se dá seu objeto" (E § 17). Com relação ao conceito de vontade apresentado na *Filosofia do Direito*, a sua efetivação em seu caráter distintivo, a liberdade – substância do Direito (FD § 4), está ancorada nesse conhecer filosófico no qual o método (imane) é a dialética. Esta conduz, na progressão lógica, o processo racional de determinação dos conteúdos do direito de modo que eles apareçam justificados para o pensar livre¹⁰. A seguir, tendo como ponto de partida essa interpenetração, por sua vez assinalada pelo próprio Hegel¹¹, entre o lógico e o conteúdo do direito, pretendo adentrar na caracterização dessa noção de vontade livre tal como esboçada na introdução à *Filosofia do Direito*.

No § 2 da Introdução, Hegel nota que a ciência do Direito constitui uma parte da filosofia, e como tal, ela é o resultado de um desenvolvimento anterior da filosofia. No âmbito das determinações que darão efetividade à ciência do Direito, esse desenvolvimento prévio do sistema filosófico – até que se alcance o ponto de partida da ciência do Direito – não fará parte da mesma. O ponto de partida dessa ciência é o conceito do Direito, e é justamente o *dever* desse conceito o desenvolvimento prévio que constitui o *pressuposto* do Direito¹². Se a ciência filosófica do Direito tem por objeto a ideia do Direito (FD § 1), a determinação mais concreta desta como ideia ética "enquanto o bem vivo, o qual tem na autoconsciência o seu saber e o seu querer, e, mediante o seu agir, a sua realidade efetiva" (FD § 142), terá seu início no desenvolvimento imane das determinações do conceito de Direito. Como está afirmado no § 4 da Introdução, o ponto de partida do Direito é "a vontade que é livre". Mas o que significa essa vontade cuja determinação essencial é ter a liberdade constituindo sua substância e sua destinação?

Na acima mencionada caracterização que pretendemos fazer dessa vontade, dois momentos têm de ser considerados. No primeiro (§§ 5-7 da Introdução), Hegel apresenta o conceito de vontade livre no seu aspecto especulativo, quer dizer, diretamente vinculado

¹⁰ Cf. FD, Prefácio, p. 7.

¹¹ Cf. FD, Prefácio, p. 6.

¹² A respeito do *dever* do conceito de vontade livre e que está na base do desenvolvimento da ciência do Direito, Hegel, na anotação ao § 4 da Introdução, remete à *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (Heidelberg, 1817, §§ 363-399) como o local onde se faz a "dedução *de que* a vontade é livre e *o que* é a vontade e a liberdade". Os parágrafos acima citados da *Enciclopédia* correspondem, na 2ª e 3ª edição da mesma obra aos §§ 440-482, que compõem a terceira e última seção (C) da *Filosofia do Espírito Subjetivo* e com o subtítulo de *Psicologia*.

à sua matriz lógica. O segundo momento dessa exposição do conceito de vontade (§§ 10-24) leva em consideração o seu desenvolvimento em suas configurações específicas enquanto espírito subjetivo. Detenhamo-nos agora nesse primeiro momento.

O conceito especulativo de vontade livre

A explicitação do que é a vontade nos §§ 5-7 remete, como já foi dito, à lógica hegeliana e, mais especificamente, ao conceito especulativo de conceito¹³. Em cada um desses parágrafos é apresentado um momento do desenvolvimento desse conceito especulativo da vontade livre.

No aspecto puramente lógico, o conceito, considerado de modo geral, compõe-se de três momentos: universalidade, particularidade e singularidade. No seu processo de determinação ou diferenciação, ele se dá cada um desses momentos, que mesmo tomados cada um na sua determinação própria, não deixam de espelhar o conceito como um todo¹⁴. Esse processo de determinação é, segundo Hegel, um processo dialético fundado no próprio conceito e mediante o qual ele se produz a partir de si mesmo e assim passa à realidade (*GW*12, p.25). O conceito, portanto, somente se torna aquilo que por ele próprio foi gerado, e nesse sentido, ele é livre em virtude dessa sua determinação.

A determinação completa do conceito como conceito total se faz por essa diferenciação de si a partir de si mesmo que, conforme Hegel, é uma dupla negação – negação da negação –, por meio da qual o conceito se relaciona a si e então constitui uma absoluta identidade consigo mesmo (*GW*12, p.33). Independente do conceito posto no seu momento de universalidade, todo esse processo acima descrito também pode ser chamado de universal. É o que Hegel faz ao referi-lo como a universalidade do conceito (*GW*12, p.33).

Para que fique claro o que é o conceito, como nele ocorrem esses três momentos constituintes do mesmo, é preciso compreender como essa dupla negação nele opera. Assim, o universal, primeiramente, é o indeterminado, sua determinação é esta, mas ele então torna-se particular ao se determinar, ou seja, ao se negar – primeira negação –, esse

¹³ Cf. Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik, Zweiter Band, Die subjective Logik oder die Lehre vom Begriff (1816)*, Gesammelte Werke, vol. 12, 1981, p. 32-52 [citado por GW, seguido do número do volume e página].

¹⁴ Cf. *GW*12, p.32; *E* § 160.

particular, por sua vez, que advém da negação do universal, é então negado — segunda negação ou negação da negação — e dessa maneira se põe a singularidade (*GW* 12, p.35). A segunda negação, mediante a qual surge a singularidade, leva o conceito a tornar-se novamente universal, mas um universal superior, um universal que, em virtude dessa negatividade absoluta, pela qual o conceito é relação a si, saiu de si ao se determinar, mas termina por retornar novamente para junto de si¹⁵. É importante deixar registrado que nesse seu sair de si, isto é, nesse determinar-se do conceito, a determinidade que surgiu é uma diferença (*Unterschied*), mas uma diferença que adveio do próprio determinar-se do conceito (*GW* 12, p.38).

O conceito pode então se tornar realidade apenas quando se eleva à ideia, "que é somente a unidade do conceito e da realidade"¹⁶ (*GW* 12, p.20). Uma realidade que é criação do próprio conceito (*GW* 12, p.36). Mas neste momento ainda, temos apenas o conceito em sua abstração. Conceito abstrato aqui deve ser entendido, segundo Hegel, no sentido de que "o elemento do conceito é o pensar em geral e não o sensível empiricamente concreto; e, de outra parte, enquanto não é ainda a ideia" (*E* § 164).

De volta ao § 5 da Introdução, e em acordo com essa descrição lógica do conceito de conceito, a vontade livre é caracterizada como a capacidade de abstração de todo conteúdo determinado. Essa vontade não se prende a nada de finito e nem pretende fazê-lo: "Somente quando ela destrói algo é que esta vontade negativa tem o sentimento do seu ser-aí" (*FD* § 5 A). Hegel chama de negativa essa liberdade que permanece na *pura indeterminidade* por se dedicar de modo intransigente a sempre procurar dissolver todo restrito e finito.¹⁷ Essa vontade consoma "a resolução de *querer pensar puramente* por meio da liberdade que abstrai de tudo" (*E* § 78).

¹⁵ "Ora, o universal do conceito não é simplesmente algo comum, ante o qual o particular tem sua consistência para si; mas é antes o que se particulariza (o que se especifica) a si mesmo, e em seu outro permanece em uma imperturbada clareza junto de si mesmo" (Cf. *Werke* 8, *E*, § 163, Adendo, p. 311).

¹⁶ Nesse sentido tem de ser entendida a afirmação de Hegel no § 1 da introdução à *Filosofia do Direito* acerca do objetivo a ser alcançado pela ciência do Direito: "A ciência filosófica do Direito tem por objeto a ideia do Direito, o conceito do Direito e a sua efetivação."

¹⁷ Já no ensaio tratando da diferença entre os sistemas de Fichte e de Schelling, Hegel se referia a essa forma de liberdade que se constituía como uma infinitude subjetiva oposta ao mundo objetivo: "Se o entendimento fixa esses opostos, o finito e o infinito, de modo que ambos permaneçam contrapostos um ao outro, ele assim

Na anotação ao § 5 Hegel dá como exemplo fenomênico dessa forma de liberdade duas figuras do fanatismo: uma religiosa e a outra política. A figura religiosa do fanatismo se expressa na contemplação pura dos hindus, já no aspecto político o fanatismo aparece na ação política que põe abaixo determinada ordem social existente. O exemplo paradigmático que Hegel tem em vista para esta segunda figura do fanatismo é o período do Terror durante a Revolução Francesa. Em ambos os casos não se pretende ir além desse momento aniquilador de todo determinado, desse momento que Hegel enfaticamente se refere como "a fúria da destruição".

Talvez seja o caso de se aproveitar a oportunidade e acrescentar a figura do ceticismo, segundo sua apresentação na *Fenomenologia do Espírito*, como mais uma expressão dessa liberdade negativa. Assim, o ceticismo aparece na *Fenomenologia* como o pensamento "que aniquila o ser do mundo multideterminado", que faz desvanecer "o determinado ou a diferença que se estabeleça como firme e imutável, de qualquer modo e seja donde for"¹⁸.

É por meio desse negar determinado e que se tornou autoconsciente que o cético experimenta sua própria liberdade (negativa). Se Hegel refere-se na *Filosofia do Direito* à liberdade negativa como a "fúria da destruição", a mesma denominação também poderia valer para o ceticismo. Apesar de que talvez fosse mais apropriado referir-se ao ceticismo conforme o fez Jean Hyppolite quando o nomeou como a "alegria de destruir"¹⁹. Se pensarmos na figura histórica do ceticismo, especificamente, no ceticismo pirrônico, a operação dialética efetuada pelo cético, e consistente na atitude de contrapor argumentos e proposições, leva, ao fim e ao cabo, à impossibilidade de se decidir, dogmaticamente, por um dos lados em litígio, visto que nenhum deles consegue ser mais persuasivo

se destrói, pois a contraposição do finito e do infinito significa que, na medida em que um deles é posto, o outro é suprimido (*aufgehoben ist*). Ao reconhecer isso, a razão suspendeu o entendimento, seu pôr lhe aparece como um não-pôr, seus produtos como negações. Esse aniquilar, ou o puro pôr da razão sem contrapor, seria, quando a razão está oposta à finitude objetiva, a infinitude subjetiva, o reino da liberdade oposto ao mundo objetivo". In: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, Gesammelte Werke, vol. 4, p.17.

¹⁸ Hegel, G.W. F. *Phänomenologie des Geistes*, *Gesammelte Werke*, vol. 9, p.119-120. Trad. de Paulo Meneses, Petrópolis: Vozes, 1992, p. 137 e 138 [doravante citada pela sigla FE, e, no caso da edição brasileira, seguida da numeração das alíneas em parágrafos].

¹⁹ Hyppolite, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*, São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 203.

que o outro na tentativa de levar o cético a se decidir por um deles. Por fim, diante da dificuldade de decisão, o cético é, casualmente, levado à suspensão do juízo (*epokhê*) e à ataraxia. O caminho percorrido pelo cético na tentativa de encontrar algo de firme e verdadeiro naquilo que lhe é apresentado dogmaticamente não lhe traz, ao final de sua investigação, infelicidade. Ao contrário, a tranqüilidade é alcançada. Talvez seja por isso que Hyppolite refira-se ao ceticismo como a "alegria de destruir", pois, ainda que de modo contingente, o cético não encontrará sofrimento em virtude de ser levado à suspensão do juízo e à ataraxia. Em termos fenomenológicos, a consciência cética poderia ser considerada uma consciência feliz, ou seja, uma consciência que não se dá conta da infelicidade que é estar dividida entre o negar absoluto e o ser-aí que permanece separado da infinitude do pensamento.

* * *

O segundo momento dessa vontade que se autodetermina consiste na suspensão da negatividade abstrata da vontade indeterminada por meio do "pôr uma determinidade enquanto conteúdo e objeto" (FD § 6). Hegel chama de momento absoluto da *finitude* ou da *particularização* do eu essa passagem da vontade universal indiferenciada à diferenciação.²⁰ É somente com essa particularização que a vontade adquire sua caracterização específica como vontade, afinal, a vontade indeterminada, por permanecer na pura identidade consigo mesma, não sai nunca do mesmo ponto. Nesta, temos assim uma atividade que é incapaz de mover a vontade: "não quer nada, e por isso não é vontade nenhuma" (FD § 6 Ad.). Portanto, a vontade só é vontade na medida em que se restringe, i.é, torna-se finita.

Contudo, esses dois momentos não são suficientes para que a vontade seja efetivada verdadeiramente. Tanto um quanto o outro são momentos unilaterais. O primeiro momento – a universalidade abstrata – não pode ser considerado como a infinitude verdadeira. Trata-se tão somente de algo determinado e unilateral, pois ao negar toda finitude, coloca-se numa esfera que tem diante de si e separada uma outra esfera, que é a da finitude. O infinito da abstração absoluta, justamente por se contrapor ao finito, torna-se, nessa sua negação, tão finito e deficiente quanto o finito da vontade que se particulariza (FD § 6 A e Ad.).

²⁰ Este segundo momento corresponde ao que Hegel denomina na *Lógica do Conceito* de particularidade do conceito.

A suspensão da oposição entre infinito e finito ocorrerá na vontade como *singularidade*, isto é, o momento no qual a determinidade posta pelo eu na particularização é novamente negada pelo próprio eu que pôs essa determinidade. O eu se determina nessa negação que se refere a si. Na negação do eu que se particularizou ao entrar no *ser-aí*, o eu agora retorna a si, só que agora sabendo essa determinidade, que é o particular, "como [sendo] sua e como *ideal*, como uma mera *possibilidade*, pela qual não está vinculado, mas na qual ele só está porque foi ele quem nela se pôs". (FD § 7) A singularidade é, portanto, fruto de uma negação que permite o retorno ao universal, todavia, não se retorna a um universal abstrato e indeterminado, mas sim, a um universal determinado pelos momentos anteriores da vontade e que foram negados.

O processo de determinação da vontade livre em si e para si

Nos parágrafos 10 a 24 da Introdução, Hegel apresenta, no seu desenvolvimento imanente, as três formas da vontade surgidas a partir do processo de determinação da particularização²¹. Aqui efetivamente se desdobra a atividade da vontade que transpõe o fim subjetivo na objetividade. Vemos então nesses parágrafos como a vontade, inicialmente conceito abstrato, vai se tornando cada vez mais rica dentro de si à medida que se determina. É nesse processo de determinação que a vontade, inicialmente apenas livre em si (FD § 10), atinge, no desenvolvimento de seu conceito, o ponto em que terá a vontade "a si mesma por objeto". Nesse momento a vontade "será para si o que ela é *em si*" (FD § 10).

Essa vontade que aparece inicialmente como vontade livre em si é chamada por Hegel de vontade *imediate* ou *natural* (FD § 11). Fundamentalmente, essa vontade imediata encontra-se determinada pela natureza. O conteúdo *natural* que determina tal vontade são *impulsos, desejos e inclinações*. A vontade que é determinada por esse conteúdo "imediatamente aí-presente" a si (FD § 11) é vontade que decide, porém seu decidir é ainda meramente abstrato. Vejamos o que isto significa. Qualquer um dos impulsos que compõem a multidão dos mesmos, e os quais se encontram imediatamente na vontade, pode ser escolhido por mim e, assim, tornar-se meu. Ao se decidir por um ou por outro conforme sou levado a isso pela natureza, ou seja, sem apoderar-me desse conteúdo

²¹ Cf. FD §§ 8-9.

racionalmente, o que exigiria uma escolha autenticamente livre, a vontade se singulariza, porém, essa singularidade é abstrata, visto que a mesma não é preenchida por sua livre universalidade (FD § 13 A). A singularidade preenchida por sua livre universalidade é aquela que é fruto do processo (especulativo) de autodeterminação da vontade, no qual a singularidade se une ao universal, tornando-se então universal concreto, ao suspender os momentos anteriores da vontade, a saber, universalidade e particularidade. Essa singularidade somente será alcançada pela vontade livre em si e para si.

A vontade imediata se efetiva nessa sua decisão por um dos múltiplos conteúdos que se apresentam imediatamente a ela. Todavia, por ser uma vontade que não tem a si mesma por seu conteúdo²², é uma vontade que não se ergueu ao pensamento e não deu aos seus fins a universalidade imanente (FD § 13 A), ela é apenas vontade finita e formal²³. E o que significa que ela seja finita e formal? Significa que, nela, sua forma e seu conteúdo são diferentes. É por esse motivo que a vontade é determinada pela natureza: o conteúdo dela não é a obra de sua liberdade. Para que a decisão da vontade seja efetivamente livre e não determinada pela natureza, será necessário que ocorra a suspensão da diferença entre forma e conteúdo, uma diferença que, enquanto subsistente, torna a relação entre a vontade e o que ela quer a *aplicação* contingente (da vontade) a um material dado (FD § 10).

Podemos dizer que a verdade dessa vontade imediata é a vontade reflexiva do arbítrio, exposta nos §§ 14-18 da *Introdução*. A oposição entre forma e conteúdo, já presente na vontade imediata, adquire agora uma nitidez que tornará patente a contradição inerente à vontade do arbítrio.

Em linhas gerais, a vontade do arbítrio caracteriza-se pela nítida separação entre a esfera do "eu infinito refletindo-se dentro de si" e a esfera dos diferentes impulsos que podem ser queridos por esse eu²⁴. Esse eu infinito é a livre reflexão que abstrai de tudo,

²² v. FD § 21.

²³ "(...) pois a liberdade é justamente isto: estar junto de si mesmo no seu outro, depender de si, ser o determinante de si mesmo. Em todos os impulsos, eu parto de um outro, de uma coisa que para mim é algo exterior. Aqui então falamos de dependência. Liberdade só existe ali onde para mim não há nenhum outro que não seja eu mesmo. O homem natural, que só é determinado por seus impulsos, não está junto de si: por mais caprichoso que seja, o *conteúdo* do seu querer e de seu opinar não é conteúdo próprio seu, e sua liberdade é uma liberdade apenas *formal*." In: *Werke 8, E § 24, Ad. 2.*

²⁴ Cf. FD § 14.

isto é, do eu, que devido à sua capacidade de negar qualquer finito que pretenda se manter como firme, não está ligado necessariamente a nenhum conteúdo específico que porventura venha a escolher. Dessa maneira, a vontade enquanto arbítrio pode escolher qualquer conteúdo que lhe seja dado exteriormente. A escolha efetuada por essa vontade é totalmente contingente, pois tanto posso escolher este ou aquele conteúdo como meu (FD § 15): "esse conteúdo é somente um conteúdo possível, que pode, ou também não, ser meu, e o eu é a possibilidade de determinar-se a este ou a um outro conteúdo – de *escolher* entre essas determinações que, por este lado, **são externas para o mesmo eu**"²⁵ (FD § 14, grifo nosso).

A contradição do arbítrio reside nessa completa separação entre uma vontade indeterminada que se põe acima de qualquer conteúdo e a multidão dos impulsos – o conteúdo da vontade – não perpassados ainda pela forma da racionalidade e que possuem a possibilidade de que qualquer um deles seja escolhido por essa mesma vontade. A diferença entre a forma e o conteúdo da vontade atinge, no plano da liberdade do arbítrio, o seu ápice. Desse modo, Hegel dirá que, também aqui, a vontade não é livre, pois, para se determinar, depende de um conteúdo que não é posto por ela mesma (FD§ 15 Ad.).

O lado subjetivo da vontade do arbítrio, esse *eu infinito* que está acima de qualquer conteúdo, efetiva-se numa particularidade que para ele não é nada, pois afinal trata-se de um conteúdo que não é fruto da "atividade determinante" (FD § 15 A) da vontade. Por

²⁵ Na exposição e crítica à vontade do arbítrio nos §§ 14-18 da Introdução, o que acarreta a necessidade de suspensão da contradição que é essa vontade com a passagem à vontade livre em si e para si, podemos vislumbrar uma crítica implícita ao ceticismo. No seu aspecto essencial, o ceticismo constitui-se como uma capacidade de aniquilação de todo determinado e finito que, por esse motivo, permanece essa consciência cética numa identidade consigo mesma que é, ao mesmo tempo, pura indeterminação. De um lado, temos a consciência cética, formal e subjetiva, de outro lado, o ser-aí independente do mundo multideterminado (Cf. FE §§ 202-206). No seu agir, em virtude dessa diferença entre forma e conteúdo, o cético efetuará escolhas de caráter contingente e arbitrário que nunca lhe trarão satisfação, afinal, a infinitude de seu pensamento é oposta ao ser-aí finito das determinidades. Ao mesmo tempo que o cético se põe acima de todo finito, ele precisa levar à efetividade, de modo contingente, o que para ele não tem verdade nenhuma (FE § 205). É somente com a passagem à vontade livre em si e para si que podemos suspender essa contradição, que é a contradição da vontade do arbítrio.

consequente, tanto faz escolher entre um e outro, e nesse plano da mera possibilidade de escolha infinita, "a vontade não vai além da finitude"²⁶ (FD § 16).

Por ser uma escolha de caráter contingente, a vontade do arbítrio não possui um critério suficiente para justificar porque isto lhe satisfaz mais do que aquilo²⁷. No processo de decisão, o arbítrio atua "com um entendimento que calcula em qual impulso pode se obter mais satisfação, ou segundo qualquer outra consideração" (FD § 17).

É preciso ainda notar, do lado do conteúdo, que os impulsos e inclinações a serem queridos pela vontade do arbítrio apresentam-se a essa mesma vontade na mera "forma da imediatez", ou seja, configurados ainda na forma da irracionalidade (FD § 11). Isto significa que esses impulsos e inclinações não possuem uma medida imanente, isto é, uma medida que impeça aos mesmos de serem apenas a direção simples da determinidade de

²⁶ "Enquanto é a *contradição* de se efetivar em uma particularidade, que ao mesmo tempo para ela é uma nulidade, e de ter uma satisfação nessa particularidade, de que, ao mesmo tempo, está retirada, a vontade é antes de tudo o processo da dispersão e do suspender de uma inclinação ou prazer por outro" (E § 478).

²⁷ A sociedade civil é um exemplo claro da necessidade de se suspender o momento da vontade enquanto arbítrio. Sem pretender um maior aprofundamento na discussão do tema, podemos, a título ilustrativo, lembrar, em linhas gerais, que na sociedade civil o indivíduo procura satisfazer, de modo contingente e arbitrário, suas carências. É próprio desse indivíduo, um misto de necessidade natural e de arbítrio, procurar expandir sua satisfação o máximo que lhe seja possível. Para tanto, ele, por estar em relação com outros indivíduos, utiliza-se dos outros como meio para sua satisfação e vice-versa (FD §§ 182 e 185). E o que de fato acontece nessa busca dos indivíduos particulares pela satisfação de suas carências na sociedade civil é "nestas oposições e no seu emaranhamento, o espetáculo simultâneo da extravagância, da miséria e da corrupção física e moral comum a ambas" (FD § 185). É a vontade do arbítrio que, ao determinar o querer dos indivíduos na sociedade civil, produz o espetáculo acima descrito. Por ser uma vontade que escolhe de modo contingente um conteúdo que não possui medida imanente, tal vontade estará à mercê da impetuosidade desses impulsos sem medida. Numa esfera, a da sociedade civil, em que os indivíduos agem segundo a determinação de uma tal vontade, não se pode prever no que resultará a busca de todos os indivíduos pela satisfação de seus desejos sem-medida: "A particularidade para si é o extravagante e o sem-medida, e as formas dessa extravagância são elas próprias sem-medida. O homem amplia pelas suas representações e reflexões os seus desejos, que não são um círculo fechado como o instinto do animal, e os leva ao mau infinito" (FD § 185 Ad.).

cada um (FD § 17). Como então, uma vez instaurada essa forma de exercício da vontade, harmonizar a minha liberdade de escolha, fundada no arbítrio, com a liberdade de qualquer outro? Qual a medida capaz de permitir que o meu cálculo individual daquilo me satisfaz enquanto objeto de minha vontade coexista com a mesma liberdade de agir dos outros? É esta, seja notado, a concepção da liberdade que está no fundamento do direito kantiano e fichteano. Para que o meu arbítrio possa, portanto, ser exercido ao mesmo tempo que também seja exercido o arbítrio de qualquer outro, a solução é – segundo a retomada de Hegel da definição kantiana do direito – “a restrição da minha liberdade ou arbítrio, assim que ele possa coexistir com o arbítrio de cada um, segundo uma lei universal” (FD § 29, A). Porém, aceitar que a liberdade somente possa se exercer fundada na restrição da liberdade de cada um a partir de uma lei que regule externamente cada vontade particular significa não efetivar a liberdade enquanto autodeterminação racional.

Um primeiro passo rumo à superação dos impasses da vontade do arbítrio, e que impedem à vontade de se tornar efetivamente livre, consiste na “exigência da *purificação dos impulsos*” (FD § 19), de modo que esse conteúdo, em si mesmo racional (FD § 11), ao ser libertado de sua forma imediata, contingente e subjetiva, seja reconduzido à sua essência substancial racional e assim possa constituir “o sistema racional das determinações da vontade” (FD § 19). A organização, por parte da reflexão, dos impulsos num todo de satisfação que é a *felicidade* cumpre, não ainda de modo definitivo, a exigência indeterminada de *purificação*, trazendo a esse material a *universalidade formal* (FD § 20). Por se tratar justamente de uma universalidade de reflexão, ou seja, uma universalidade que constitui a *característica comum* a vários singulares exteriores a ela numa *totalidade aditiva* (FD § 24), é que a purificação levada a cabo não poderá cumprir o que promete. É somente na suspensão da contradição que é a vontade do arbítrio, na suspensão da diferença entre forma e conteúdo presente na mesma, que essa promessa se cumprirá.

A suspensão da vontade do arbítrio tem lugar na vontade que tem “a si mesma enquanto forma infinita, por seu conteúdo, seu objeto e seu fim” (FD § 21). A vontade deixa de ser meramente em si para, no processo imanente de sua determinação, tornar-se vontade *para si*. A universalidade à qual a vontade se ergue não é mais aquela universalidade abstrata que tem separada de si um conteúdo composto de impulsos, desejos e inclinações na pura forma da imediatez. A universalidade alcançada advém da suspensão, por meio do processo de negação autoreferencial, dos momentos da imediatez natural e da particularidade. Enquanto forma infinita, a vontade em si e para si não toma o seu objeto como algo oposto a ela. Como “atividade que se medeia dentro de si e enquanto retorno (a) dentro de si” (FD § 7 A), a vontade é capaz de transpor os seus fins subjetivos na objetividade, suspendendo a contradição entre forma e conteúdo. A infinitude da

vontade tem efetividade e presença (FD § 22) porque foi suspenso o dualismo da finitude e da infinitude. Não estamos mais aqui, como nos dois momentos anteriores da vontade, no domínio do entendimento, isto é, o domínio no qual as coisas finitas possuem um caráter imperecível e absoluto.²⁸ Porque o determinado e finito é posto pela vontade que se autodetermina, não tem mais a vontade aqui seu objeto como um outro exterior a ela (FD § 22). Ao contrário, a determinidade por ela posta, e que pode ser pela vontade novamente negada, constitui sua exterioridade objetiva e que é o seu próprio interior (FD § 22). Desse modo, a vontade está no seu outro junto de si, pois o seu ser-aí surge da sua autodeterminação. É por isso que pode ser dito que a vontade livre somente se relaciona a ela mesma e não depende de qualquer outra coisa (FD § 23).

Será essa vontade livre em si e para si o ponto de partida do "*desenvolvimento essencial*" do conteúdo substancial da ideia" (FD § 28). O ser-aí da vontade livre, isto é, a determinação da vontade livre na efetividade e como a totalidade do sistema da ideia é o direito (Cf. FD §§ 28 e 29). A partir de agora, será possível que o mundo do espírito como reino da liberdade efetivada seja produzido pelo próprio espírito como uma segunda natureza. Esse espírito que tornará objetiva a liberdade é a vontade livre em si e para si. Somente ela, a única capaz de cumprir a exigência de purificação dos impulsos, fará com que a liberdade se torne mundo existente e natureza da autoconsciência²⁹ (FD § 142).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, G. W. F. *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*. In: *Jenaer Kritische Schriften*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 4, 1968.

_____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 20, 1992.

²⁸ Cf. Hegel, G. W. F. *Wissenschaft der Logik, Die Lehre vom Sein (1832)*, *Gesammelte Werke*, vol. 21, p. 117.

²⁹ "Mas a atividade finalística dessa vontade é realizar seu conceito – a liberdade – no lado exteriormente objetivo, de modo que esse seja como um mundo determinado por aquela vontade, a ponto de estar nele junto de si mesma, concluída consigo mesma, [e] o conceito, assim, implementado em ideia." (E § 484)

_____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Erster Teil, Die Wissenschaft der Logik, mit den mündlichen Zusätzen*. Frankfurt: Suhrkamp, Werke, vol. 8, 1986.

_____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Hamburg: Felix Meiner, 2013, edição feita a partir do texto da edição crítica *Gesammelte Werke*, vol. 14. Hamburg: Meiner, 2009.

_____. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 9, 1980. Trad. brasileira de Paulo Meneses, Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Verhältniss des Skepticismus zur Philosophie, Darstellung seiner Verschiedenen Modificationen, und Vergleichung des Neuesten mit dem Alten*. In: *Jenaer Kritische Schriften*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 4, 1968.

_____. *Wissenschaft der Logik, Erster Band, Erstes Buch, Die Lehre vom Sein (1832)*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 21, 1984.

_____. *Wissenschaft der Logik, Zweiter Band, Die subjektive Logik oder die Lehre vom Begriff (1816)*. Hamburg: Felix Meiner, *Gesammelte Werke*, vol. 12, 1981.

HYPPOLITE, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

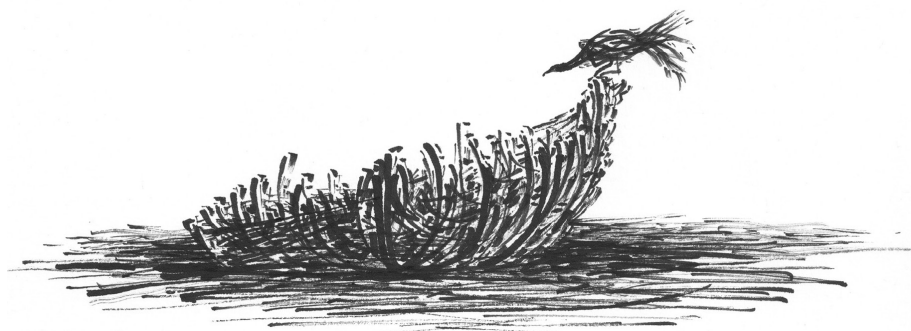
SEXTO EMPÍRICO. *Outlines of Pyrrhonism*, vol. I, trad. de R.G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

André Berger

Carcaça, 2015

nanquim sobre papel

21,5 x 21,5 cm



A arte nos limites da arte — Hegel em tempos do Neuroturn

Yvonne Förster-Beuthan

Leuphana Universität – Lüneburg/Alemanha.

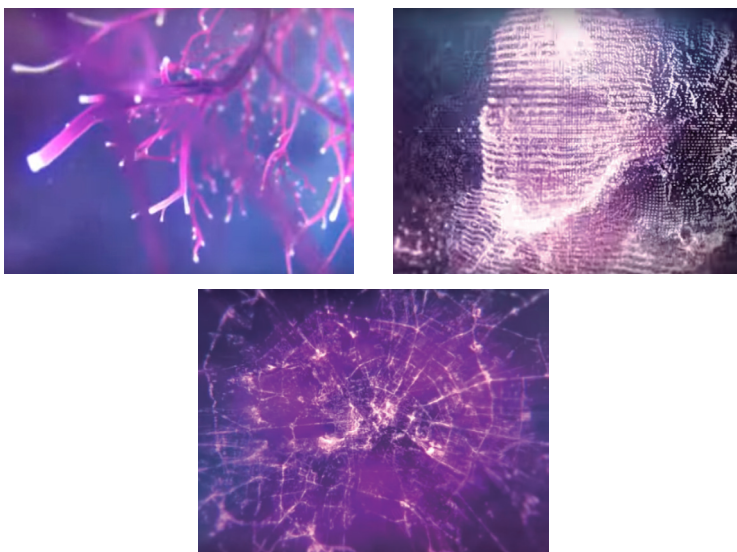
Tradução: Pedro Augusto da Costa Franceschini e Pedro Fernandes Galé

Introdução

A arte e sua teoria parecem estar, depois da tese hegeliana do fim da arte, mais vivas do que nunca. Nessa selva de teorias e fenômenos, eu gostaria de destacar dois temas contemporâneos e apresentá-los com exemplos. Essencialmente, o que me interessa nesses casos é o campo de tensão entre o paradigma da corporificação e do neuronal. Ambos são conceitos filosófico-científicos, influentes esteticamente no domínio da arte e da cultura popular. No que se segue, gostaria de expor a ênfase de Hegel no corpo como característica da antiguidade grega, em analogia à criação artística contemporânea e seu embate com a pergunta pelo que é o homem. Eu mostrarei na sequência como a corporificação, enquanto paradigma filosófico, é transcendido por meio do neuronal enquanto paradigma natural-científico. Este processo é demonstrável principalmente com o auxílio de elaborações estéticas. A formação estética de corporificação e estrutura neuronal é interrogada nas seguintes reflexões sobre a imagem do homem, que desse modo vem à expressão. O que me interessa com isso não são as teorias pós-modernas ou pós-estruturalistas do desaparecimento do sujeito; eu refletirei, antes, sobre os desafios que os conhecimentos neuro-científicos colocam ao nosso autoentendimento.

O neuronal enquanto paradigma científico determina atualmente também o criar artístico. Justamente desde as áreas limítrofes da arte até a cultura popular, o neuronal atua como categoria estética e reflexiva. A tendência de virtualizar corpo e mundo, no quadro do paradigma do neuronal, mostra-se principalmente naquilo que se refere

à Internet e sua figuratividade. Eu gostaria de seguir essas trilhas e mostrar como o corpo, enquanto conceito da antiguidade, é levado na estética contemporânea a sua dissolução. Não raro, o neuronal, enquanto parte do organismo, é hipostaseado como todo na pesquisa atual. Dessa maneira, ele funciona como característica do que é vivo e ao mesmo tempo dá vida ao mundo virtual da informação, a internet. Em primeiro lugar, um exemplo para a fusão estética entre neuronal e virtual. No anúncio publicitário a seguir¹, vemos primeiramente o surgimento de uma estrutura com forma dendrítica, que facilmente se assemelha a uma rede neuronal virtual. Igual a uma matriz, essa estrutura se torna mundo e, imediatamente, homem. A estrutura virtual da informação constitui o ser como todo – certamente os criadores do anúncio não o fizeram intencionalmente; as imagens, no entanto, falam por si.



Netz der Zukunft – Telekom TV-Spot.

¹ *Netz der Zukunft – Telekom TV-Spot.* In: https://www.youtube.com/watch?v=gTS_w7e15aQ.

As representações do corpo na escultura da antiguidade grega marcam, segundo Hegel, um limite da arte para além do qual, de fato, ela pode se desenvolver; ela não pode, no entanto, atingir nada de mais elevado. Em sua representação do corpo, a arte encontra, em sua função de autocompreensão do espírito, seu auge. No que se segue, deve ser mostrado de que modo o conceito de neuronal representa um novo desafio à imagem do homem, desafio este que levanta perguntas a respeito da corporeidade, da vontade livre e também do conceito de arte. Imagens e artefatos da ciência e da cultura popular cunham aqui, de modo decisivo, formas de pensamento, imagens do homem e, principalmente, formas e obras de arte. Em tempos de virtualização e da imaterialidade dos códigos digitais enquanto paradigma da descrição da consciência humana, é o corpo que se torna meio de embate crítico.

Arte e corpo

A representação do corpo humano na arte da antiguidade grega apresenta-se, para Hegel, como auge do desenvolvimento da arte. Forma e conteúdo são aí trabalhados um no outro "até a mais completa correspondência" (HEGEL, 1986, vol.14, p. 75). O espírito encontra na forma humana a sua expressão adequada, a forma sensível é inteiramente penetrada pelo espiritual. Ela constitui a forma adequada na qual o espírito, nesse seu estágio histórico, pode chegar à expressão. Hegel vê o fim da arte no contexto de uma formação de cultura e de conceito de espírito inteiramente determinada e encontrável apenas nessa época histórica. O estágio de desenvolvimento do espírito na antiguidade grega encontra sua expressão apropriada na figura humana e isto só é possível porque o espírito ainda não se libertou completamente do sensível. Dessa maneira, as esculturas de deuses da antiguidade podem ser adoradas como a forma suprema do espírito – o espírito encontra-se ainda envolvido na materialidade do sensível.

Eu não vou discutir aqui a tese do fim da arte em sentido estrito, mas, antes, destacar dois motivos que se ligam a ela: trata-se, por um lado, do tema do corpo humano enquanto meio de autocertificação do humano e, por outro, de sua virtualização e dissolução. O corpo humano e sua representação ideal se encontram no centro da forma de arte clássica e, portanto, no apogeu da história da arte, tal qual a entende Hegel. Em seguida não há mais qualquer forma determinada, qualquer material específico, que seria oferecido à arte como fundamentação. Pelo contrário, a arte é liberta de sua função de servir à autocertificação do espírito, para assim imprimir-se em cada material pensável, enquanto expressão da liberdade do espírito, e transformá-lo em espiritualidade material.

O material recua diante do pensamento, do conteúdo; sua escolha implica uma certa contingência. A arte se torna cada vez mais reflexiva e conceitual. O material enquanto tal deve, portanto, ser interpretado e compreendido no interior de um contexto de pensamento. Para Arthur C. Danto, a carência de interpretação da arte representa uma necessidade que se torna evidente com o surgimento dos *ready-mades à la Duchamp*: como um produto industrial pode, sob determinadas condições, ser ao mesmo tempo uma obra de arte? Isso não pode, segundo Danto, basear-se em suas propriedades sensíveis. Apenas quando o objeto se refere a outro de uma maneira específica e a forma dessa referência é artística, então esse objeto pode ser identificado como uma obra de arte (DANTO, 1991, p.17). Tanto o objeto de arte quanto sua contemplação se tornam um processo de leitura e interpretação, o qual compreende a dimensão diacrônica do discurso da história da arte, como também os contextos sincrônicos do mundo da arte. O material assim entendido não é nada sem a interpretação. Hegel descreve isso para a arte de seu tempo com base na tendência à interioridade e à desmaterialização na música e na lírica.

Em paralelo ao vir-a-ser contingente do material, a arte na modernidade vivencia uma abertura em direção a todos os temas e formas de expressão imagináveis. O não-belo, o feio, o cotidiano e o demasiadamente humano adquirem dignidade artística. A arte no processo de perda de sua função se eleva primeiramente com isso a maiores alturas e abrangências nunca vistas até então. Ela se põe na busca por seus próprios limites, infiltra o prosaico com estilhaços estéticos e é perseguida ela mesma pela não-arte. Esse movimento em direção aos limites conduz a um novo ver. Não sendo atrelada nem a um conteúdo nem a uma forma, a arte se torna ubiqüitária: tudo pode, nada deve ser contemplado esteticamente. Os temas dos dois últimos congressos da "Sociedade Alemã de Estética" são sintomáticos de tais tendências: *Estética e experiência cotidiana* (2008) como também *Estética experimental* (2011). Estes temas refletem os cruzamentos de limites da arte, pois a experiência estética, conceito que na tradição kantiana foi restrito ao belo natural e artístico, é difundida no interior do mundo cotidiano e científico.

Eu gostaria, a seguir, de dar atenção a essas duas dimensões a partir de exemplos. A escolha dos meus exemplos se orienta aí pelo corpo humano enquanto elo sistemático. Para tal, argumentarei que eles nos permitem ver, em cada caso, o homem com outros olhos. Citando livremente Martin Seel, aparece aqui algo – e, mais precisamente, não de modo e maneira usuais, mas novos (SEEL, 2003).

A dissolução dos limites da arte é, em Hegel, por um lado condicionada através da abolição da destinação funcional de ser a suprema forma de autoconhecimento do espírito. Por outro, o tema da arte se amplia em direção a tudo o que é pensável como sendo humano, e é pensado tanto no espírito como no que se realiza na particularidade

dos sujeitos isolados. Se o tema da arte é o humano em sua inteira abrangência, tal abrangência é, por sua vez, ilimitada. Incorporando um pensamento hegeliano e talvez ultrapassando Hegel, sabemos que ser é sempre ser pensado.

Se, na arte romântica, o universal, outrora associado com o divino, passa a ser pensado como realizado na subjetividade humana, então é compreensível que agora o objeto da arte seja o humano em todas as suas facetas. Resulta disso um passo ulterior, pois obviamente a subjetividade não mais consiste apenas no especial, no particular, pelo contrário, o pensamento se dirige cada vez mais ao todo, ao ser. Se esse ser não é o mero exterior do homem lançado no mundo, mas pensamento e ser tomados enquanto identidade, então o tema da arte, sem dúvida, não é somente o humano-particular, mas o ser no todo. A arte não se vê restringida por nenhum limite, pois o domínio do humano abrange tudo. Esse domínio não é tampouco limitado quando se contesta que o que é visado assim é o ser, enquanto referido ao pensamento ou enquanto pensado, pois com Hegel só no pensamento o ser vem a si e a sua validade.

Essa abertura da arte é também acompanhada pelo desvanecimento de suas fronteiras. Para Hegel, trata-se da invasão do banal na arte (por exemplo, os temas da pintura flamenga) e, mais tarde, da acentuação da imaterialidade e do pensamento na música e na poesia – cores e pedras dão lugar a palavras e sons. A arte se volta para a vida interior, a interioridade do sujeito moderno, até a pintura concentra-se muito mais em imagens interiores e paisagens espirituais.

No século XX o olhar se volta, falando de modo bem geral, para fora, no mundo dos objetos, dos bens, do reprodutível. O cruzamento de fronteiras da arte se torna, no século XX, mais do que evidente. As obras de arte não são mais, enquanto tais, reconhecíveis com base em sua feitura, mas provocam interpretações, as quais só então permitem reconhecer o caráter de obra de arte. A arte faz de si mesma o tema de sua obra, em um sentido ainda mais forte e evidente do que antes. Isso é necessário, porque ela é, em certa medida, colocada à prova, desde uma perspectiva exterior, por um exército de belos objetos de *design*. O agradável migra para dentro do museu; a arte, pelo contrário, migra, pelo menos em parte, para rua (basta pensar nas performances de todo tipo, que abandonam os espaços protegidos do museu).

Esse cruzamento de limite pode ser lido como ameaça à arte ou como vir-a-ser arte do cotidiano: "one should either be a work of art or wear a work of art" [deve-se ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte] – como disse o imortal Oscar Wilde (2003, p. 1245). O desinteresse, reivindicado por Kant para a contemplação do belo artístico, é hoje impossibilitado em diversos aspectos. Por um lado, através da transformação dos

objetos de *design* em objetos de arte (ou seu tratamento enquanto arte), por outro, através do papel ativo do contemplador frequentemente exigido na contemplação. A contemplação se torna em muitos casos uma experiência corporal-espacial. Um potencial de reflexão baseado na ressonância corporal é comum a tais obras. No centro, se encontra o corpo e, a partir daí, elas falam ao contemplador. Seu objeto é a constituição corporal da subjetividade. Na medida em que esse domínio é inteiramente filho de seu tempo – como Hegel considerava imprescindível para as obras de arte – a pergunta pela corporificação é uma das grandes perguntas filosóficas do século XX e é promovida atualmente a um grande tema que serve de ponte entre filosofia e ciência natural.

Corporificação (*Embodiment*) e sua crítica

Atualmente, o corpo humano se torna temático enquanto categoria precária. Se na antiguidade grega se tratava do corpo ideal, no qual o espírito encontrava a si mesmo vindo à intuição, então para nós se trata hoje do corpo fragmentado, trazido ao seu limite: o *Humanus*, em cuja figura o pós-humano ou trans-humano nos vem ao encontro. A materialidade dos corpos é desconstruída ou dissolvida no imaterial. As obras de arte, como de forma semelhante os conceitos filosóficos, fornecem de todo modo, implícita ou explicitamente, uma imagem do homem; elas mostram *como* nos vemos, como o humano se determina especificamente de acordo com a época. Aqui, um exemplo tirado do domínio intermediário entre arte e moda:



Hussein Chalayan (Designer de moda), *Microgeografia, uma seleção*, 2009. (Crédito da imagem: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/Studio Hans Wilschut apud Black; de la Haye et al. *The handbook of fashion studies*. London, Bloomsbury, 2013, p. 201).

Aqui ocorre uma virtualização do corpo sobre telas que apresentam estruturas biológicas fragmentadas. O objeto central se assemelha a uma visualização do experimento mental "cérebro no tanque", ou também a um gabinete de monstruosidades. A corporeidade é aqui focada a partir do ponto de vista da estética (neuro-)biológica.

Com essa obra, o paradigma do neuronal se põe em primeiro plano. O vir-a-ser precário do corpo, minha tese, tem por fonte agora menos os constructos culturais de beleza e sua função social. Muito mais, a corporeidade é problematizada em um novo plano, de dentro para fora, através do neuronal. O corpo se torna problematizado sobre o plano da imagem e da escrita por duas razões no discurso filosófico e natural-científico: por um lado, a crítica ao conceito filosófico de corporificação (*Embodiment*), o qual implica, segundo seus críticos, um conceito herdado de sujeito. E por outro, a corporeidade é transcendida por meio do paradigma do neuronal, quando a estrutura neuronal é declarada como o que é propriamente vivo e o corpo representa apenas uma forma de realização desse vivo.

1. Do problema do conceito da corporificação: ao conceito de corpo serão associados conceitos de sujeito e de ação manifestamente obsoletos. Críticos do paradigma da corporificação supõem que o conceito de corpo inclui o de sujeito que é substancial, ou ao menos fixado normativamente, por meio do qual o agente da ação seria claramente determinado. A própria filosofia da corporificação (*Embodiment*) extrai o seu campo de discussão tanto da fenomenologia da experiência enquanto percepção corporificada, quanto dos estudos das neurociências e ciências cognitivas. Em parte os argumentos da analítica da linguagem cumprem aqui um papel significativo, como no nos casos de John Searle e David Chalmers. Este debate fundamental conduzido de modo interdisciplinar responde a dois estreitamentos: de um lado a redução da consciência no âmbito das ciências naturais, sendo reduzida a uma atividade neuronal, e em outro a um puro Cogito, evidente por si só nos discursos da história da filosofia. Ultimamente se censurou a própria teoria do *embodiment*. O motivo para tal pode ser uma supressão conhecida de concepções pós-estruturalistas do quadro da corporificação, porque aqui constituem os paradigmas condutores não a linguagem e a sociedade, mas a percepção e a intersubjetividade.
2. Da transcendência do conceito da corporificação através do neuronal: o neuronal como paradigma estético transcende a corporeidade de tal modo que os limites entre as partes interna e externa do corpo, ou seja, a vivência subjetiva da interioridade e a exterioridade objetivamente observável, se diluem. O paradigma corpóreo tem um caráter intermediário. Ele nem pode ser entendido como um substituto do naturalismo – ou ainda, de um modo de ver o homem que é puramente biológico –, nem pretende com isso um subjetivismo ou um intelectualismo. A ênfase da corporificação da consciência salienta que o corpo e a experiência da carne são condições *sine qua non* para a consciência. A dimensão da experiência se amplia tanto que o significado diverso dado a ela por Hegel é central neste caso. Ela não é considerada simplesmente como epifenômeno de um ultra complexo sistema nervoso, mas como fator constitutivo de funções.

O neuronal como paradigma científico e estético

Em oposição ao conceito de corporificação, o qual permite diferenciar claramente entre o mundo interior do sujeito e o mundo exterior da observação, tais limites tornam-se difusos no caso do neuronal. O anúncio publicitário mencionado anteriormente deixa isso rapidamente claro. A estrutura luminosa parecida com o sistema nervoso remete tanto ao mundo interior da observação, como também ao mundo exterior da produção de conteúdo da consciência, o qual é projetado no mundo na *World Wide Web*.

Cérebro e internet são apresentados como uma única e mesma estrutura. O externo é parecido com o cérebro, o interno com a rede. O pressuposto fundamental metafísico, que estava presente ali de maneira implícita, se deixa extrair do conceito de informação. O ser, assim é sugerido, é no fundamento informação e é desse modo calculável². Por um lado, a estrutura neuronal pode ser vista como a forma fundamental da corporificação, como por exemplo na recente monografia de Patricia Churchland. Daí decorre, com efeito, que o conceito de corporificação se vira contra a ideia de sujeito: "Sem os neurônios vivos que incorporam a informação, memórias fenecem, as personalidades mudam, habilidades esvanecem e os motivos se dissipam" (CHURCHLAND, 2013, p. 12). A corporificação será aqui pensada como meio pelo qual a informação se traduz como existência física. A informação é ontologicamente primordial. A validade de tal pressuposição não pode nesta ocasião ser discutida. Pretendo, sobretudo, mostrar até que ponto o neuronal é introduzido como paradigma estético e as implicações teóricas que se seguem disso. Aqui se apresenta primeiramente a pergunta sobre a relação do conceito de neuronal com o de corporificação, tal como a imagem do humano que é com isso transmitida.

Dois alinhamentos se esboçam com o paradigma neuronal. Em um, a tendência esboçada de uma dissolução do corpóreo no computacional: a vida é afinal informação tornada corpo. Não é certo, porém, que a informação seja realmente uma demanda da biologia do corpo. A utopia do pós-humanismo vai antes na direção de uma dissolução da vida biológica na virtual, na evolução baseada em silício das formas de vida artificiais³. O outro alinhamento integra igualmente a vida artificial, no entanto é mais forte no sentido da teoria do *embodiment*. Aqui o corpo permanece, em sua movimentação e

² Cf. Hayles, K. *How became posthuman*, Chicago, 1998, p 222-247. Sobre o conceito de informação na metafísica: Chalmers, David, *The character of consciousness*, Oxford, 2010, p. 455-478.

³ Cf. Katherine Hayles, 1998.

experiência, um elemento central do neuronal enquanto paradigma estético. Isso é claramente citado na performance de dança: "Narrativas Neurais 1: Phantom Limb" (Kouros/Infomus)⁴. O que se vê é uma performance de dança na qual, baseada em sensores e sistemas de *cameratracking* sensíveis ao movimento, o movimento do dançarino é ligado interativamente a redes artificiais. Surgem aí padrões emergentes do som e da imagem. A ideia ou o experimento consiste em observar estruturas artificiais, do tipo neuronal, na interação com o corpo humano, em ver como surgem, a partir disso, novas formações. Com isso não é apenas liberado um potencial criativo isento de leis, mas também a transformação do fenômeno da emergência em algo observável. A performance compreende-se como um empreendimento interdisciplinar no limite entre a arte e a ciência.



Neural Narratives 1 – Phantom Limb – Coreografia: Muriel Romero – Performance: Begoña Quiñones, Verónica Garzón e Muriel Romero. Instituto Stocos

Diferentemente do anúncio publicitário, onde a estrutura neuronal (e nesse sentido, estrutura biológica) conduz esteticamente à dissolução do corpo em informação, aqui é o corpo que interage com redes artificiais e abre uma dimensão assaz nova. Em ambos os casos ocorre uma transposição do humano para o virtual ou digital. Neles não temos somente o corpóreo ou a materialidade, mas também o movimento e o processo temporal da corporificação, ou seja, o *Embodiment*. Os universos imagéticos ligados a este paradigma estético provêm das neurociências e das ciências cognitivas. Concluindo, gostaria de adentrar essas figurações.

⁴ <https://vimeo.com/104322617>

O material figurativo das neurociências e das ciências cognitivas provém dos procedimentos de diagnósticos por imagens e da simulação neuronal baseada em redes de computador. Eu gostaria de adentrar aqui sobretudo os procedimentos por imagens, pois as simulações já se baseiam na observação e nos diagnósticos. O que é retratado em procedimentos por imagens, como por exemplo a ressonância magnética, carece em alto grau de uma interpretação. Eles não nos mostram o que se passa na cabeça. Em vez disso, eles mostram signos de uma processualidade altamente complexa, cuja ligação com aquilo a que se referem, frequentemente, mal se deixa ver. A circulação sanguínea de uma área, por exemplo, substitui sua atividade. Mas o que significa que esta área esteja ativa, ou quais são as condições para tal atividade, permanece uma pergunta difícil de responder.

No entanto, estas imagens nos fascinam, porque elas parecem ser, para o espectador, uma janela para a alma. Elas estão, contudo, muito longe de nos dar qualquer representação da consciência. Elas não são imagens de coisa alguma, mas o retrato instantâneo dos mais complexos processos, cuja dinâmica é ainda em grande parte incompreendida. Não obstante, mal podemos nos privar da magia de olhar para nosso interior. Isto se deve à qualidade estética de tais imagens. Imagens do cérebro inspiraram lógicas de imagem na arte cinematográfica e lógicas de pensamento no sentido de uma metáfora, cujo caráter de metáfora enquanto tal foi esquecida.

No estado em que hoje se encontram as neurociências (e o mesmo vale para determinadas áreas da física) resulta uma situação peculiar, na qual a complexidade do objeto leva as esferas da filosofia, ciências naturais e da arte a se confundirem. Processos neuronais já estão parcialmente investigados, a pergunta acerca da consciência como um todo (o *difícil problema* como nos apresenta David Chalmers) e acerca do funcionamento global do cérebro tem a ver com a complexidade de estrutura e de relações de condição, a qual até agora não parece apreensível por nenhuma ciência particular. O interesse pela pergunta sobre como surge a consciência nos processos neuronais e por meio de que seria condicionada é de extremo e elevado interesse.

Se Hegel descreveu o conhecimento de si do homem como ser racional, então agora se coloca ao homem a busca pelas determinações biológicas desta racionalidade. Esta busca tem algo da lúgubre fascinação por cenários do declínio do mundo, para a qual nossas narrativas cinematográficas sempre apelaram. Pensemos somente na já clássica trilogia de *Matrix* ou nos recentes *Her* ou *Transcendence – a revolução*. Todos eles trabalham com a ideia da dissolução da consciência num processo computacional e sua separação do corpo. Este cenário tem por base o fato de que todas as imagens que temos do mundo interior do cérebro serem geradas por computador.

Por sabermos tão pouco acerca da estrutura completa do cérebro, os dados obtidos são altamente sugestivos e exigem interpretação. Encontramo-nos novamente em um limiar histórico, que necessita de uma nova compreensão de si do homem e de sua imagem. Arrisco novamente a comparação com os antigos gregos no sentido hegeliano: lá o espírito foi pensado como encontrando sua manifestação adequada na forma humana corporificada. Desse modo a arte parecia preencher sua função no quadro do conhecimento de si do espírito. A situação atual permite ao menos uma analogia: nos confrontamos com uma imagem do humano que ainda não podemos realmente ler. Nós nem sempre entendemos exatamente, e muito menos como um todo, o que as imagens do interior do cérebro significam, do que propriamente elas são imagens:

O que os procedimentos por imagens fazem repousa além da ilustração e da representação, além da mimese e da semelhança. Elas não apresentam nenhuma coisa ou ocorrência, mas funções, atividades, indícios ou estados, a partir dos quais certos indicadores são desenhados. Apesar de tudo, eles possuem uma força sugestiva enorme, como se com eles o interior ou os segredos da natureza se apresentassem diretamente aos nossos olhos.
(WEIGEL, 2004, p. 163)

A tais imagens se ligam diversas dificuldades: primeiramente, suas afirmações aparentam expressar simples estados do cérebro, cujo caráter fragmentário e recortado mal se esclarece. Enquanto enigma que cabe a tais exames resolver, o significado das imagens para a subjetividade não é claro. Elas atuam como cópias de uma realidade cerebral, mas são antes de tudo apenas "traduções geradas por computador" (idem, p. 164). A transposição desses dados para a pergunta acerca da consciência e seu significado representa uma das maiores dificuldades na investigação do cérebro:

[...] Quando a investigação é sobre a consciência, os dados em terceira pessoa são supostamente sobre a experiência em primeira pessoa do sujeito [...]. Sem a classificação experimental e suas relações subsequentes, nós simplesmente teríamos uma descrição da atividade neural, o que não seria informativo no sentido que gostaríamos que fosse. (GALLAGHER, e ZAHAVI, 2008, p. 16)

Esse problema de tradução gera a necessidade do trabalho interdisciplinar onde trabalhariam juntas, ao menos, a filosofia, as neurociências, as ciências cognitivas e a informática. Às artes, no entanto, cabe aqui um papel fundamental. A abertura da situação epistêmica na pesquisa do cérebro, como também a já citada força sugestiva de suas imagens, permite à arte e aos experimentos artísticos tornarem-se um elemento integral do embate social, com o qual se forma a imagem do homem de modo novo.

As artes desempenham novamente um papel central na compreensão de si do homem sobre sua natureza, sua racionalidade e seu futuro. Nisso podemos reconhecer um traço agnóstico, pois o paradigma neural tende fortemente em seu emprego artístico para um gesto transcendente. As estruturas lógicas e os fundamentos claros de uma racionalidade favorecida se veem diante de uma biologia da dinâmica, da emergência e da não-linearidade. Tal biologia atrai, igualmente, o pensamento de forma fascinante para seu exílio e o impulsiona para seus limites, assim como, na sua fusão com técnicas digitais, deixa o demasiadamente humano aparecer desesperadamente envelhecido. Também aqui o pós-humano, modificado de forma técnica e médica, começa a tornar o terreno para o *Humanus* conflituoso. O corpo é expulso do campo do vivo e da experiência. Ele substitui uma velha forma da naturalidade que, mais tarde com o pós-moderno e a desconstrução, tornou-se socialmente inaceitável. Agora a corporeidade não se dissolve mais em construções da linguagem, mas desaparece em mundos que vão dos tecnóides até os virtuais.

Em um passo adiante, a estreita ligação existente entre visualizações digitais e os processos do cérebro acelera a representação de uma ligação real entre o corpo e a técnica, assim como a dissolução da biologia humana em redes híbridas e trans-humanas. Do outro lado desta imaginação se encontra a integração do tecido biológico a processos computacionais. Em ambos os casos trata-se de um ultrapassamento do humano, sua dissolução ou aperfeiçoamento, na forma de um abandono da clássica carnalidade. Essas imagens de pensamento surgem na interface da arte, da filosofia e das ciências naturais.

O componente estético, ou seja, as propriedades das imagens do cérebro, desempenha um papel para a visão moderna acerca do homem que não se pode subestimar. Daí procede a ideia de uma rede altamente complexa e dinâmica: a arquitetura neuronal em sua totalidade, a qual no ponto mais alto se torna sugestivamente um reservatório de metáforas para os mais diversos contextos que transcendem, segundo sua natureza, a experimentabilidade do mundo da vida; como, por exemplo, a internet, o mercado financeiro e o cosmos. O que ocorre aqui é que uma parte do sistema total do corpo biológico é hipostasiada em estrutura que pode representar ou visualizar todas as grandes estruturas possíveis, sem por isso ser pensada com o assentamento em um corpo.

A ênfase de Hegel na representação do corpo na escultura dos antigos como apogeu histórico da arte e como um meio de autoconfirmação do espírito encontra uma analogia na estética contemporânea, onde a corporificação e o neuronal se tornaram paradigmas rivais. Permanece ainda a pergunta: se e até que ponto a corporificação enquanto base da consciência condiciona ou transforma a dimensão do virtual, ou se o paradigma do neuronal liberta-se dos resíduos da corporeidade e a vida artificial transforma-se no modelo. Às artes, assim como à filosofia, coloca-se a tarefa de sondar uma dimensão desta figuratividade, diante da qual a ciência atualmente se coloca de modo ingênuo, e podemos aguardar com empolgação quais seres aparecerão nessas profundezas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHURCHLAND, P. *Touching a nerve*, New York, W. W. Norton, 2013.

DANTO, A. C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.

GALLAGHER, S. e ZAHAVI, D. *The phenomenological Mind*. London, New York, Routledge, 2008.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik* (vols. 13, 14, 15). In: *Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

SEEL, M. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

WEIGEL, S. "Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft". In: *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, (ed.) Bettina von Jagow; Florian Steger, Heidelberg, U. V. Winter, 2004, p. 159-198.

WILDE, O. *Complete Works of Oscar Wilde*. London, Collins, 2003.

Agradável instrução: o uso da ironia em Swift e Mandeville

Luiz Henrique Alves de Souza Monzani

Universidade Federal de São Carlos (UFScar).

Quando se considera a discussão acerca do divertimento e do cômico, assunto, no mínimo, polêmico durante os séculos XVII e XVIII, costuma-se destacar uma corrente de pensamento que defende que o teatro é um meio pedagógico, que ensina o virtuoso e o vicioso aos espectadores, e que por esse meio poderia corrigir todas as falhas de caráter da sociedade. Um bom exemplo desse tipo de corrente é dado por d'Alembert:

Os espetáculos, se considerados só sob o aspecto de diversão, podem ser oferecidos aos homens, pelo menos como um brinquedo que se dá a crianças que estejam sofrendo. Mas não foi apenas um brinquedo que pretenderam dar-lhes, e sim lições úteis disfarçadas sob a aparência do prazer. Não apenas quiseram distrair essas crianças adultas de seus sofrimentos, como também que esse teatro, onde aparentemente só vão para rir e para chorar, se tornasse para elas, quase que sem que dessem por isso, uma escola de costumes e de virtude. (D'ALEMBERT, 1993, p. 167)

Essa citação ilustra bem não somente o pensamento desse filósofo, mas também as ideias da maioria dos pensadores daquele tempo, como Diderot, d'Alembert, De Jaucourt

e Marmontel. Todos acreditavam, mesmo que de modos diferentes, no valor positivo do teatro. Voltaire repetidas vezes, ao longo de sua extensa obra, defendeu o teatro e rebateu ao máximo todas as críticas a ele. De Jaucourt e Marmontel escreveram verbetes para a *Encyclopédie* em que defenderam os gêneros maiores do teatro, a tragédia e a comédia. Diderot, por seu lado, deixou seu nome na história com sua teoria do drama, exposta em algumas de suas obras mais famosas, como o *Discurso da poesia dramática* e d'Alembert elogiou as artes e as ciências no discurso preliminar da *Encyclopédie*. Por outro lado, havia outra corrente de pensamento que afirmava que a comédia encantava os espectadores como o canto da sereia, e misturava ações virtuosas e viciosas, não sendo possível ao espectador discernir o certo do errado; no máximo, dava uma indicação de como não se portar, o que mascara, mas está longe de corrigir os defeitos dos homens. Assim, para qualquer lado que se penda, invariavelmente notamos que o teatro esteve interligado com questões morais. Queremos aqui discutir essa relação que se estabelece entre o cômico e o moral, porém, em outro registro.

Na Inglaterra, no começo do século XVIII, dois autores provocaram grande polêmica com seus escritos: Jonathan Swift e Bernard Mandeville. O primeiro é reconhecido até hoje como um dos maiores satiristas, enquanto o segundo, esquecido pela tradição quando se enumera os pensadores desse tempo (às vezes, lembrado rapidamente em alguma discussão sobre economia), foi um filósofo importante durante sua época e causou grande rebuliço com a publicação de sua obra *Fable of bees* (*Fábula das abelhas*). Como sabemos, o cômico (ou mais especificamente nesses dois casos, a ironia) é usado largamente pelos dois autores em seus escritos, e não deixa de ser uma questão interessante saber porquê o autor de *História de um tonel* chocou tanto o seu tempo, ou porque o poema de Mandeville causou tanta discórdia. Podemos nos perguntar, então, qual o uso da sátira/ironia nesses pensadores?

Antes de mais nada, precisamos justificar nossa escolha. Como já dissemos, o fato dos dois escritores terem criado várias polêmicas no seu tempo, é um dos fatores. Mas é preciso observar que suas ideias não são iguais; ao contrário, vemos em alguns lugares teses diametralmente opostas sendo defendidas. Acreditamos que isso seja um fator relevante, pois possibilita observar como certos assuntos são tratados por autores de campos distintos, ainda mais levando-se em conta a proximidade das datas de suas publicações. Escolhemos, então, trabalhar principalmente com a *Modesta proposta* (1729) de Swift, e com *An essay on charity and charity-schools* (*Um ensaio sobre a caridade e as escolas de caridade*; 1723), de Mandeville.

No panfleto *Modesta Proposta* Swift propõe, como explica o subtítulo, "impedir que os filhos de gente pobre da Irlanda sejam um peso para os seus pais ou pais; e, para

torná-los úteis ao povo” discorrer acerca da questão da crescente população pobre presente na Irlanda; mais especificamente, sobre como torná-los úteis para a sociedade, pois os nascidos na condição de pobreza “ou bem viram ladrões, por falta de trabalho, ou bem abandonam o seu querido país natal para lutar pelo pretendente na Espanha, ou se vender à ilha de Barbados”. (SWIFT, 1999, p. 491) O motivo do autor, para escrever sobre isso, é singelo:

Por conseguinte, quem pudesse encontrar um método simples, barato e lícito para transformar essas crianças em membros úteis e sadios da comunidade, mereceria tais louvores do povo, a ponto de ter a sua estátua erigida como salvador da pátria. (SWIFT, 1999, p. 492)

Possibilitar que crianças sem nenhuma opção na vida transformem-se em “membros úteis e sadios da comunidade” parece uma empreitada nobre. Entretanto, já existia na Inglaterra um projeto (muito popular na época, como veremos) voltado exatamente para essa tarefa: eram as chamadas *charity-schools* (escolas de caridade). O projeto consistia basicamente em escolas, construídas e dirigidas por paróquias e subsidiadas por contribuições voluntárias dos habitantes, que tinham por objetivo ensinar crianças pobres a ler e escrever, bem como o conhecimento da aritmética, entre outras coisas. É a partir desse fato histórico que os dois pensadores escolhidos tornam-se interessantes.

Como dissemos anteriormente, o texto de Mandeville é chamado exatamente de “A caridade e as escolas de caridade”. O diagnóstico da situação é praticamente idêntico ao de Swift:

*Quão perverso deve ser o julgamento de alguns que não preferem ver as crianças decentemente vestidas com linho limpo pelo menos uma vez na semana e que de maneira ordenada seguem seu mestre para a igreja, do que [vê-las] em local aberto em companhia de *Black-Guards* sem camisas ou mesmo sem nada; essa insensibilidade por sua miséria está continuamente aumentando com juramentos e imprecizações! Pode alguém duvidar que este é o grande berço de ladrões e punquistas? (MANDEVILLE, 1988, p. 268)*

E, logo em seguida, explica a solução:

Isso será prevenido pelas escolas de caridade e, quando as crianças dos pobres receberem uma educação melhor, a sociedade irá em alguns anos colher o benefício disso, e a nação será limpa de tantos canalhas dos quais agora essa grande cidade e todo o país estão repletos. (MANDEVILLE, 1988, p. 268)

Como se nota, o problema discutido pelos dois autores é o mesmo: como remediar o problema da crescente população pobre presente na Inglaterra. Parece-nos, à primeira vista, que o dilema está solucionado por Mandeville, mas vejamos isso mais de perto, a partir da própria definição que o autor da *Fábula das abelhas* apresenta de caridade:

Caridade é aquela virtude pela qual parte daquele sincero amor que temos por nós mesmos é transferido puro e não maculado para outros, não atados a nós por laços de amizade ou consanguinidade, e mesmo a simples estranhos, pelos quais não temos nenhuma obrigação, nem esperança ou expectativa sobre algo. Se enfraquecermos de qualquer modo o rigor dessa definição, parte dessa virtude será perdida. (Ibidem, p. 253)

O rigor da definição é exemplar, e altamente restritivo; vemos rapidamente como é difícil obter tal virtude. Um dos problemas que nela se encontra, como explicará Mandeville, é a comum confusão dessa com a piedade e a compaixão, que são sentimentos de condolências quando vemos alguém sofrer algum infortúnio: quanto mais próximos estamos desse alguém, mais sofremos, e, quanto mais distantes, menos. Mas por que ocorre essa distinção? Isso parece indicar que já haveria algo para além dessas virtudes atuando no homem. Vejamos, então, o que ele tem a nos dizer sobre a natureza humana:

A natureza humana é igual em todos os lugares: Gênio, Inteligência e partes naturais são sempre aguçadas pela aplicação e podem ser aprimoradas tanto na prática da pior vilania como também no exercício industrioso ou da virtude mais heróica. Não existe estação/posto da vida onde Orgulho, Emulação e o Amor por Glória não são exibidas. (Ibidem, p. 275)

O homem não é composto apenas de virtudes; não pode existir natureza humana sem, ao mesmo tempo, serem exibidos os traços humanos viciosos. Vale lembrar que em sua *Investigação sobre a origem da virtude moral*, Mandeville afirma que o homem pode ser feito sociável, mas que também é "extraordinariamente egoísta e cabeça dura" (*selfish and headstrong*) (Ibidem, p. 42), e que é somente por um artil elaborado que pôde vir a formar uma sociedade:

A principal coisa, portanto, na qual legisladores e outros homens sábios que labutaram para o estabelecimento da sociedade se empenharam, foi em fazer o povo acreditar que eles foram feitos para governar e que é mais benéfico para todos conquistar do que satisfazer seus apetites, e muito melhor cuidar do [que é] público do que se afigura ser seu interesse privado. (Ibidem, p. 42)

Formar uma sociedade é uma tarefa complexa, pois para tanto precisa que o homem abdique exatamente de seus apetites, desejos e paixões. O homem precisa submetê-los à vontade de outro, discipliná-los, abandonar seu interesse em prol do bem comum: e isso não é tarefa fácil; pelo contrário, já que o homem não é naturalmente apto para a vida em sociedade, como esclarece Mandeville:

Todos os animais não educados possuem apenas o afã de satisfazerem a si próprios e seguem naturalmente a tendência de suas inclinações, sem considerar o bem ou o dano que sua própria satisfação pode ocasionar aos outros. Essa é a razão pela qual no estado de natureza selvagem as criaturas mais aptas a viver juntas pacificamente e em grande número são aquelas com o menor entendimento e com o menor número de apetites para gratificar; conseqüentemente, nenhuma espécie de animal é mais incapaz do que a espécie humana de concordar por muito tempo em multidão, sem o freio do governo. (Ibidem, p. 41)

O que mais afeta uma natureza caracterizada como 'egoísta e cabeça dura'? Somente pela bajulação contínua será desenvolvido aquilo que é comumente chamado de "virtude moral": "O que impulsionou tanto, até o mais alto grau de abnegação, não foi outra coisa senão a sagacidade (*policy*) de fazer uso dos meios mais efetivos de lisonjear o orgulho

humano". (Ibidem, p. 51) Tornar o homem apto à sociedade, então, é obra "da hábil direção dos políticos astutos; e quanto mais nos aprofundamos na natureza humana, mais convencidos ficaremos de que as virtudes morais são a prole política que a adulação engendra no orgulho" (Ibidem).

É apenas por meio de um encantador mecanismo (*bewitching engine*) que o homem poderá vir a viver em sociedade: a bajulação. Com as lisonjas de suas próprias qualidades, com as adulações que demonstram sua grande superioridade perante outros seres naturais, que louvam seu vasto entendimento é que se pode penetrar no âmago do que é humano e fazer com que os homens acreditem em noções como as de honra e vergonha:

Depois de terem se insinuado nos corações dos homens por meio dessa ardilosa adulação, começaram a instruí-los nas noções de honra e vergonha, representando um como o pior dos males e o outro como o mais alto bem a que podem aspirar os mortais. (Ibidem, p. 43)

Não é, então, um reconhecimento emotivo pelo sofrimento do outro que nos leva a ter piedade, pois o que agita essa compaixão é um constrangimento social a que fomos acostumados:

É a humanidade que nos ordena a (bid us) ter compaixão para com o sofrimento dos outros, e a razão nos diz que quer uma coisa esteja longe ou seja feita à nossa frente, nossos sentimentos relativos a ela devem ser os mesmos, e nós devemos ter vergonha de admitir que não sentimos comiseração alguma quando algo a requer. (Ibidem, p. 256)

Assim, o convívio social nos "ensina" que devemos sentir vergonha, que é representado como "o pior de todos os males" (Ibidem, p.43), que o homem torna-se obrigado a ter sentimentos com relação àquela. Por isso Mandeville, como resume F. B. Kaye, "não nega a existência do que é usualmente chamado de virtude, mas apenas sustenta que isso não é virtude verdadeira" (KAYE, 1988: lxxvi). Estamos sempre perante um jogo de aparências, e assim torna-se cristalina a verdadeira opinião de Mandeville acerca das escolas de caridade. Ele diz: "Escolas de caridade, e tudo o mais que promove ociosidade

e impede o pobre de trabalhar, são mais acessórios para o crescimento da vilania do que ânsia de ler e escrever” (Ibidem, p. 271).

É a partir desse ácido diagnóstico que Mandeville parte para o ataque, para mostrar quais as causas reais da existência da caridade e das escolas que a promovem: o “orgulho” (Ibidem, p. 278) de ajudar e “o baixo custo” que isso representa para os contribuintes (assim ninguém se importa em doar; Ibidem, p. 280) que assim adquirem “fama” (Ibidem, p. 279) que as doações trazem àqueles que as fazem, nos mostram que na verdade quem doa não está exatamente preocupado com os desfavorecidos. O mesmo ocorreria com os párocos, que estão no controle de tudo, e com os paroquianos, por acreditarem que assim estariam redimidos de seus pecados.

Por isso, virtude nada mais é, como afirma Mandeville, do que “toda *performance*, pelo qual o homem, contrário ao impulso da natureza, deve empenhar-se para benefício dos outros, ou a conquista de suas próprias paixões a partir de uma ambição racional de ser bom” (Ibidem, p. 48-49). Assim, a virtude é uma ambição racional, portanto, não comandada por emoções. Para explicar esse ponto, é necessário relembrarmos a passagem do texto no qual Mandeville descreverá o motivo das escolas de caridade serem tão populares para pessoas de todas as condições sociais. Essa descrição ocorre em três momentos: no primeiro, Mandeville dirá como um governador atencioso designa um bispo para uma escola de caridade, e como todas as pessoas ficam felizes com a preocupação do político, que é ainda mais louvado por não poupar esforços para ser útil às crianças. Em um segundo momento, descreve como os párocos também se importam, ao ficarem cientes que alguns de seus fiéis receberam uma herança e que podem contribuir para a construção ou reforma da escola e, por fim, anota como todos os paroquianos também se sentem parte da solução desse problema, pois sempre contribuem com a causa das crianças, e elogiam a habilidade e o talento do pároco em emocionar as pessoas no sermão de caridade.

É neste momento que a sátira ganha força: Mandeville dirá que quando um governador consegue um bispo para uma escola, ele o faz para se exortar mais do que o comum e para arrancar elogios de todas as pessoas que veem essa ação como um gesto nobre, algo que, na verdade, não passa de um ardid político para cair nas graças das pessoas, e é este fato que Mandeville ironiza através de uma pretensa fala desse governador, que afirma ao povo que viajou uma noite inteira somente para obter um par de mangas de fino linho (*lawn sleeves*) produzidas pelos “pobres cordeiros”, para mostrar que agora

¹ ‘*Lawn sleeves*’ diz respeito às mangas que eram próprias da vestimenta cerimonial dos bispos anglicanos. Elas eram produzidas com esse fino linho para representar a dignidade ou ofício de um bispo.

eles são úteis e produzem algo para a sociedade. Por sua vez, quando os párocos tomam a palavra, é para tentar extrair dinheiro dos paroquianos, e o restante da população, finaliza Mandeville, gostaria de doar apenas uma pequena quantidade de dinheiro, mas, apesar de elogiarem as 'boas intenções' do pároco, reclamam que seja sempre ele quem melhor persuade e que, com seus belos sermões, acaba fazendo com que todos doem muito mais do que intencionavam ao sair de casa. Em todos os níveis da sociedade, a ironia de Mandeville desmascara o que está por trás dessas virtudes proclamadas por todos: elas não passam de um cálculo que pretende sempre atingir um fim determinado, qual seja, satisfazer o próprio egoísmo. As escolas de caridade, desse modo, nada mais seriam do que um método de fomentar a vaidade daqueles que se empenham em instituí-las e mantê-las, e apenas indiretamente acabam por contribuir um pouco com os desamparados.

A respeito dos mesmos desamparados e do modo como as autoridades devem tratá-los, Swift irá propor uma solução audaciosa:

Um americano muito sabido, do meu Conhecimento em Londres, assegurou-me que uma criancinha sadia e bem criada é, com um ano de idade, o alimento mais delicioso, nutritivo e benéfico que existe, seja cozida, grelhada, assada ou ferventada; e não duvido de que sirva igualmente para um fricassê ou ragu. (SWIFT, 1999, p. 494)

O plano é bem simples: as crianças pobres, quando completassem um ano, deviam ser vendidas para as "pessoas de qualidade e fortuna" do mesmo como "carneiros, touros ou porcos", pois seria um grande ganho o acréscimo de um novo prato à mesa (Ibidem, p. 499); além disso, aqueles que não quisessem desperdiçar nada, poderiam "esfolar a carcaça, cuja pele, artificialmente tratada, dará admiráveis luvas para senhoras e botas de verão para cavalheiros finos" (Ibidem, p. 496). Os ganhos desse empreendimento são inúmeros, e contemplam todos os lados: as mães terão lucro com a venda, pois o custo para sustentar a criança durante um ano é quatro vezes menor que seu preço de venda; as mulheres seriam tratadas melhor por seus maridos, pois "não ameaçariam mais espancá-las nem dar-lhes pontapés (prática hoje tão freqüente), por medo de um aborto" (Ibidem, p. 500); além, claro, do controle da população pobre e a consequente diminuição de bandidos.

Ora, não há dúvida de que Swift está sendo irônico durante todo esse panfleto, pois ao mesmo tempo que enumera as vantagens de se "comprar crianças vivas e prepará-las ainda quentes da facada" (Ibidem, p. 496), ele intercala vários exemplos de medidas necessárias para a melhoria do bem-estar de todos. Então, poderíamos nos indagar, por que ele (e também Mandeville) não opta por tratar o tema unicamente de modo sério, no lugar de também ironizá-lo? Trata-se tão somente de ridicularizar essas instituições tão emblemáticas de nossas pretensas virtudes?

Precisamos nesse ponto, mesmo que de modo frágil, tentar definir o que está em jogo nos escritos desses dois autores, isto é, tentar desvendar o significado e quais implicações desse uso da ironia. Italo Calvino, em um artigo sobre o cômico, pode nos ajudar nessa tarefa, apesar de suas ressalvas contra a sátira. Segundo ele, "a sátira tem um componente de moralismo e um componente de zombaria". (CALVINO, 2009, p. 188) A mescla desses elementos é a explicação para o duplo sentido que é sua característica marcante, pois ela é uma mistura de atração e repulsão perante o objeto de sua sátira, pois "o satírico é obstaculizado pela repulsão por compreender melhor o mundo pelo qual é atraído, e obrigado pela atração a ocupar-se do mundo que lhe causa repulsa" (Ibidem, p. 189). Desse modo, podemos "dizer uma coisa ao menos de duas maneiras: a maneira como quem a diz quer dizer aquela coisa e somente ela; e uma maneira como queremos dizer, sim, aquela coisa, mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório". A ironia, portanto, vale na medida em que possibilita uma "espécie de distanciamento do específico", (Ibidem) ou seja, a ironia, ao alterar a feição de um caso particular possibilita a visão de problemas muito maiores. Ou, como o mesmo Calvino explicita no seguinte trecho, o uso da ironia

É, antes, um método, um tipo de relação com o mundo que pode informar de si manifestações diversas e diárias de uma civilização. Pensemos no quanto o sense of humour contou na civilização inglesa, e não só, mas no quanto contou no enriquecimento da ironia literária com dimensões fundamentais, desconhecidas do mundo clássico: e não me refiro tanto ao fundo de melancólica simpatia pelo mundo, mas antes à primeira virtude de todo verdadeiro "humorista": envolver na própria ironia também a si mesmo. (Ibidem)

Assim, ao nos fiarmos nas palavras de Calvino, entenderíamos que a ironia teria como função ou como uma de suas principais funções tornar o argumento muito mais interessante e agradável para aquele a quem se dirige do que se fosse exposto de modo sério e pontual. Seria, talvez, possível aproximar os nossos dois autores dos defensores do teatro na França dos séculos XVII e XVIII. Para nos referirmos à citação do início desse texto, era preciso que o teatro transmitisse a virtude e a moral ao seu público, fazendo com que a própria apresentação cênica fosse um meio agradável de transmissão.² Para Mandeville e Swift, no entanto, a agradabilidade do argumento seria conquistada pela própria acidez da ironia, por meio de exemplos e imagens sarcásticas, que ao recorrer, por vezes, ao exagero e ao absurdo, expõe a hipocrisia de uma sociedade que se considera humana e caridosa. Então, a ironia, que diverte pelo contraste que cria ao dizer o contrário do que se quer dar a entender, ao mesmo tempo seria capaz de expor claramente os vícios e as virtudes. Como diz Swift, mas que poderiam muito bem ser palavras de Mandeville, "uma das melhores e mais elevadas ações humanas, a meu ver, é remover preconceitos e colocar as coisas na sua luz mais verdadeira e clara (SWIFT, 1999, p. 218).

A ironia, portanto, funcionaria em Swift e em Mandeville como um método mais eficiente para se alcançar o leitor. Seria, também, um modo de atacar toda uma tradição que já estava acostumada, como diz Swift, com a constante repetição do mesmo, e um meio eficaz de se apresentar algo útil ao público sem, entretanto, aborrecê-lo. Como afirma Swift, em um trecho em que o uso da ironia é defendido de maneira irônica, é preciso apresentar ao leitor algo que não seja mera "carne de porco":

(...) todas as virtudes que jamais teve a humanidade podem ser contadas nos dedos, mas os seus vícios e loucuras são inumeráveis, e de hora em hora o tempo torna a pilha [ainda] maior. Então, nada mais pode fazer um pobre poeta do que aprender de cor a lista

² Entretanto, como apontaram diversos críticos dessa corrente, como Rousseau, o teatro nada mais faz do que pintar o quadro das paixões humanas e no fim só adula essas paixões e acompanha o sentimento do público. Caso tentasse ensiná-los a agir de modo contrário ao que estão acostumados, os espectadores logo iriam embora e a peça seria um fracasso. Por isso, para ficarmos no exemplo do genebrino, ele é taxativo ao dizer que não se pode atribuir ao teatro "o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar". (ROUSSEAU, 1993, p. 41)

das virtudes cardeais e reparti-las com o máximo de liberalidade com o seu herói ou o patrono: por mais que ele alcance propalar as mudanças e diversificar à exaustão sua frase, rapidamente o leitor, porém, percebe que tudo é carne de porco com uma pequena variação no molho. (Ibidem, p. 113)

Retomando a questão que deixamos aberta, fica claro que não se trata apenas de ridicularizar a situação. Escrever mais e mais tratados, repletos de citações e retórica pouco diria ao leitor moderno. Não é, portanto, uma mera zombaria ou deboche. A ironia é a forma de um questionamento, pois causa uma incompatibilidade com as verdades comumente aceitas.

Vemos, então, que o mesmo motivo encontra-se descrito pelos dois autores em seus livros. Swift, por um lado, afirma que "tendo destrinchado cuidadosamente a natureza humana, fiz uma nova descoberta muito estranha e importante; qual seja, que o bem geral da humanidade se processa a dois modos, por instrução e diversão", e algumas linhas adiante, "dada a atual disposição da humanidade, muito maior proveito lhe advém de ser divertida que instruída" e, por isso, tentou "levar a questão às suas alturas máximas e, por conseguinte, destramente mesclou uma camada de *Utile* a uma camada de *Dulce*" (SWIFT, 1999, p. 183-184), enquanto na *Vindication* de seu livro, Mandeville afirma que seu livro "foi projetado para o entretenimento das pessoas de conhecimento e educação, quando têm uma horinha livre e que não sabem como gastar de modo melhor" e que ele se considerava satisfeito por ter divertido "pessoas de grande probidade e virtude, e de bom senso inquestionável" (MANDEVILLE, 1988, p. 404-405). Ou ainda, como conclui Ítalo Calvino em seu artigo, com um elogio a Swift, mas que acreditamos poder se estender também à Mandeville, "nos tornamos pequeninos diante da sátira quando a carga da fúria derrisória é levada às últimas conseqüências e ultrapassa o limiar do particular para pôr em questão todo o gênero humano, confinando com uma concepção trágica do mundo" (CALVINO, 2009, p. 189).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, I. "Definições de território: o cômico". In: *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

D'ALEMBERT. "Carta a J.-J. Rousseau". In: *Carta a d'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

KAYE, F.B. "Introduction". In: *Fable of Bees*. Indianapolis: Liberty Fund, 1988.

MANDEVILLE, B. *Fable of Bees*. Volume One. Indianapolis: Liberty Fund, 1988.

ROUSSEAU, J.-J. *Carta a d'Alembert*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

SWIFT, J. "Modesta Proposta". In: *Panfletos satíricos*. Tradução Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

Música e moral na querela Rousseau-Rameau

Leonardo Canuto de Barros

Universidade de São Paulo (USP).

É em Chambéry, entre os anos de 1732 e 1736, que Jean-Jacques Rousseau se dedica verdadeiramente ao estudo das obras teóricas de Jean-Philippe Rameau. Após dominar os princípios harmônicos propostos pelo autor do *Tratado da harmonia*, o genebrino se lançará efetivamente no ofício de musicista. Diante dessa autoridade construída durante o aprendizado musical de Rousseau, ter uma obra chancelada por Rameau seria uma das mais gratificantes recompensas. Em 1745, instalado em Paris, Rousseau mantém seu projeto de entregar-se à arte da composição. Como "Nada se consegue em Paris quando se vive isolado" (ROUSSEAU, 2008, p. 307), recorre ao mecenas de Rameau, o Sr. Poplinière, e consegue, então, expor uma de suas criações ao célebre músico.

Julgando que ele protegeria com prazer a obra de um dos seus discípulos, quis-lhe mostrar a minha. Recusou-se a vê-la, dizendo que não podia ler partituras, porque isso o fadava muito. La Poplinière disse então que se poderia fazê-la ouvir, e ofereceu-me reunir músicos para executarem alguns trechos. [...] Rameau, desde o começo da audição, começou a dar a entender, por ultrajantes elogios, que a composição não poderia ser minha. Não deixou passar nenhum trecho sem dar sinais de impaciência;

mas a uma ária de contralto, cujo canto era másculo e sonoro e o acompanhamento muito brilhante, não se pôde conter; apostrofo-me com uma brutalidade que escandalizou todo mundo, afirmando que uma parte do que acabava de ouvir era de um homem consumado em arte, e o resto de um ignorante que não sabia sequer música. (ROUSSEAU, 2008, p. 307)

Na voz de Rameau, o veredicto: sem talento nem gosto, sem regra ou ciência que o apóie. Como legitimar as palavras de seu grande mestre e ao mesmo tempo recusar o fracasso de seu projeto? Decidido a prosseguir nessa arte, o filósofo apegou-se à ideia do único que lhe aprovara naquela situação, o Sr. Richelieu. Convidado pelo duque a fazer ouvir sua música em Versalhes, Rousseau respondeu a esse convite apresentando modificações do drama voltairiano *A princesa de Navarra*, anteriormente posto em música por Rameau sob o nome de *Festas de Ramiro*. Em respeito ao autor original do drama, o filósofo escreveu a Voltaire em dezembro de 1745:

*Há quinze anos trabalho para me fazer digno de vosso olhar, e cubro-me de cuidados para favorecer as jovens Musas das quais vós desvelais o talento. Mas, para compor a música de ópera, eu me encontrei, sem saber como, metamorfoseado em músico. É nessa qualidade que o Sr. Duque de Richelieu me convidou a encenar *Os divertimentos da princesa de Navarra*; ele mesmo exigiu que fossem feitas as adaptações necessárias para adequá-los ao novo tema. Fui respeitoso ao obedecer à insistência do duque, esse é o único partido possível diante de minha sorte. (ROUSSEAU, 1932, p. 275)*

Apesar de, na resposta à carta do genebrino, Voltaire reconhecer os talentos de Rousseau, as adaptações feitas no drama receberam severas críticas.

[...] foi-me dito que eu deveria refazer o trabalho em muitos pontos, sobre os quais tinha de consultar o Sr. Rameau. Aborrecido com tal conclusão, que me chegava em vez dos elogios que esperava e que me eram devidos, voltei para casa com a morte no coração. Fiquei doente, esgotado, vencido pelo desgosto. E, durante seis semanas, não estive em condições de sair. (ROUSSEAU, 2008, p. 310)

Jean Starobinski compreende essa doença como a morte simbólica de Rousseau. O episódio foi interpretado como um duplo golpe que produziu profunda fissura na honra do filósofo, uma vez que o ataque partiu de dois grandes mestres, que lhe inspiraram grande admiração: Rameau e Voltaire. Quando deles Jean-Jacques esperava a chancela de seu esforço por meio de um gratificante reconhecimento, os dois o atacaram. O episódio, que deveria coroar o ofício obstinadamente perseguido por Rousseau e também render-lhe algum dinheiro, resultou apenas em fracasso. Quando o genebrino se encontrou restabelecido da doença e foi à casa do duque para receber suas honras e honorários, este já havia partido em direção à Escócia. Sobre o fato, comenta Starobinski:

Rousseau se declara roubado. Sob sua pluma, é construída uma singular justaposição entre honra e honorários. Ele foi amputado em seu nome, em sua carne, em seus bens. Se Voltaire e Rameau foram investidos de um papel paternal durante certo tempo, eles agora aparecem como os conspiradores (sob o nome sintético de Ramire!) de uma aventura castradora, infligindo a Rousseau declínio e perda sob todos os aspectos. (STAROBINSKI, 2012, p. 268)

A paixão obstinada pela música chocou-se, então, contra o muro da razão erguido por Rameau e Voltaire. Esses pensadores, para defender os ideais classicistas compartilhados nos aristocráticos salões, não pouparam censuras à arte autodidata. A verdade natural dos sentimentos foi substituída pela verdade da nobre razão. O trabalho sem regra e ciência foi reduzido à falta de talento e gosto. Nesse sentido, pouco digno seria para as artes, que tanto contribuíram para o progresso dos costumes, se algum autodidata avesso à rígida estrutura classicista conseguisse obter prestígio na sociedade das Luzes.

As concepções filosóficas e estéticas do genebrino o libertaram da rígida estrutura classicista em que seus mestres – sob os aplausos dos salões – se envolveram. Mergulhado nas verdades do coração, Rousseau conferiu ao sentimento natural² e autêntico o mesmo

¹ A adaptação do drama voltairiano proposta por Rameau foi nomeada Festas de Ramiro.

² Em seu artigo *Réflexions sur l'idée de nature chez Rousseau*, Paul Bénichou elege a ideia de natureza como tema central da obra de Rousseau. Segundo o autor, o

grau de autoridade daquela verdade refugiada em regras fixas e exatas. No embate contra Voltaire, o filósofo advertiu seus leitores sobre o quão inautêntica era a corrupção dos costumes cultivados nos aristocráticos salões, ambiente que, à época, retomava a antiguidade clássica. Enquanto Voltaire exaltava o luxo e os costumes de seu tempo, Jean-Jacques tecia na trama da história a corrupção parisiense, colocando-se como porta-voz da virtude genebrina.

Outros males, piores ainda, acompanham as letras e as artes. Tal é o luxo, como elas nascido da ociosidade e da vaidade dos homens. O luxo, raramente, apresenta-se sem as ciências e as artes, e estas jamais andam sem ele. [...] Que seja o luxo um indicio certo de riquezas; que sirva até, caso se queira, para multiplicá-las; que se deveria concluir desse paradoxo tão digno de ter nascido em nossos dias? E que se tornará a virtude, desde que seja precioso enriquecer a qualquer preço? Os antigos políticos falavam constantemente de costumes e de virtudes, os nossos só falam de comércio e de dinheiro. (ROUSSEAU, 1973, p. 352)

natural é compreendido por Jean-Jacques em oposição ao que é artificial, isto é, o filósofo genebrino distingue aquilo que é puramente natural daquilo que é introduzido pelo artifício. E a ideia de artificial, nesse sentido, é estabelecida como tudo o que resulta de uma intervenção da vontade e da inteligência humanas, modificando a natureza das coisas. É assim que se opõe natureza e arte — ou, se quisermos, música. Bénichou comenta que é fácil distinguir o que é natural do que é artificial quando tratamos de elementos como as paisagens, os alimentos, as flores etc., mas não encontramos a mesma facilidade quando efetuamos essa distinção sob a dimensão humana, pois o homem, ao mesmo tempo, carrega aspectos naturais e artificiais. Por isso, o autor diz que o termo "natural", levando-se em conta o ser humano, pode ser compreendido apenas de modo relativo. Quando se trata do homem, podemos apenas comparar o artifício complexo ao artifício mais simples, a saber, o artifício mais próximo da natureza propriamente animal. À complexidade dos eventos humanos estabelecidos pela razão, pode-se opor uma simplicidade próxima da natureza, e é esta simplicidade identificada por Rousseau à "natureza primeira". (BÉNICHOU, 1984, p. 126)

Essas palavras foram um ataque direto³ ao autor do poema *O mundano*, escrito por Voltaire em 1736 para agradecer à sábia natureza por trazê-lo à vida em uma época inteiramente feita para seus costumes. O mesmo tom crítico é assumido quando Rousseau, emprestando voz a seu personagem Saint-Preux, do romance *La Nouvelle Héloïse*, acaba por descrever a partir de seu próprio ponto de vista o que encontra no teatro e na Ópera de Paris. Nessa descrição, o filósofo parece voltar-se novamente contra os autores de *A princesa de Navarra* e *Festas de Ramiro*.

[...] para todo homem não desprovido de gosto pelas belas artes, a música francesa, a dança e o maravilhoso misturados farão sempre da Ópera de Paris o mais entediante espetáculo que possa existir. Finalmente, talvez os franceses não precisem de espetáculos mais perfeitos, pelo menos quanto à execução; não que não estejam perfeitamente em condições de conhecer a boa, mas porque neste ponto o mal os diverte mais do que o bem. Preferem escarnecer a aplaudir, o prazer da crítica os compensa do tédio do espetáculo e é-lhes mais agradável zombar não quando estão mais presentes do que comprazerem-se enquanto lá estão. (ROUSSEAU, 1994, p. 258)

A apreciação ou gosto pela arte une-se às noções morais. Com isso, a Ópera Francesa passa a ser cenário da corrupção parisiense. O tom crítico assume, então, novos contornos, que vão além da teoria estética. As definições acerca da arte, que poderiam até aquele momento se restringir aos traços da subjetividade rousseauísta, estendem seus limites para a dimensão da verdade moral. Se antes a apreciação estética oscilava conforme as experiências individuais ou as sensações vividas por Jean-Jacques, ela agora se torna dependente de algo que a faça universalmente aceita. Esse teor objetivo, recolhido da perspectiva moral, é o aspecto absoluto que confere autoridade à bela e boa arte.

Assim, se no passado de Jean-Jacques Rousseau havia muitos fatores singulares, provados por sua história pessoal, que o levaram a recusar o berço classicista de Voltaire e Rameau, qualquer um desses motivos deveria agora ser abandonado. A mutilação de sua honra e de seus honorários não justificaria de modo algum o combate do genebrino.

³ A oposição levantada contra seu antigo mestre será ainda mais dura e direta quando Rousseau tornar pública a *Carta sobre a providência*, escrita pelo filósofo em 1756, como resposta ao poema voltairiano sobre o desastre de Lisboa.

As provas que incriminam a arte criada por seus antigos mestres deveriam ser recolhidas em alguma maior autoridade. Se, do ponto de vista da técnica musical, foram seus mestres mesmos que levantaram o baluarte da razão, Rousseau escolheria o caminho da moral, recusando à arte parisiense a verdade e a autoridade da virtude.

No mais breve capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Jean-Jacques Rousseau aponta de maneira contundente o erro dos músicos de seu tempo (leia-se Jean-Philippe Rameau):

Vede como tudo nos traz continuamente de volta aos efeitos morais de que falei e como os músicos que somente veem no poder dos sons a ação do ar e o tremor das fibras estão longe de conhecer em que reside a força dessa arte. Mais a aproximam das impressões puramente físicas, mais a afastam de sua origem e mais lhe retiram também sua primitiva energia. Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá mais nenhum efeito sobre nós. (ROUSSEAU, 2003, p. 167)

Instrumentalizada pela valorização desmedida de seu potencial harmônico, a música tornou-se suporte lógico para a comunicação de princípios físicos e matemáticos, perdendo a energia originária que a tornava capaz de movimentar o espírito do ouvinte e tocar-lhe o coração. A crítica ao desfibramento musical mostra sua compatibilização moderna com o universo da ordem e do cálculo. O ordenamento dos fenômenos físicos, exaltado na ideia de natureza perfeita, foi, por esses músicos, redimensionado na arte. Como na música o que pode ser regrado em técnicas sistemáticas é seu caráter instrumental, a harmonia foi eleita o indício de sua perfeição.

Na introdução ao *Tratado da harmonia*, Rameau salienta: "A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras devem ser tiradas de um princípio evidente e este princípio não pode ser conhecido sem o auxílio das Matemáticas." (RAMEAU, 1722 apud YASOSHIMA, 2012, p. 8). Tanto a busca por princípios evidentes como o papel ocupado pela matemática na constituição desses princípios aproximam a teoria ramista do pensamento cartesiano. O músico deixou explícita a importância de Descartes para a constituição de seu pensar, como evidencia esta passagem da obra *Démonstration du principe de l'harmonie*: "Esclarecido pelo método de Descartes, que afortunadamente eu

havia lido e pelo qual fiquei impressionado, comecei a procurar em meu próprio interior [os princípios que almejava encontrar].” (RAMEAU, 1722 apud YASOSHIMA, 2012, p. 8).

Esse caráter científico imposto à música rendeu a Rameau, no século das Luzes, a imagem de pensador que conferiu à arte musical o máximo de racionalização e objetividade. Ao percorrer a literatura que trata do tema, não é difícil encontrar considerações sobre a estética ramista que aludam ao aspecto racional e objetivo da teoria. Nesse sentido, o autor trará decisivas contribuições para restaurar a dignidade perdida pela música num tempo em que as ideias claras e distintas são valorizadas. No século XVIII, como bem aponta Benedito Nunes num ensaio intitulado “Música, Filosofia e Literatura”, essa arte ocupa um lugar inferior entre os construtos humanos:

A época valoriza as “ideias claras e distintas”, as formas delimitadas que a razão vai buscar na Natureza. Em conseqüência, inclina-se a julgar a música, então praticada nos salões, um complemento essencial da vida mundana, paralelo à conversação. Trata-se de uma recreação nobre, que saiu do coro das igrejas para a intimidade dos círculos aristocráticos. Desenvolvida graças às necessidades litúrgicas, passou a integrar, como divertimento, a etiqueta das cortes. Tudo, na música, parece condizer com esse status social do supérfluo e do luxo. Inconsistente, sua matéria surge a cada instante e a cada instante se desfaz; inespacial, depende do tempo que ela própria articula e que a desarticula. (NUNES, 1998, p. 75)

Quando Rameau coloca a música no campo do conhecimento e do entendimento, a partir do modelo cartesiano, ele atua contra essa tradição que reduzia a música ao luxo e ao supérfluo. No trecho a seguir, extraído do prefácio de *Démonstration du principe de l’harmonie*, fica acentuada essa ideia:

É à música que a natureza parece atribuir o princípio Físico das primeiras noções puramente Matemáticas sobre as quais todas as ciências se desenvolvem, quer dizer, as proporções, Harmonicamente, Aritmética e Geometricamente, de onde seguem as progressões de mesmo gênero, e que se manifestam no primeiro instante que ressoa um corpo sonoro [...]. (RAMEAU, 1750, p. VI)

A ressonância do corpo sonoro baseada em princípios matemáticos e físicos, ao ultrapassar o campo da música e penetrar também a geometria e a aritmética, ganha um caráter universal e objetivo que só foi possível devido à primazia harmônica. Rameau não trata da música de modo a prendê-la às particularidades de uma língua. É por isso que, para o autor, a música instrumental prevalece sobre a vocal. Todo o sistema harmônico se torna uma linguagem única cujo valor é maior do que o de melodias particulares. Não obstante seja recorrente a ideia de que Rameau foi o líder do partido que defendia a música francesa durante a Querela dos Bufões — sendo Rousseau o representante maior do outro lado, a saber, o de defesa da ópera italiana —, esse posicionamento em si mesmo contraria as ideias ramistas, já que o autor se encontrava distante dessas disputas relativas a particularidades da música, tal como a que diz respeito ao idioma da melodia. Nesse sentido, aponta Enrico Fubini:

Rameau supera assim as posições de seus contemporâneos e se situa idealmente fora das polêmicas em que, malgrado sua vontade, encontrou-se imerso. Com efeito, não sente a necessidade de tomar posição a favor da música italiana ou da francesa: a música é, antes de tudo, racionalidade pura e é também, por sua natureza, a mais universal das linguagens; "há cabeças igualmente organizadas em todas as nações onde reina a música" e é absurdo pretender que "uma nação possa ser mais favorecida que outra." As diferenças entre uma e outra nação residem essencialmente na melodia, a qual tem a ver sobretudo com o gosto. A prioridade da harmonia sobre a melodia no pensamento de Rameau é ideal e funda-se no fato de que não se pode dar "regras seguras" para a melodia, mesmo não possuindo esta última menos força expressiva. (FUBINI, 1971, p. 34)

A centralidade da harmonia na discussão acerca da universalização e objetividade da música permitiu a Rameau deslocar essa arte, outrora periférica, para o eixo das musas. Restaurada sua dignidade, a musa antes marginal passa a integrar disputas intelectuais nas quais figuram os maiores expoentes da cultura iluminista. Embora não tenha sido o único responsável por essa transformação no modo de ver a criação musical, Rameau foi um dos grandes nomes da história da música durante a modernidade. Seu adversário, Rousseau, manteve-se à altura. Em termos conceituais, se quisermos identificar o foco do embate entre ambos, percebemos que reside sobretudo na questão acerca dos elementos harmonia e melodia.

Apesar das discordâncias, Rousseau, à época da publicação da *Dissertação sobre a música moderna*, de 1743, não escondia a grande admiração que sentia pela figura do autor do *Tratado da harmonia*; defendeu, inclusive, a importância da noção matemática na música, como revela esta passagem:

Enfim, o raciocínio conduz-nos ainda a conhecer sensivelmente que a música, dependente dos números, deverá ter a mesma expressão que eles: necessidade que não nasce apenas de uma certa convenção geral, mas do fundo mesmo dos princípios físicos desta arte. (ROUSSEAU, 1995, p. 171)

Mas poucos anos depois, em 1745, essa admiração seria sufocada e transformada em recusa. Após as críticas de Rameau, Jean-Jacques se empenhou em redigir diversos textos nos quais contestava a primazia harmônica na música, agindo, assim, manifestamente contra o pensamento ramista. O filósofo genebrino, na contramão do discurso de Rameau, escreveu em defesa da melodia, destinando severos ataques contra a concepção matemática e física da música.

É por ter dado relevo à investigação da melodia que a teoria de Rousseau pôde deter-se mais no que a música tem de particular. Ao descolar-se daquela universalidade perfeitamente adequada à estética clássica, segundo a qual a harmonia seria o elemento principal, o discurso rousseauísta vinculou-se menos à objetividade musical e ao que essa arte tem supostamente de absoluto, para se ater ao que a música tem de particular, como o idioma no qual ela é cantada. Por isso Jean-Jacques opera com uma ideia de música essencialmente vocal, o que viabiliza o trabalho com variantes musicais segundo o tempo, o lugar e os costumes no qual foram criadas.

O horizonte crítico rousseauísta ultrapassa a tríade classicista natureza-verdade-perfeição. Em sua teoria estética, a moral passa a ocupar o lugar privilegiado que Rameau, por seu turno, escolheu conferir à natureza ordenada dos princípios físicos. Nesse caminho, a música deve ser reconhecida em sua energia vocal, em sua força melódica particularizada na língua e nos costumes de uma sociedade. Basear-se nos costumes significa considerar as virtudes e os vícios cultivados no interior de uma estrutura social capaz de criar arte. Se os hábitos de um povo estão suficientemente corrompidos, desnaturalizam-se a ponto de não restar nenhum traço originário que não seja sufocado pela força social. Essa corrupção moral é refletida também na música, a qual passa a assumir os valores cultivados na sociedade onde fora criada. Se a música

nasce da virtude, será igualmente virtuosa. Se nasce da corrupção, certamente os vícios estarão reverberados em seus sons.

Rousseau resgata na antiguidade grega o exemplo de música e de língua virtuosas.⁴ No *Ensaio*, o filósofo adverte para a unidade expressiva original das primeiras línguas, as quais eram ao mesmo tempo poesia e música. Essa unidade opera como um parâmetro para medir o grau de musicalidade das línguas. Vale frisar que nas primeiras línguas, segundo Rousseau, havia a primazia da melodia sobre a harmonia. Nesse sentido, quanto mais harmônica uma língua fosse, mais distante da natureza (ou corrompida) ela estaria. É exatamente esse o caso das línguas modernas, ao passo que a língua grega é essencialmente melódica. Colocando-as numa escala, as línguas modernas aproximar-se-iam mais de um extremo, o da convenção social, e a grega, de outro – o da espontaneidade natural. A música grega, então, não estaria completamente livre da harmonia. O ouro não seria inteiramente separado da ganga bruta, restaria nele certa impureza. A melodia da língua grega só existiria enquanto a língua mesma existisse, e esta só existe na impureza da construção racional.

O símbolo maior utilizado por Rousseau para ilustrar a superioridade musical da língua grega é Homero.

Foi quando a Grécia começou a ser inundada por livros e por poesia escrita que, por comparação, todo o encanto de Homero se fez sentir. Os outros poetas escreviam, somente Homero cantava; e seus cantos divinos somente cessaram de ser ouvidos com encantamento quando a Europa se cobriu de bárbaros que se puseram a julgar o que não podiam sentir. (ROUSSEAU, 2003, p. 120)

O canto da poesia atribuída a Homero, numa escala que vai do natural ao social, se situa, não obstante sua impureza representativa inevitável, o mais próximo possível do plano da natureza, bem como os ouvidos são menos ou mais corrompidos numa escala

⁴ Vale salientar que Esparta era o exemplo grego de cidade virtuosa levantado por Rousseau: "Roma e Esparta levaram a glória humana ao mais alto grau que ela poderia alcançar, todas as duas brilharam ao mesmo tempo por suas virtudes e por seu valor." (ROUSSEAU, 2003, p. 539.).

que vai dos menos apurados pela harmonia aos mais acostumados com a articulação. O predicado melódico é perfeitamente respeitado na música identificada com a língua grega, porquanto nela a melodia tem primazia sobre a harmonia.

Entretanto, nem todo o período grego antigo recebe, nos escritos de Jean-Jacques, os encantos da musicalidade melódica. Quando a Grécia foi inundada por filosofia e pelo espírito racional, a melodia acabou sendo oprimida pelo discurso.

Tendo o estudo da filosofia e o progresso do raciocínio aperfeiçoado a gramática, retiraram eles à língua aquele tom vivo e apaixonado que a tornara, a princípio, tão cantante. [...] Assim a melodia, começando a não ser mais tão aderente ao discurso, adquiriu insensivelmente uma existência própria e a música tornou-se mais independente em relação às palavras. Então, pouco a pouco, cessaram também esses prodígios que ela produzira quando era apenas o acento e a harmonia da poesia e quando lhe dava, sobre as paixões, esse domínio que a palavra exerceu, depois, somente sobre a razão. Por isso, logo que a Grécia se viu cheia de sofistas e de filósofos, não se viram mais nela nem poetas nem músicos célebres. Ao cultivar a arte de convencer, perdeu-se a de emocionar. (ROUSSEAU, 2003, p. 173-174)

A racionalização imposta pela filosofia, somada à transformação moral e política da Grécia submetida à Roma, dissolveu a musicalidade virtuosa que acompanhava os costumes dos cidadãos.

[...] a servidão acrescentou sua influência à influência da filosofia. A Grécia escravizada perdeu esse fogo que somente aquece as almas livres e não mais encontrou, para louvar seus tiranos, o tom com que cantara seus heróis. A mistura dos romanos enfraqueceu ainda mais a harmonia e o acento que a linguagem ainda possuía. O latim, língua mais surda e menos musical, prejudicou a música ao adotá-la. O canto usado na capital alterou pouco a pouco o das províncias; os teatros de Roma prejudicaram os de Atenas. Quando Nero ganhava prêmios, a Grécia cessara de merecê-los; e a mesma melodia, partilhada entre duas línguas, passou a convir menos a ambas. (ROUSSEAU, 2003, p. 174)

A energia melódica da poesia grega já não se fazia sentir quando Atenas caiu sob o jugo romano, visto que toda a força de seu acento fora substituída pela força pública de um tirano, a única que no extremo da degeneração faz-se entender. Não é mais a poesia eloquente que incita à ação. Não existe sequer a ação. Todo o som que há em Atenas é uma voz de dor sufocada, presa pela censura. No processo de corrupção da linguagem, acompanhado do processo de degeneração dos costumes, o que o som herda de natural e autêntico é dissimulado, com uma astúcia que só a lógica pode proporcionar. Reduzida a som convencional que transmite os imperativos do tirano, a linguagem, que já não é música, firma também a corrupção moral e política. Eclode, assim, a multiplicação de signos representativos no campo das palavras, os quais desrespeitam a natureza sonora ao renunciar o seu caráter melódico. Processo semelhante é descrito por Rousseau no último capítulo do *Ensaio*.

Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substituiu a persuasão? Não se precisa de artifício nem de figuras de estilo para dizer: esta é a minha vontade. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. E que importa aos que os fazem se estão persuadindo o povo, visto que não é ele que distribui benefícios? As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharia ou escudos; e como nada mais se tem a dizer ao povo, a não ser dai dinheiro, dizemo-lo com cartazes nas esquinas ou com soldados dentro das casas. (ROUSSEAU, 2003, p. 177)

A melodia da linguagem foi silenciada pelo "dai dinheiro". De outro lado, quando Atenas era livre, existia energia na língua e na música gregas. Rousseau defende que a liberdade de um povo é garantia para que uma musicalidade expressiva integre os seus costumes.

Há línguas favoráveis à liberdade: são as línguas sonoras, prosódicas, harmoniosas, cujo discurso é compreendido de muito longe. As nossas são feitas para o murmúrio dos sofás. Nossos pregadores atormentam-se, suam nos templos, sem que nada saibamos do que disseram. Após terem-se esgotado de tanto gritar

durante uma hora, saem do púlpito meio mortos. Decididamente, não valia a pena fátigar-se tanto. (ROUSSEAU, 2003, p. 178)

Nessa passagem, o filósofo volta a atacar os costumes de seu tempo, por meio da crítica às línguas modernas, em especial o francês. A música da época, cultivada entre o luxo e a ostentação da Ópera de Paris, e a literatura presente nos aristocráticos salões foram os elementos encontrados pelo genebrino para mensurar a corrupção da sociedade parisiense. Em *La Nouvelle Heloïse*, o personagem Saint-Preux comenta que a Ópera de Paris é tida como "o espetáculo mais pomposo, mais voluptuoso, mais admirável que já foi inventado pela arte humana. É, dizem, o mais soberbo monumento da magnificência de Luís XIV." (ROUSSEAU, 1994, p. 252). Mais à frente, o mesmo personagem afirma que esse espetáculo entediante diverte mais pelo mal do que pelo bem, o que é perfeitamente compatível com as ideias defendidas por Rousseau no *Discurso sobre as ciências e as artes*.

Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição. (ROUSSEAU, 1973, p. 345)

Paralelamente às particularidades melódicas, a escolha pela via moral conferiu à música uma autoridade objetiva ligada à verdade e à virtude, autoridade que busca expandir o máximo possível seu horizonte de aplicação. Segundo Jean-Jacques, o homem sincero interpreta justiça e verdade como palavras equivalentes.⁵ Consagrando a vida à verdade – *Vitam impendere vero* –, o filósofo compromete-se também com a virtude, e é preocupado com ela que Rousseau orienta sua análise a respeito da arte sonora. Se a música é resultado de um conjunto de fatores dependentes do tempo e do espaço – seguindo, é verdade, a tradição iniciada por Montesquieu –, não podemos dizer, contudo, que a teoria rousseauísta não esteve atenta a uma moral carregada também de universalidade. Não é à toa que, mais tarde, Immanuel Kant, ao considerar Rousseau uma

⁵ Nos *Devaneios*, o filósofo afirma que, para o homem sincero, "verdade" e "justiça" são uma só coisa, palavras sinônimas tomadas indiferentemente uma pela outra. Em seguida, conclui: "[...] tudo o que, sendo contrário à verdade, não interessa de nenhuma maneira à justiça, é apenas ficção". (ROUSSEAU, 1986, p. 60.)

espécie de Newton do pensamento moral, afirmará: "Rousseau foi o primeiro a descobrir sob a diversidade de formas humanas previamente admitidas, a natureza profundamente escondida do homem [...]." (KANT, 1994, p. 140).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉNICHOU, Paul. "L'idée de nature chez Rousseau". In: *Pensée de Rousseau*. Paris: Éditions Du Seuil, 1984.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.
- KANT, Immanuel. *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris: J. Vrin, 1994.
- NUNES, Benedito. "Música, Filosofia e Literatura". In: *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie*. Paris: Chez Durand, 1750.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008.
- _____. *Correspondance générale de Jean-Jacques Rousseau*. v. I. Paris: Colin, 1932.
- _____. *Devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora UnB, 1986.
- _____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)
- _____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. *Júlia ou a nova Heloísa*. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- _____. *Oeuvres complètes: écrits politiques*. v. III. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. *Oeuvres complètes: écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. v. V. Paris: Gallimard, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. "Paroles et musique". In: *Accuser et séduire: Essais sur Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Gallimard, 2012.
- YASOSHIMA, Fábio. *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau: introdução, tradução parcial e notas*. 2012. 319 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Imaginação e crítica: Addison leitor de Locke

Fernão Salles

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Luciano Anceschi, em estudo célebre sobre a estética do empirismo clássico¹, ressalta a influência de Locke sobre o pensamento do crítico e ensaísta inglês Joseph Addison. Segundo o especialista, Addison seria lockeano não só no que tange à sua apropriação peculiar da distinção entre *wit* e *judgment*, como também em sua teoria da imaginação, apresentada ao leitor no conhecido periódico inglês *The Spectator*. A crer em Anceschi, ainda que de maneira pouco sistemática e um tanto dispersa, Addison teria aplicado o método e alguns conceitos de Locke aos objetos da estética, por isso seria, precisamente, um “discípulo” do filósofo.

O especialista italiano, vale notar, não está sozinho. A presença de uma herança de Locke no pensamento de Addison é apontada por diversos comentadores em diferentes estudos, de diferentes feitios e até mesmo de orientações teóricas divergentes. De fato, embora seja difícil estabelecer precisamente em que medida, a crítica addisoniana parece ter, sob muitos aspectos, uma inspiração lockeana. Ela parece, ao menos, inspirada numa perspectiva de análise dos objetos da arte que bem poderá ter sido tomada de empréstimo a Locke. Afinal, a crítica que ele se propõe a fundar não pretende definir de

¹ ANCESCHI, L. *L'estetica dell'empirismo inglese*, vol. I, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.

antemão o que é o belo, mas compreender como somos afetados esteticamente pelos objetos da percepção. Noutras palavras, trata-se de tomar a experiência da afecção de nossa mente pelos objetos estéticos como ponto de partida para sua investigação. Addison sofre, poderíamos dizer, a inflexão do viés de análise adotado por Locke em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, no qual se trata de empreender um exame dos poderes e faculdades da mente e de suas afecções por seus objetos.

Com isso em mente, o que pretendo fazer aqui é simplesmente indicar três aspectos que parecem fundamentais para a compreensão da originalidade da crítica de Addison: 1) trata-se de tentar determinar um pouco melhor em que a crítica de Addison é tributária do empirismo lockeano; 2), mas também de indicar que essa disciplina está bem longe de ser o resultado de uma adaptação, mais, ou menos, livre de tal filosofia; 3) por fim, de mostrar que essa divergência culmina no tratamento dado por Addison à imaginação, faculdade desvalorizada na economia das faculdades da mente exposta por Locke no *Ensaio sobre o entendimento humano*, mas de fundamental importância no pensamento addisoniano. Em suma, trata-se de sugerir que considerar a inspiração lockeana pode ser etapa necessária para compreender o pensamento addisoniano, mas é insuficiente para caracterizá-lo sem ao mesmo tempo reduzi-la e limitá-la em seu escopo e originalidade².

* * *

Ora, a crítica é, aos olhos de Addison, uma disciplina rigorosa e abrangente que exige de quem a pratica muito mais do que o conhecimento erudito das obras e dos cânones das artes. A crítica deve ser em alguma medida filosófica e o bom crítico deve ser versado nas ciências e nas artes, deve igualmente aliar o gosto a uma "cabeça clara e lógica",

² Reconhecemos que um exame mais detido dessa questão necessariamente envolveria o estudo de uma considerável variedade de textos de Addison. Dentre eles, seguramente deveriam constar ao menos exames detidos do ensaio do *The Spectator* 291, onde se esboçam linhas gerais de uma noção de crítica, do ensaio sobre o gosto, publicado no número 409 do mesmo periódico, os seis estudos sobre o *wit* e o conjunto de textos sobre os "prazeres da imaginação". Dadas as limitações desta exposição, porém, vou me concentrar principalmente neste último conjunto de textos, publicado pelo autor nos números 411-421 do *The Spectator*, no ano de 1712. E mesmo esses ensaios serão enfocados de um ponto de vista estreitamente delimitado: o que me interessa aqui é mostrar que, partindo de uma análise de forte matiz empirista, Addison realiza uma reconfiguração do conceito de imaginação, terminando por ampliar o escopo de ação legítima dessa faculdade ao mesmo tempo em que explicita as constantes de sua atividade e afecções.

tornando-se capaz de conduzir e expor de forma metódica suas reflexões. Mas em que consistiria exatamente este aspecto filosófico da crítica?

A resposta a esta pergunta implica a explicitação do "programa de investigação", por assim dizer, formulado por Addison na elaboração desta disciplina. E este programa, antes de mais, não pode se restringir à determinação das "regras mecânicas" da produção artística. Tal recusa vem ao encontro de uma exigência que, aos olhos do autor, é própria aos fenômenos estudados pela crítica: a arte, como observa Addison no *The Spectator* de número 291, é de natureza relativa; razão pela qual não se deve investigar as qualidades do objeto, desprezando as reações do observador. Na expressão lapidar de Lia Formigari, comentando esse texto, "somente em sua relatividade ao sujeito podem ser determinadas regras válidas do juízo crítico" (FORMIGARI, p. 69). Em consequência disso, na crítica de Addison, a análise da afecção do sujeito pelos objetos estéticos e da economia das faculdades envolvidas no prazer que deles é resultante tomará o lugar antes ocupado pela imitação dos modelos fornecidos pelos mestres da antiguidade, como preconizam alguns autores da época. Não espanta que, ao referir-se aos objetos da arquitetura, o autor do *Spectator* não deixe dúvidas de que o que lhe interessa não são exatamente "as regras e máximas que os grandes mestres dessa arte estabeleceram" (*The Spectator* 415, p. 287). Mas, se rejeita o que Edward Young, entre outros, mais tarde chamará de "imitação servil", Addison recusa também a tese cara a cartesianos como Boileau, segundo a qual é preciso fundar o gosto e a crítica em regras deduzidas pela razão³. Em que pesem certos ecos de Boileau na obra de Addison, é na filosofia de Locke e no estudo das afecções e dos sentimentos que essa crítica encontrará seu principal ponto de apoio.

É verdade que a via seguida pelos textos do *The Spectator* – seja no que tange à reflexão sobre o cultivo do gosto, seja no que diz respeito à análise do prazer estético e da produção artística – depende em grande medida do estudo dos mestres da arte. As obras de Homero, Ovídio e Virgílio são, respectivamente, modelos de excelência do sublime, da novidade e do belo (qualidades produtoras de prazer estético); John Milton deve ser estudado, pois é o modelo mais bem acabado da poesia moderna e concentra em sua obra todas essas qualidades. Ora, o estudo destes autores é fundamental, mas seu interesse não reside na imitação pura e simples; não se trata apenas de erudição; o contato com os mestres é importante pelas fortes impressões que produz no leitor ou no espectador. Como explica Addison, no ensaio de número 409 do *The Spectator*:

³ Sobre isso cf. MORÈRE, P. "Addison et Steele: éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*". In: *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. n. 50, p. 301-323, 2000.

O método mais natural para este propósito [aprimoramento e cultivo do gosto] é estar familiarizado com os escritos dos autores mais polidos. Um homem que tem algum paladar [relish] pela boa escrita [fine writing] ou descobre novas belezas ou recebe impressões mais fortes dos toques de mestre de um grande autor, toda vez que o percorre (...). (The Spectator 409, p. 272, grifo nosso)

O termo "impressão", usado acima, é indicativo justamente da importância concedida ao estudo da afecção. Não por acaso, noutra passagem em que trata do cultivo do gosto, o texto mencionará a importância de penetrar no próprio "espírito [*spirit*] e alma [*soul*] da boa escrita [*fine writing*] e indicar quais as principais fontes daquele prazer que surge na mente quando percorremos uma obra nobre" (*The Spectator* 409, p. 272), em vez de contentar-se em meramente conhecer as "regras mecânicas" (*mechanical rules*).

A crítica addisoniana implica, portanto, um importante deslocamento de perspectiva e uma mudança considerável em relação a seus antecessores. O estudo das obras de arte é tema de um exame que deve obrigatoriamente analisar as relações entre o sujeito e o objeto do juízo estético, seja ele artístico ou natural. O conhecimento das regras da arte pode ser necessário, mas não substitui a investigação das afecções da mente pelos objetos que lhe dão prazer ou desprazer estético, buscando descobrir os elementos que produzem esses sentimentos no espectador ou no leitor. Esse viés leva Addison, quase que naturalmente, a abordar as operações da imaginação abandonando em larga medida o teor prescritivo da crítica e favorecendo o estudo tanto de sua atividade inventiva quanto das condições de afecção da faculdade de imaginar. Trata-se, como observa Anceschi, de uma visada peculiar dos problemas e questões da estética, tributária de um certo empirismo e, em especial, da filosofia de Locke, como atestam as abundantes e importantes referências ao *Ensaio sobre o entendimento humano*, no *The Spectator*⁴. Na expressão de Anceschi, em Addison:

⁴ Quanto a isto vale citar Enid Dobránszky: "Nesta tentativa de relacionar a psicologia empirista aos problemas estéticos, encontramos já a tendência tanto a diminuir a ênfase na prescrição quanto a conciliar uma teoria centrada nos processos mentais com o princípio da imitação. De imediato a mudança de ótica pela qual se considera a arte resulta irresistivelmente numa concentração nos seus aspectos imaginativos" (DOBÁNSZKY, p. 74).

o método fenomenológico e psicológico do empirismo inglês dá início a uma maneira articulada e complexa de fundar as categorias estéticas, uma maneira que obviamente não se preocupa em definir 'o que é o belo', mas 'quais são as manifestações do belo', ou seja, os objetos que proporcionam prazer à imaginação, inquietando-a ou deleitando-a (Anceschi, p. 74-75)⁵.

Esse ponto de vista empirista e fenomenista é fundamental para a crítica que vai se constituindo entre os britânicos do século XVIII e, no caso de Addison, está atrelado a uma certa concepção geral da mente humana afinada, por assim dizer, com o *Ensaio* de Locke. Ora, será esta noção de mente que lhe dará os contornos gerais da faculdade da imaginação, a partir dos quais os modos de afecção desta faculdade e sua atividade serão analisados. É em consonância, por exemplo, com as conhecidas passagens em que Locke compara a mente a um *papel em branco* (*white paper*), a uma *tabula rasa*, sobre o qual as percepções são gravadas e sobre o qual a fantasia atua como o pintor que desenha em sua tela, que o crítico inglês vai tratar da imaginação.

No pensamento de Locke, essa analogia pictórica vai guiar a análise da origem de nossas ideias simples, bem como fornecer uma ilustração precisa da passividade da mente na percepção. Os ecos dessas concepções da percepção e da mente se apresentam de modo

⁵ Anceschi não está sozinho na constatação de que Addison tenta deliberadamente realizar uma crítica nos moldes do empirismo. Para citarmos apenas alguns exemplos, Susan Manning, em seu artigo *Literature and philosophy*, Pierre Morère, em *Addison, Steele: Éthique, Esthétique e Sentiment dans The Spectator*, e C.D. Thorpe em seu ensaio *Addison and Hutcheson on imagination*, vão na mesma direção. Ainda por essa via vale mencionar que Thorpe, referindo-se à percepção da beleza, afirma que se Addison: "deve explicar a experiência da beleza, precisa começar pelo reconhecimento de que um certo tipo de atividade ou reação mental comumente chamada 'beleza' existe, e é [Addison] fatalmente levado a tentar analisar a natureza dessa atividade ou reação para definir e analisar suas causas, e descobrir como estas produzem seus efeitos" (THORPE, C.D. "Addison's theory of imagination as perceptive response" apud DOBRÁSZNKY, p. 74-75). Uma vez que Addison se furta a aproximar-se dos temas da estética pelo recurso a um conceito a *priori* de belo ou apenas pelo exame erudito de modelos legados pela tradição da arte um exame da percepção das qualidades estéticas se impõem como objeto de estudo. Ora, a faculdade relacionada a tal experiência é justamente a imaginação e o caminho para compreendê-la passa pela observação e a descrição de suas operações e afecções.

claro no exame addisoniano da imaginação e têm impacto direto sobre a natureza da crítica que ele elabora. Ora, a fantasia é tela sobre a qual as ideias da visão se pintam, ora ela é propriamente a responsável pelas disposições e composição das imagens que exhibe. Como nota Enid Dobránszky, em *Os prazeres da imaginação*: "Addison fornece uma explicação do prazer estético derivada em grande parte da epistemologia empirista" (DOBRÁNSZKY, p. 74).

Mas se é verdade que o crítico inglês incorpora muito da epistemologia de matriz lockeana, é verdade também que as conseqüências desta apropriação talvez surpreendessem e mesmo desagradassem o próprio Locke. Há divergências fundamentais entre os dois que fazem da crítica de Addison algo bem diferente de uma simples aplicação de conceitos lockianos ao domínio da estética; a própria escolha da imaginação e dos prazeres a ela relacionados como objetos de estudo são significativos da distância que separa esses autores. Afinal, ao eleger esses temas, Addison confere à fantasia uma dignidade e uma importância que ela não poderia possuir na filosofia lockeana.

Com efeito, na economia das faculdades delineada por Locke no *Ensaio sobre o entendimento humano*, a imaginação (*fancy*) é fonte de ilusão e desordem; juntamente com o engenho (*wit*), seu acompanhante usual, ela é responsável por associações de ideias que perturbam e extraviam a razão. Não é à toa, diga-se, que as passagens em que Locke distingue juízo e engenho soam quase como uma espécie de censura à imaginação:

O engenho [wit] consiste principalmente em congregar ideias, em pôr juntas, com celeridade e variedade, ideias minimamente semelhantes ou congruentes, criando assim quadros prazenteiros e visões agradáveis na fantasia [fancy]. O juízo, ao contrário, está do lado oposto, em cuidadosamente separar as ideias minimamente diferentes, em evitar o extravio de similitude e afinidade que leva a tomar uma coisa por outra. (Ensaio, II, 11, 2, p. 155)

Trata-se de faculdades que realizam operações opostas, como o texto de Locke não deixa de ressaltar. Se imaginação e engenho (*wit*) são levados a associar ideias pelas mais tênues similitudes, o juízo, ao invés disso, distingue, discrimina e separa tudo aquilo que for minimamente diferente, impedindo a confusão, evitando associações derivadas de semelhanças irrelevantes, tornando o pensamento e o discurso mais claros e distintos. Não por acaso, uma imaginação viva e um engenho (*wit*) ativo estão relacionados à loucura e ao erro. O louco, segundo a tipologia do *Ensaio*, não é desprovido de razão, mas possui

uma imaginação poderosa que faz com que ele tome fantasias por realidades e empregue tais fantasias em seus raciocínios, deduzindo absurdos, ainda que de modo coerente. Nos termos do filósofo: "loucos juntam ideias erradas e criam proposições erradas e, a partir delas, argumentam e raciocinam corretamente" (Ensaio, II, 11, 13, p.160); nisto se distinguem dos idiotas, cujas faculdades carecem de "celeridade, atividade e movimento" (Ensaio, II, 11, 13, p.160).

Uma imaginação e um *wit* inflamados estão, portanto, na raiz da loucura e do erro. Mas não é necessário ir tão longe: tais faculdades estão também na raiz de abusos de linguagem que nos afastam da verdade. Com efeito, são eles os responsáveis pela elaboração de alusões e metáforas que embelezam os discursos dos oradores e as obras dos poetas, mas que comprometem a correta expressão do conhecimento verdadeiro, desviando a linguagem de uma de suas finalidades fundamentais:

Engenho [wit] e fantasia [fancy] são mais bem recebidos no mundo que a verdade nua e o conhecimento real; e dificilmente se consideraria que os discursos figurados e a alusão na linguagem seriam abusos desta. Se o objetivo do discurso é antes aprazer e deleitar que informar e aprimorar, dificilmente se pode considerar como falha o ornamento. Entretanto, se queremos falar das coisas como elas são, precisamos aceitar que a arte da retórica que despreze ordem e clareza, que a aplicação figurativa e artificial de palavras inventadas pela eloqüência, servem apenas para insinuar ideias erradas, para mover paixões e extraviar o juízo, e são meros truques". (Ensaio, III, 10, 34, p. 554)

Se é assim, como pensar uma teoria da imaginação que seja aparentada, mesmo que remotamente, a essa filosofia mas que não expresse profunda censura em relação àquela faculdade e suas produções? Mais que isso: como pensar a própria possibilidade da crítica, uma vez que os objetos privilegiados dessa disciplina estão entre os alvos preferenciais dessa mesma censura?

* * *

É evidente que, ainda que seja herdeiro de Locke, Addison desenha um cenário conceitual bastante diferente, cenário esse que deverá fornecer subsídios teóricos para sua crítica. Dentro dos limites estabelecidos por sua matriz empírica e pelo princípio da

semelhança, o crítico inglês demarca para a imaginação um espaço de manobra dentro do qual ela poderá exercer sua atividade com legitimidade. Embora esteja, como em Locke, diretamente ligada à atividade artística e à fruição das obras de arte, para o crítico inglês, a fantasia não está necessariamente associada à confusão, ao erro ou à loucura. Em vez disso, ela funciona de modo regular e tem uma lógica própria que se descortina conforme são examinados seus modos de afecção e seu lastro nas sensações visuais e sua capacidade inventiva.

É verdade que a imaginação ou fantasia (termos de significação frouxa que designam a mesma faculdade) não é passível de uma definição. Todavia, é possível conhecê-la, pois, trata-se de uma capacidade que se presta à descrição e à análise da maneira como sua atividade e suas afecções se revelam à nossa observação. E o primeiro passo dessa análise consiste na remissão da imaginação ao sentido que lhe fornece suas ideias: a visão, "o mais perfeito e o mais deleitoso de todos os nossos sentidos" (*The spectator* 411, p. 276). Único sentido capaz de perceber as cores, a vista é, segundo o texto, "uma espécie de tato mais delicado e mais difuso" (*The spectator* 411, p. 276), com amplitude muito maior, e capaz de perceber objetos diminutos. Tudo isso a visão pode captar de um só golpe, em bloco, como quando um espectador contempla a totalidade de uma paisagem ou de uma pintura. "É só abrir o olho e a cena entra" (*The spectator* 411, p. 27), afirma Addison.

O quadro apresentado pela visão afeta a fantasia e lhe fornece os originais de todas as suas ideias, ocasionando-lhe prazer ou desprazer, conforme ela percorre a cena que esse sentido lhe apresenta. Numa palavra: "É por intermédio desse sentido (visão) que a imaginação é suprida com suas ideias; de modo que por prazeres da imaginação ou da fantasia (...) me refiro àqueles que se originam dos objetos visuais (...). De fato, *não podemos ter uma única imagem na fantasia que não tenha sido primeiramente introduzida pela visão*" (*The Spectator* 411). Todos os conteúdos da fantasia são, portanto, originalmente imagens que nos atingem pela visão. Todavia, a fantasia ou imaginação é ativa e enquanto tal possui o poder de reter, compor, e alterar tais imagens conforme lhe for agradável. A imaginação é capaz de reproduzir o dado empírico, mas é inventiva em suas composições e pode mesmo, como mostrará Addison em outro ensaio, "melhorar" a natureza. Razão pela qual, observa o crítico: "por meio dessa faculdade um homem numa masmorra é capaz de se entreter com cenas e paisagens mais belas que as encontradas em toda extensão da natureza" (*The spectator* 411).

Esse aspecto ativo da fantasia não esgota, porém, a descrição dessa faculdade. Enquanto sensibilidade, ela é suscetível de ser afetada de forma agradável ou desagradável tanto pelo que lhe atinge através da visão, quanto pelos objetos que ela mesma pode plasmar. Quando a "cena" descortinada pela visão nos atinge pela visão, têm origem,

sem nenhuma mediação do intelecto, prazeres aos quais Addison chamará de *prazeres primários*: "Somos atingidos, não sabemos como, pela simetria de qualquer coisa que vemos e assentimos imediatamente à beleza de um objeto sem nos perguntarmos sobre suas causas particulares e suas ocasiões" (*The spectator* 411). Imediatos, sem nenhuma necessidade de reflexão e raciocínio, os prazeres primários são produzidos quando os objetos da visão são dotados de algumas qualidades específicas que Addison identifica como sendo o "grandioso, ou sublime, a novidade e a beleza".

Essa sensibilidade da imaginação ao grandioso, ao novo e ao belo é fundamental, sem ela não haveria prazer ou desprazer estético. Como afirma Thorpe: "A própria imaginação é a faculdade que torna possível acrescentar prazer ou dor a uma percepção ordinária" (Thorpe, p. 217). Sob esse aspecto, prefigurando de modo geral o *sense of beauty* de Hutcheson, a imaginação, através do sentimento de prazer, nos faz imediatamente sensíveis àquelas três qualidades estéticas de um objeto. Como no caso de Hutcheson, segundo Thorpe, longe de ser uma realidade em si mesma, seria uma resposta do espectador a certas características do objeto contemplado⁶. Mas, se há prazeres primários da imaginação diretamente ligados à visão de um objeto imediatamente dados aos olhos; os *prazeres secundários* que, nos termos do texto de Addison: "decorrem das ideias dos objetos visíveis quando tais objetos não se encontram realmente diante dos olhos, mas são evocados pela nossa memória ou são formados a partir das visões agradáveis de coisas que se encontram ausentes ou que sejam fictícias" (*The Spectator* 411). Evidentemente, tais prazeres não se aplicam a objetos naturais. Com efeito, esses ou são contemplados diretamente, ou são rememorados e reproduzidos artisticamente. Todavia, se as obras da natureza são capazes de suscitar somente prazeres primários, as obras da arte podem ser causa de deleite dos dois tipos. Tais obras são capazes, em primeiro lugar, de produzir prazer ou desprazer de modo imediato, devido às mesmas qualidades que explicam o motivo de os produtos da natureza agradarem. Uma obra como o *Pantheon* romano ou a muralha da China, por exemplo, Addison faz questão de notar, produz

⁶ Há bons motivos para considerar Addison como precursor de Hutcheson, neste ponto em particular. Sobre isso, cf. THORPE, C.D. "Addison and Hutcheson on Imagination", p.232: "Essa psicologia concebe o prazer estético, em seus elementos, a resposta de um organismo a estímulos de objetos externos. Assim, Hutcheson não pensa a beleza no objeto nem na mente, mas na resposta necessária do organismo intermo a certas apresentações externas. Para ele, como para Addison, trata-se de um ato. Nossas naturezas são constituídas de modo tal que, na presença de certos objetos, sensações agradáveis surgem em nós".

efeitos semelhantes à própria visão de um objeto natural que, assim como ela, possua a qualidade da grandiosidade ou do sublime. O primeiro, por sua estrutura, nos coloca numa disposição mental que preenche a imaginação com algo grandioso e espantoso (*amazing*), a segunda possui grandeza e deleita a imaginação por suas proporções colossais que os olhos não cansam de percorrer. Por outro lado, consideradas como cópias e representações de modelos naturais, as obras de arte deleitam pela mimese e, portanto, proporcionam um deleite relacionado à imitação e à evocação de objetos ausentes. Ora, os prazeres secundários residem principalmente, como mostrará Addison, no deleite ligado à atividade da comparação da cópia com seu modelo, nas palavras de Addison: "(...) estes prazeres secundários da imaginação procedem de uma *atividade da mente* que *compara* as ideias oriundas dos objetos originais com aquelas que recebemos de suas representações em estátuas, quadros, descrições ou sons" (*The Spectator*, p. 386, grifo nosso). Tanto as obras de estatuária, de pintura, de arquitetura, de poesia e, mesmo, de narrativa histórica são objetos desse tipo de prazer.

A passagem para a consideração desses prazeres de segunda ordem é fundamental para que se deixe claro o espaço aberto para a imaginação no pensamento de Addison. Com efeito, mesmo atentando para o fato de que, em última análise, ambas as espécies de prazeres se enraízam na percepção visual, é preciso notar que há neles uma diferença de grau quanto à subordinação da fantasia à visão. Isso fica evidente quanto mais nos distanciamos das artes da arquitetura, escultura e pintura, nas quais a sensação visual é referente imediato, e nos aproximamos da poesia, que modela suas imagens através de signos verbais. Constituindo-se de palavras, essa arte é a princípio a mais distante da sensação visual. Como afirma Neil Saccamano:

Diferentemente da escultura e da pintura, cujas metáforas são condicionadas pela reflexão mútua entre natureza e arte, a descrição poética não possui uma relação natural com o objeto natural. Não podemos ver a imitação de uma descrição, podemos apenas ler uma descrição poética. (Saccamano, p. 92)

Ocorre que, mesmo não sendo fundada numa semelhança natural, a capacidade representativa das palavras não só é suficiente para compor um quadro na imaginação do leitor, tornando espectador da cena descrita, mas, afetando suas paixões e dirigindo sua atenção, pode mesmo embelezar a natureza e tornar a descrição mais viva e vigorosa do que a cena que procura retratar. "As palavras, quando bem escolhidas, diz Addison, possuem uma força tão grande que a descrição freqüentemente nos fornece ideias mais

vivas que a visão das próprias coisas" (*The Spectator* 416). A capacidade de expressão das palavras, a possibilidade de que evoquem ideias adormecidas na mente, quando manejada por um bom poeta, possibilita a seleção daquilo que será apresentado ao leitor. O poeta pode estabelecer ênfases, adicionar cores, revelar aspectos que passariam despercebidos ao olho, e mobilizar paixões que a cena original não mobilizaria. Dotado de imaginação vigorosa e cultivada, ele será mesmo capaz de aprimorar e corrigir a natureza, pois, "(...) a imaginação pode fantasiar para si mesma [*fancy to it self*] coisas mais grandiosas, estranhas [*strange*] e mais belas do que o olho jamais viu, e é ainda sensível a qualquer defeito no que já foi visto (...)" (*The Spectator* 418).

Essa possibilidade não implica, porém, uma liberdade irrestrita da faculdade de imaginação. O distanciamento do referente visual tem limites claros que fazem com que a remissão da imaginação à visão não seja jamais inteiramente abandonada. Não por acaso, ao iniciar o exame dos prazeres secundários no número 416 do *Spectator*, Addison vai lembrar novamente o leitor que "aumentar, compor e variar" suas imagens são poderes da imaginação, mas que ela só os exerce na medida em que possua ideias previamente fornecidas pela visão. E, uma vez que os prazeres secundários se assentam, sobretudo, no prazer que temos em comparar as ideias que recebemos de uma obra artística com aquelas que recebemos da visão dos objetos originais, as produções da fantasia continuam a ser reguladas por sua semelhança em relação aos objetos que representam. A similitude com o modelo fornece, portanto, um limite para a atividade criadora da imaginação poética ou artística, em geral. Para agradar a imaginação do leitor, a produção do poeta precisa acertar na justa medida entre o aprimoramento e a fidelidade a seu modelo. O poeta, diz o autor, "tem em suas mãos o poder de modelar a natureza e pode lhe conceder os encantos que lhe aprouver contanto que não a reforme demais e não incorra em absurdos, ao esforçar-se por aprimorá-la" (*The Spectator* 418). Tanto a fruição quanto a composição das obras de arte dependem da observância dessa medida e isto se obtém com a operação conjunta da imaginação e do juízo, refinando o gosto do poeta assim como o do leitor. Neste quadro, não espanta, diga-se de passagem, que o que Dryden chama de "Fairy way of Writing" seja vista com ressalvas por Addison. Dentro desse "espaço de manobra" que se delimita conforme se estuda os prazeres primários e, principalmente, os secundários, a fantasia pode exercer-se legitimamente.

As conseqüências disto não são nada desprezíveis. Num movimento final, nos últimos ensaios da série sobre a imaginação, Addison explora de modo um tanto sumário, mas bastante sugestivo, as possíveis relações legítimas entre essa faculdade e as disciplinas que pretendem descrever "objetos visíveis realmente existentes". As diversas disciplinas voltadas ao conhecimento desses objetos (a história, a geografia, a filosofia da natureza) não apenas são ocasião de prazeres da imaginação, mas recorrem freqüentemente às

imagens modeladas por essa faculdade. As descrições do universo apresentadas pela filosofia da natureza, por exemplo, fornecem deleite à fantasia e, por sua extensão e variedade, constituem objetos sublimes que levam essa faculdade ao limite de suas capacidades. E disciplinas como a história, por sua vez, tiram proveito das imagens da fantasia para construir suas narrativas e descrições à maneira de um quadro que se revela gradualmente aos olhos do leitor. Essa é, segundo Addison, a maestria de Tito Lívio, autor que descreve seu objeto de maneira tão viva que se pode dizer "que toda sua história é uma pintura tão admirável (...) que seu leitor torna-se espectador".

Num outro nível, as cores e os toques da imaginação são também necessários aos "mestres polidos da moral, da crítica e de outras especulações abstraídas da matéria". Nesses casos, trata-se de dar forma aos símiles, alegorias e metáforas, imagens que o discurso figurado pode fornecer aos raciocínios abstratos. "Por tais alusões, diz o autor, uma verdade do entendimento é como que refletida pela imaginação; somos capazes de ver algo como cor e forma numa noção, de descobrir como um raciocínio foi extraído da matéria" (*The spectator* 421). Ora, através de uma alegoria ou símile bem escolhido um conceito pode ganhar um conteúdo, digamos, material e os domínios dos sentidos e o do entendimento abstrato podem comunicar-se — graças a essa atividade da imaginação que extrapola o domínio do prazer estético. Trata-se, como mostra Addison, de uma operação que satisfaz, simultaneamente, duas faculdades humanas e que reside na tradução de conceitos do entendimento em imagens da fantasia, leiam-se, os símiles, as metáforas e alusões que Locke veementemente condenava.

Mais importante que isso, essa atividade da imaginação fora do campo estritamente artístico mostra que pode haver uma articulação não só legítima, mas desejável do entendimento com a sensibilidade, através da imaginação. Noutras palavras, os textos de Addison desenham outra concepção desta faculdade. A imaginação do *The Spectator* não está necessariamente vinculada ao erro e tampouco é oposta à razão e à verdade. Em vez disso, ela está ligada a um outro modo de pensar, que possui regras próprias e que pode ir de par com a filosofia e com a ciência, com a razão — no limite.

Na verdade, não é de estranhar que, apesar de inspirado no empirismo do *Ensaio sobre o entendimento humano*, Addison tome um rumo tão distinto do de Locke e termine por reabilitar uma faculdade e um tipo de discurso que o *Ensaio sobre o entendimento humano* parecia ter banido. Afinal, essa articulação entre o sensível e o intelectual parece visada desde os primeiros números do *Spectator*, quando o projeto de uma crítica começava a se explicitar. A julgar pelos textos, tal projeto pretendia justamente, na expressão do autor, "tornar a instrução agradável" e a "diversão útil", "vivificar [*enliven*] a moral com o engenho [*wit*] e temperar o engenho com a moral". Para tanto, talvez fosse mesmo preciso

reelaborar a noção de imaginação desfazendo o quadro de oposições que a filosofia lockiana estabelecera; era preciso combinar a imaginação e o entendimento, re-unindo o que Locke e, sejamos justo, parte considerável da tradição moderna separaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISON, J. *The Spectator*. Gregory Smith (ed.), Everymen's Library, Aldine Press, Londres, 1967.

ANCESCHI, L. *L'estetica dell'empirismo inglese*, vol. I, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.

_____. *Tre studi di estetica*. Mursia, Milão, 1966.

DOBRÁSZNKY, E. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Papiros/ Editora da Unicamp, Campinas, 1992.

FORMIGARI, L. *L'estetica del gusto nel settecento inglese*. G.C. Sansoni Editore, Firenze-Roma, 1962.

MORÈRE, P. "Addison et Steele: éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*". In: Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. n. 50, p. 301-323, 2000. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_2000_num_50_1_1493>.

LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Pedro P. Pimenta (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2012.

SACCAMANO, N. The Sublime Force of Words in Addison's "Pleasures". *English Literary History*, Vol. 58, n. 1, p. 83-106. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

THORPE, C.D. "Addison's theory of imagination as perceptive response" apud Dobrásznky, p. 74-75.

_____. "Addison and Hutcheson on the imagination". *English Literary History*, Vol. 2, n. 3, p. 215-234. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1935.

André Berger

Aborto, 2015

nanquim sobre papel

21,0 x 21,0 cm



Pintura e escritura

Ricardo Nascimento Fabbrini

Universidade de São Paulo (USP).

Examinaremos a relação entre escritura e pintura em certa produção artística vanguardista e contemporânea (ou pós-vanguardista). Nas obras selecionadas a escritura apresenta-se como "língua desconhecida", da qual cada artista tenta apreender, ao seu modo, "sua respiração, ou aeração emotiva", nas imagens de Roland Barthes (2007, p.17). A escritura será tida como prática discursiva situada no cruzamento entre pulsão e saber; ou seja, como uma operação que desloca as noções de verdade, sujeito ou consciência, próprias da filosofia da representação. A relação entre escritura e pintura será pensada, em outros termos, a partir da confluência entre os procedimentos da filosofia francesa pós-estruturalista, ou da desconstrução, nos termos da crítica, e o programa proveniente das vanguardas artísticas, os quais compartilham objetivos comuns, tais como a inovação radical, a experimentação formal, a crítica às noções de representação ou verossimilhança, ou, por fim, a recusa à instrumentalização da linguagem. (BARTHES, 1974).

Destacaremos as escrituras de Mira Schendel, Amílcar de Castro, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, ramos de um mesmo tronco glossemático robusto vanguardista (de protófalas: letras *avant la lettre*) composto pela kleeografia, hartungrafia, mathieugrafia, michauxgrafia, ou dubuffetgrafia. Nessas escrituras evidencia-se a rasura tanto do "sistema alfabético-silábico" quanto do "sistema ideográfico" (como o ideograma oriental), nas categorias de Ferdinand de Saussure (1978). São escritas rasuradas que remetem, em alguns casos, aos *caligrammes* de Guillaume Apollinaire, às *paroles in liberté* de Tomaso Marinetti, a *Un Coup des Dés* de Stéphane Mallarmé, às "tortografias" de Merce Cummings, aos ideogramas dos "Cantos" de Ezra Pound, ou ainda, a "verbivocovisualidade"

da poesia concreta de São Paulo, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Decio Pignatari (CAMPOS & PIGNATARI, 1975).

Como primeira modalidade de escritura temos a *miragrafia*. Entre 1964 e 1966, Mira Schendel produziu a série "Monotipias", com mais de dois mil desenhos, dividida pela crítica, em "desenhos lineares", e "arquitetura". Em "desenhos lineares", a artista entinta uma lâmina de vidro, salpica-lhe talco, impedindo a pronta absorção da tinta, e então desenha com unha ou ponta-seca, no verso da folha de papel arroz, comprimida ao vidro. Surgem, então, linhas finas da cor de ferro ou de cobre, que não parecem ter sido inscritas pela artista, mas secretadas pelos poros do papel. Essa técnica foi utilizada também nas "arquiteturas", mas, aqui, não há uma ou duas linhas, e sim vários traços indiciando figuras, como quadrados ou círculos, ou ainda "escritas", letras, palavras e, mesmo, frases.

Mira Schendel criou de 67 a 73 "Objetos Gráficos", utilizando não apenas signos manuscritos, mas também letras e números, datilografados ou adesivos. São objetos, de até 1,20 m, alguns em forma de tondo, sustentados por fios de nylon, em que os signos, gráficos ou não, prensados entre placas de acrílico, gravitam no espaço da exposição. Essas grafias no ar, que à primeira vista enviam ao tachismo de um Franz Kline, ou ao grafite de Keith Häring, desses artistas também se distinguem, pois os signos, em Mira, são discretos, diminutos, um *memento mori* de comedimento oriental. Há também um ar-de-família entre essa escrita e as invenções tipográficas de Mallarmé, os caligramas de Apollinaire e a verbovicovisualidade da poesia concreta, já referidas. As miragrafias, todavia, não são poemas, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao *in nato* das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões. Numa monotipia, de 65, vê-se, por exemplo, em meio a traços, análogos às inscrições parietais, as letras "a", "k" e "e", sugerindo, em seu "devir-escritura" a articulação da palavra "arkhē"; e em um "objeto gráfico", de 1968, o que temos é um enxame de letras, pura entropia, figurando o rumor da língua: a artista situando-se aquém ou além da poesia faz, aqui, a língua tartamudear, produzir uma língua esotérica no interior de uma língua normativa, investir em suma, contra as línguas maternas. Pode-se parafraseando Jacques Lacan dizer que essa "fase do acrílico", que "capta a passagem da vivência imediata para o símbolo", nos termos da própria artista, figura o momento da incorporação, pelo "sujeito do desejo", do "nome do pai", da Lei: a língua.

Nos anos 80, Mira Schendel retomou a têmpera, sobre tela ou madeira, sem a textura, contudo, de suas antigas pinturas. São, agora, superfícies lisas, monocromáticas, riscadas por linhas a bastão oleoso, como em "*I Ching*", de 1981. Nessa série de obras mínimas, mas não minimalistas, pois destituídas de simetria ou monotonia, há algumas, sem títulos, em que a artista aplicou sobre campos de cores chapadas, pequenas figuras geométricas,

em folhas de prata ou ouro. Associando essas obras à arte oriental, Haroldo de Campos viu nesses signos de ouro e prata símiles dos sinetes da pintura chinesa, e atribuiu aos campos uniformes de cor, o sentido que o vazio "sunyata" ou "vácuo vivo" possui na estética budista. Nessa última referência talvez resida a chave da singularidade dessa arte de raiz construtiva, que não se esgota na pura ótica, concreta ou minimal, pois busca na origem das línguas, e no âmago da matéria – na translucidez do papel artesanal – formas de transcendência. Mira Schendel, em seu *sacro lavoro*, toma a matéria como algo originário, sacrossanto, de uma obscuridade plena de segredos. Em suas escrituras há algo de frescor, de leveza, de interstício, de aéreo, ou ainda: "algo do vazio enquanto signo" na expressão de Roland Barthes, em "O Império dos signos" para marcar o caráter de "anulação" do ideograma japonês, no qual "não há nada para ser agarrado". (2007, p.98).

A segunda modalidade de escritura é a *castrografia*. A geometria gestual de Amílcar de Castro, situada entre o ideograma e a garatuja, surpreende, a cada nova ocorrência, pelo ineditismo de suas configurações. "A escritura de Amílcar é feita de traços nunca gastos, pois com a mesma secura e aspereza de sua escultura, esses signos irrompem no branco da página como um estrondo; como traços inaugurais ou inscrições parietais". (FABBRINI apud AGUILERA 2005, 11-28). É uma escritura, em suma, que se opõe não somente a toda escrita, mas a todo *script*: tanto às logomarcas, do mundo "*mass-mediático*", quanto às convenções estilísticas, da historiografia da arte. Seu traço é manual, numa época – da cultura de massa e da sociedade da informática – em que a caligrafia se encontra ameaçada. Esses traços, além disso, não reproduzem os *standards* da abstração informal – como os *drippings*, *taches* ou *frottages* – impedindo, assim, a "captura do figural na figura". (LYOTARD, 1974). A pincelada livre indicia o gesto, feito espetáculo, ou o estancamento da pulsão em um *standard* da abstração informal; já o traço em Amílcar é uma "energia não-ligada" que circulando por todo o papel, se furta à "figura", ao "objeto", à "cena": aos estilemas da historiografia da arte (Idem). Sua escritura, sendo autoral, opõe-se assim às convenções artísticas, que se convertem, muitas vezes, em grifes, no mundo dito cultural.

Seus signos são negros, porém solares: signos de uma escrita auroral, ou, na língua de Jacques Derrida, uma "arqui-escritura". (DERRIDA, 1971). Em seus desenhos há um "trabalho de linguagem", de rasura dos códigos, e produção de novos signos, situados aquém ou além do verbal. A escritura de Amílcar, enquanto conjunto de signos remete à caligrafia, uma vez que o gesto que a produz é cursivo – mas diferentemente da escrita que supõe um código, cada signo seu é fundante, inaugural. São signos "pré-linguísticos" ou "paralinguísticos": uma escrita em gênese, em fase de latência, no limiar de sua completa explicitação. É uma escrita nascitura, que se apresenta como insolúvel enigma, pois dá a

sensação de que tudo está nascendo do nada. (CAMPOS & PLAZA, 1976). É uma escritura de natureza críptica (uma "imagem enigma"), pois ainda não estatuída em código, e, por isso, passível de infinitas modulações, em função das "figuralidades", resultante das fraturas, interpenetrações, transparências, ou tessituras dos traços.

O gesto do artista é firme, mas não agressivo, no sentido da expressão nervosa de um corpo que subitamente explode. Amílcar de Castro dizia, em prosa enxuta, que visava "a espontaneidade do primeiro gesto", que não pode, contudo, ser confundida com o gesto fácil, meramente impulsivo (CASTRO, 1999). É um gesto ágil, mas que se funda num impulso construtivo, na mais severa disciplina da mão, e não em uma espontaneidade desgovernada, fonte de acidentes ou caprichos, como borrões, salpicos ou garatujas. Amílcar de Castro desenha *alla prima*: logra o traço ao primeiro gesto, sem a possibilidade de se corrigir. Como ocorre na manobra perita do calígrafo oriental, na qual não há esboço ou arrependimento. Sua mão, ainda que segura, assume o perigo de pôr a perder a figura, ou seja, de fazer desandar sua estrutura. De seu gesto resulta um traço que é uma força em ação, uma direção, uma *enérgeia*: uma atividade, um trabalho, que oferecem à visão o que ficou da pulsão. É em síntese, um gesto que investido de pulsão, concretiza-se em signos de grande concisão.

O gesto, em Amílcar de Castro, dito de outro modo, não é apenas de sua mão, mas de todo seu corpo, de seu pulso, glote e vísceras, que deixam como rastro, traços: uma "energia não-ligada, não-codificada". (LYOTARD, 1974). Em sua escritura, a pulsão não se concretiza em sistema de signos; mas ao contrário, a energia que circula em seus traços desfaz o mundo classificado, nomeado, reconhecido, pois ela nunca se fixa em algum signo já dado: código ou produto mercantil. Amílcar sabe que não basta descer o pincel sobre o papel e nele aterrissar o traço, pois é necessária uma dupla e complexa operação de sua mão que, no mesmo movimento deve desviar o traço das convenções e simultaneamente reestruturá-lo como forma significativa. Seu gesto gozoso imprime nos traços uma pulsão que acompanha sua imediata formalização. Seu desenho não é, assim, descritivo ou analítico, exercício refinado das possibilidades evolutivas de linhas finas, mas, ao contrário, desenho sintético, de linhas grossas, que evidencia ao primeiro olhar, a coerência interna da forma. Percebe-se, nessa singularidade, uma diferença face à caligrafia oriental, a contrapelo das similitudes já notadas, pois nessa última o pincel traça linha sinuosa que se afina ou engrossa em função dos volteios da mão; enquanto seu desenho é só medula, um osso tão centro, que não tem adjetivo ou ornamento: "É um artefato sem artifício, nu, sem pele": — de ossos à mostra. (CASTRO apud SILVA, 1999, p. 24).

Em seus desenhos de linhas grossas porque feitos à trincha não vemos rasura ou pentimento, alguma marca de fatura que indique hesitação ou arrependimento. De

vestígios, só se vê, e, às vezes, marcas de pelos deixados pela trincha, quando quase seca, raspa a superfície: "No risco, a tinta vai acabando e a trincha vai fazendo um arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro; e o arranho também é – dizia Amilcar – parte da obra". (CASTRO apud BRITO, p. 126). Parte que revela o processo subjacente à elaboração da obra – o *non finito* –, o produto do ato de desenhar. Esses vestígios não indiciam, contudo, qualquer imperfeição nos traços, mas o intento do artista em incorporar o acaso, ainda que de modo controlado. Esse sulco, deixado pela trincha, assinala, também, o impulso físico inseparável do ato de estruturar um signo; ou seja, a ânsia irreprimível de vontade de ordem, que caracterizou a arte construtiva brasileira nos anos 1950. Em síntese: Tudo, nele, é claro e parece fácil; por isso Amilcar de Castro nutria desprezo pelas coisas vagas: "Tenho fé, diz direto, na obra que não deixa resto". (Idem, p. 58). O fácil é o espetaculoso, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor. Sua escritura é, assim, admiravelmente exata; pulsão investida em escrita de grande concisão: mas "o que há de mais misterioso, indaga Paul Valéry, que a claridade"? (VALÉRY, 1985, p.99).

A cytomblografia, terceira modalidade de escritura, é ilegível, porém, pensar assim é esquecer que a significação dessa escritura não está em sua função comunicativa, mas em seu significante, no teor de frescor de seus túbios traços. Essa escritura é composta de "grafismos *gauches*, ou de rabiscos infantis" e não de riscos certos, indiciando destreza (BARTHES, 1990, p.143). Seus traços resultam – intencionalmente – de gestos desajeitados, inábeis, como "o das crianças, dos loucos, ou dos destros que passam por canhotos, ou simplesmente, daqueles que desenham às escuras" (Idem, p.146). O gesto de Cy Twombly toca morosamente o papel, deixando nele vestígios, como uma sujidade, quase uma mancha, restos enfim de uma negligência qualquer. Nesse sentido, seus gestos são muito distintos dos gestos viris de Amilcar de Castro e mesmo do gesto dos pintores chineses porque esses buscam o êxito, o gesto destro, a maestria: sem hesitar, miram *alla prima* o êxito na ideografia exata.

Os grafismos de Cy Twombly são, no entanto, pequenos "satoris", segundo Roland Barthes, porque rompem com a causalidade e linearidade da escrita no Ocidente, e, conseqüentemente, com o caráter figurativo e narrativo de certa pintura ocidental (BARTHES, 1990, p.174). A cytomblografia é feita de vestígios do momento infinitesimal em que a cera do lápis toca o grão do papel. Cada traço que desce sobre a folha, conduzida pelo lápis que nela aterrissa, ou que nela pousa visando ínfimo repouso, é como em um haikai, o rastro de um "vão leve de abelhas". (BARTHES, 1990, p.145). Se há algo de oriental nessa escritura é assim o raro e o mínimo; porque como nas grafias de polens em Schendel, na grafia em estilhaços em Cy Twombly, temos a "rarefação oriental da superfície" que se opõe à compactação das "figuras" na pintura ocidental. (BARTHES, 2007, p.98).

Por isso, para alguns autores os traços delicados e gauches de Cy Twombly sobre amplas superfícies – uma “disgrafia”, segundo Barthes – produziria um efeito análogo ao sentimento do sublime. O efeito produzido por esses microtraços desajeitados em campo vasto não se aproxima, no entanto, a nosso juízo, do sentimento do sublime, no sentido de Immanuel Kant, enquanto sentimento simultâneo de prazer e desprazer face ao absolutamente grande, em comparação com o qual tudo o mais é diminuto – como na pintura romântica de Caspar David Friedrich, dos anos 1810, ou em certa pintura abstrata de Mark Rothko, dos anos 1950 – mas do sentimento do belo que produz alegria, prazer ou amor: a “beleza calma e delicada”, nos termos de Edmund Burke. (BURKE, 2001, p. 84). Porque enquanto “os objetos sublimes são de grandes dimensões”, os “objetos belos” são “comparativamente pequenos”, feitos de “linhas serpenteadas, cambiantes, em contínua variação”. (BURKE, p. 89). Ou ainda: se os traços tremeluzentes de Twombly são belos é porque eles se “desviam”, tenuemente, da linha reta (da escrita alfabética e linear). (BARTHES, 1990, p.148). Numa palavra, o *détournement* (no sentido de “gauchir o traço”, na expressão de Barthes) está na raiz da *écriture* à Twombly. Por fim, vale notar, que a rarefação ou espargimento de seus traços trôpegos em amplas superfícies, remete ainda à noção de espaçamento, enquanto um “espaço que se espaça” como afirma Jacques Derrida a partir de Martin Heidegger, ou seja, a um intervalo que se faz vazio pleno, como em certa pintura chinesa (DERRIDA, 1990).

Mas há diferenças entre a pintura chinesa e a de Cy Twombly. Afastando-se a possibilidade de apagar ou corrigir o traço, o primeiro gesto do pintor chinês, é também seu derradeiro gesto. O gesto chinês assume o risco, de pôr tudo a perder, enquanto o gesto de Cy Twombly, “nada tem a perder”. (BARTHES, 1990, p. 152). Se o gesto do primeiro é perito, o do segundo é de imperícia. Sendo assim, sobre o gesto sem jeito de Cy Twombly (pois lhe falta, como se diz: “jeito para o desenho”) não há risco de erro, porque a mão, nele, não segue modelo, mestre ou tólos; enquanto sobre o gesto “hábil” do pintor chinês paira sempre a sombra do malogro: por exemplo: se em lugar de apalpar o papel acalcá-lo, pode rasgá-lo.

A quarta modalidade é a *graffiti painting* de Jean-Michel Basquiat, que alude, à primeira vista, à notação caligráfica da cytwomblygrafia, mas diferentemente dessa escritura, mescla signos verbais e não verbais. São imagens brutalmente esquemáticas de caveiras, carros e pessoas mutiladas mescladas a fonemas rascunhados, palavras enigmáticas e períodos entrecortados aplicados sobre uma colcha de retalhos intensamente colorida. Nessa modalidade de escritura temos, também, os graffitiés de Keith Haring que saturou seu público com repetidas imagens anônimas, e compósitas (entre o homem e o animal), rivalizando com as campanhas publicitárias. Nos dois casos há uma mesma linguagem de

fácil assimilação e reprodução que pode ser transposta para diferentes suportes: da pedra à tela, do cimento ao papel, da rua à galeria. Sendo uma manifestação essencialmente *pop*, às vezes amadorística, suas referências imediatas foram como se sabe, a *mass-cult*: as charges, os quadrinhos, a televisão etc. Os grafites (a versão americana do muralismo mexicano) são afrescos toscos, retalhados, como as histórias de ação em quadrinhos vivamente coloridos. Eles figuram com a simplicidade do estilo dos *comics underground* de Robert Crumb em temas como a sexualidade homossexual e a violência metropolitana. Mas não podem ser identificados aos cartunistas, quadrinistas, ou, ainda, aos artistas *pops*, pois diferentemente da pintura *pop* polida dos anos 1960, *glamourosa* e de técnica acurada o *graffiti* é uma *bad painting*, uma inscrição parietal, *brutalista*, que exhibe rudeza e inacabamento.

Na basquiografia mesclam-se, como dizíamos, signos verbais ou fonemas articulados e signos não verbais. Entre os primeiros encontra-se, como mais recorrente, as palavras: "*asbesto*", "*big*", "*blood*", "*bottom*", "*caution*", "*insight*", "*large*", "*teeth*", "*thorn*" e "*toes*". Os signos não verbais "transcrevem fonemas que não pertencem a nenhuma língua natural", mas "forçam-na a voltar, como se ficasse louca, a um estado anterior a seu nascimento, ao *in nato* da frase proposicional e representativa: uma glossolalia" – no termo utilizado por Jacques Derrida para nomear a profetisa, transida, de Antonin Artaud: "Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível" (DERRIDA, 1998, p. 48). São signos que "não comentam, nem visam a suprir a inabilidade de uma figura principal, mas a ela se integram como formas plásticas". (Idem, p. 92). O *graffiti* de Basquiat é uma *inscription fauve* que remete, assim, a uma língua originária (*Ursprache*) e não apenas a cultura afrodescendente, na caracterização corrente dos anos 1980.

As escrituras que vimos não são, em suma, códigos a serem decifrados, enquanto escritas ou representações figurativas, mas *signos in status nascendi*, línguas em estado anterior ao nascimento da proposição ou da figuração. São arquiescrituras, como o signo nascituro de Mira Schendel, a língua larvar em Cy Twombly, ou o balbucio de Basquiat. Algo como sêmens de signos ariscos. Esses artistas não intentaram emular a escrita alfabética ou ideográfica, mas inseminar a gravura ou pintura, com o caráter pictográfico resultante da rasura da escrita. Não se trata de puro arremedo da escrita alfabética, cursiva, mas de traços disruptivos, condutores ou indutores de energia plástica, que reagem à distância aberta no ocidente entre imagem e texto. Da escrita, esses artistas detiveram menos os caracteres (a figura: letras, fonemas ou ideogramas), e mais a marca do traço como espaço total de pulsão: como "figurabilidade", na expressão de Jean-François Lyotard (LYOTARD, 1974).

Na miudeza da miragrafia, na falsa preguiça do tartamudeio em Cy Twombly, nos traços destros à trincha de Castro, ou, por fim, no gesto urgente de Basquiat e Haring temos, ainda, uma mesma resistência à instrumentalidade dos códigos. Em uma palavra, a pintura (ou gravura) como escritura, que aqui traçamos, efetua uma crítica à natureza mercantil de toda figura; ou seja, às convenções tanto da escrita, como da pintura representativa, ou, ainda, dos clichês do mundo mass-midiático: "Clichês, clichês, não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês", afirmou Gilles Deleuze (2007, p. 92-95). As escrituras que vimos, sem prejuízo de suas singularidades, desviam-se do estereótipo, "saem do clichê" – na expressão de Deleuze a propósito de Francis Bacon – por meio de "marcas livres" no interior de uma escrita provável. Os gestos desses artistas introduzem um "desastre na ordem do visível", uma desfiguração na escrita, ou, seja, sua crepitação: "Um conjunto visual provável – primeira figuração – é desorganizado, deformado por traços manuais livres que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração: escritura ou figurabilidade)". (DELEUZE, 2007, p. 111).

É desse modo que esses artistas põem "a língua a delirar, a sair dos sulcos, a abismar-se" (DELEUZE, 2014); fazendo com que as palavras percam seu contorno, afundem-se, misturem-se, dilacerem-se em um desordenamento como no "pano pânico", pático – segundo a percepção de Bergotte descrita por Marcel Proust (1983, p. 157-158) – da pintura do pequeno pedaço de muro (*panne*) de "carnação untuosa amarelo-viscosa", simultaneamente transparente e espessa, da "Vista de Delft" de Vermeer; ou, ainda, como ocorre nas "cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura", na descrição do quadro de Frenhofer, por Honoré de Balzac (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.144). Os gestos que engendram essas pinturas, apesar das singularidades que vimos, não querem *captar* nada, de modo que eles se abrem cada qual ao seu modo, ao acaso (ao improvável). São gestos gestadores, ou de puro dispêndio, que resistem a tornaram-se gesta, gestos gessados, atas de atos. Nessas escrituras opera-se, assim, uma crítica à produtividade, à adequação entre meios e fins, à mecanização do corpo, e à banalização do prazer. Seu poder de negatividade manifesta-se na ênfase no vazio, no silêncio, ou ainda na brancura do branco – com exceção nesse particular do *graffiti* que opera, em regra, sobrepondo signos como palimpsesto – no intento de estancar a tagarelice, o derramamento de signos tanto verbais como visuais; rompendo, desse modo, com a circularidade infinita da linguagem; das convenções fundadas no imaginário da comunicação ou na ideologia da legibilidade, ou, seja, no jogo obsessivo das substituições simbólicas do presente. Esses artistas intentam na pincelada fluida e precisa ou na forma breve não um sentido

pleno; um silêncio pesado, uma experiência precisamente mística; mas a experiência do corte ou da pausa, ou ainda, do abandono da significação fixada, da concepção de uma linguagem como forma coagulada de *captura* do mundo. Cada artista que vimos "produz sem apropriar-se/ Trabalha sem nada esperar,/ A obra terminada, esquece-a,/ e porque a esquece,/ a obra permanecerá"; (BARTHES, 1990, p.175); daí as escrituras, como as que vimos, serem *poéticas de risco*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, Y. (Org). *Preto no branco*. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, R. "Cy Twombly: ou non multa sed multum". In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Novos ensaios críticos: O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BURKE, E. *Indagação filosófica sobre el origem de nuestras ideas acerca de lo sublime e de lo belo*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- CAMPOS, A.; & CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____. & PLAZA, J. *Reduchamp*. São Paulo: S.T.R.I.P., 1976.
- CASTRO, A. "Guignard – desenhista". In: *Amilcar de Castro (depoimento)*. Orgs. Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999.
- _____. In: *Amilcar de Castro*. Org. Ronaldo Brito. Belo Horizonte: Takano Editora/Galeria Kolans, 2001, p. 204.
- DERRIDA, J. *Escritura e Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Marges da Philosophie*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Imprensa Oficial/ UNESP, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta/Editora UNIFESP, 2012.
- FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2002.
- _____. *Preto no Branco*. In: "Jornal de Resenhas", n. 57. São Paulo: Folha de São Paulo/ Discurso Editorial, 11/12/1999.

_____. "Miragrafias". In: *Jornal de Resenhas*, n. 84, São Paulo: Folha de São Paulo/ Discurso Editorial, 13/04/2002.

LYOTARD, J.-F. *Discours, Figure*. Paris: Klincksiek, 1974.

PEREIRA, U. *Os escremas da figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosófica, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PROUST, M. "A prisioneira". In: *Em busca do tempo perdido*; vol.3, Porto Alegre: 1983.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

VALÉRY, P. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. "Les Cahiers de Paul Valéry". In: Augusto de Campos; *Paul Valéry: a serpente e o penar*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

Fernando Pessoa e a Ironia Romântica

Mariella Augusta

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Com este artigo desejamos apenas provocar alguma reflexão sobre a poesia de Fernando Pessoa sob um aspecto do romantismo – sua ironia –, que difere, no particular, da ironia no sentido mais geral. Apesar de o poeta ser muitíssimo estudado pelo prisma do eu, da subjetividade, é, no entanto, pouco estudado à luz de algum aspecto do romantismo (momento do eu) que pudesse realmente colaborar na interpretação da pluralidade do gênio português. Ocorre que da mesma maneira que a multiplicidade no pensamento de Fernando Pessoa, para alguns, parece acusar as fraturas de um sujeito (um modo de avaliar o homem pós-romântico, em franca decadência), parece-nos, por bem maior, chamar a depor, não conceitos dos modernos, mas ainda do próprio romantismo, o de ironia romântica, porque ele já dá vazão a tal multiplicidade.

O termo ironia, para os românticos, é polissêmico: é ao mesmo tempo a ironia enquanto contraste entre aparência e realidade, porém elevada ao *status* de ironia cósmica; é paradoxo, a contradição existente na ideia, a convivência do conceito e seu contrário no interior da ideia; e, enfim, é, também, objetividade: transcendental, o sujeito pode se tornar qualquer outro na sua criação artística. Essas definições, mostraremos, tangenciam ou mesmo podem ser o eixo para uma forma de interpretar a heteronímia. Por outro lado, se as colocarmos sob a ótica hegeliana, trarão o sabor amargo das concepções niilistas e relativistas da ironia como uma sombra triste cobrindo a poesia pessoana.

Naqueles dois últimos aspectos, a ironia romântica é a atitude do homem de gênio diante do mundo e/ou de sua criação, que transcende sua subjetividade, seu ponto de

vista, suas emoções, valores, rumo à objetividade, que o possibilita ser, a seu bel-prazer, qualquer subjetividade, a tomar como seu qualquer ponto de vista, a sentir qualquer emoção, a aderir a valores que lhe são contrários, e, em sua criação, a criar outras subjetividades que expressam o todo, como nos diz D. C. Muecke parafraseando A. W. Schlegel:

A maioria dos dramaturgos [...] incorporam sua própria subjetividade numa personagem ou num ponto de vista a que a plateia é supostamente simpática. Mas Shakespeare embora dote, cada uma de suas personagens, suas "formas criadas", de tanta vida, não se pode duvidar de que assumiu os sentimentos delas, é ao mesmo tempo destacado delas todas e "plana livremente acima" dos temas de suas peças de tal forma que elas não exprimem sua própria subjetividade, mas coletivamente "expressam o mundo todo", que, como diz Goethe, é a marca do verdadeiro artista. (1995, p. 43)

Note-se que o gênio nem mesmo para os românticos prescinde do artifício, não é pura sentimentalidade, "ele plana livremente acima" porque domina o múltiplo. Mas é fato, para o romantismo, que ele tem em si toda uma humanidade. E, com esse argumento, os românticos valorizaram imensamente os dramaturgos como Shakespeare, Sófocles e outros, considerando-os os grandes gênios por suas capacidades de tornarem-se outros, por darem conta da infinidade por meio do afastamento. Por evocarem todos os temperamentos e paixões e, ao mesmo tempo, abdicarem de todos. Talvez não por acaso, Pessoa denomine a heteronímia de "drama em gente". O poeta português também partilha, com os românticos, a ideia de que o maior poeta é o dramaturgo, cujo mais alto grau de despersonalização torna mais exemplar e perfeita sua poesia. O afastamento de si é a atitude irônica do gênio que cria uma objetividade.

A respeito da objetividade da ironia, Muecke explica que "do ironista que evita a unilateralidade ao introduzir habilmente a atitude oposta como não menos válida, podemos dizer que conseguiu uma postura mais ou menos desinteressada ou objetiva." (1995, p. 43).

O ironista subverte e ridiculariza qualquer certeza, quebra o rigor dos grandes sistemas filosóficos – dogmatismos, Kant, Hegel; a razão dá lugar à emoção, mais que isso, dá lugar aos abismos e às alturas do eu. De Descartes a Kant, falava-se em razão, a partir

de Schelling fala-se de uma forma de inconsciência, que é uma forma de infinito para dentro, de vontades que como dirá Nietzsche torna um *individuum, dividuum*.

A ironia romântica é um conceito formulado primeiro pelos pensadores românticos alemães, especialmente F. Schlegel, para a crítica de arte. Schlegel parte de um axioma aparentemente simples, mas difícil pelo próprio modo que se constitui: a ironia é o paradoxo (frag. 48; SCHLEGEL, 1997, p. 28). Esse conceito de ironia, que a toma como a justaposição dos elementos contraditórios, não destoa, totalmente, da concepção a que estamos acostumados, da ironia como dissimulação, ou como a define Haakon Chevalier, como "um contraste entre uma realidade e uma aparência" (*apud* MUECKE, 1995, p. 52). Mas a ironia torna-se, para os românticos, outra coisa a mais do que a ironia como é imediatamente pensada; torna-se a contradição do mundo, a contradição da ideia. E, para Schlegel, uma ideia, para ser perfeita, deve ser irônica, ou seja, deve conter em si um pensamento e seu contrário, ao menos um termo e sua contradição, ou uma multiplicidade.

Uma ideia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesmo. Um ideal é, ao mesmo tempo, ideia e fato. Se para o pensador os ideais não têm tanta individualidade quanto os deuses da antiguidade para o artista, toda ocupação com ideias nada mais é que um entediante e cansativo jogo de dados com fórmulas vazias, ou uma contemplação detida do próprio nariz, à maneira dos bonzos chineses. Nada é mais lastimável e desprezível do que essa especulação sentimental sem objeto. Não se deveria chamar isso de mística, já que essa bela palavra antiga é bastante útil e indispensável para a filosofia absoluta, a partir de cujo ponto de vista o espírito observa, como o mistério e milagre, tudo aquilo que de outros pontos de vista acha teórica e praticamente natural. Especulação en détail é tão rara quanto abstração en gros, e contudo são elas que engendram toda a matéria do chiste científico, são os princípios da crítica mais elevada, os degraus supremos da formação espiritual. A grande abstração prática torna propriamente antigos os antigos, entre os quais era instinto. Em vão teriam os indivíduos exprimido inteiramente o ideal de seu gênero, seus próprios gêneros não fossem também rigorosa

e nitidamente isolados e, por assim dizer, deixados livremente à própria originalidade. Mas pôr-se arbitrariamente quer nesta, quer noutra esfera, como num outro mundo, não apenas com entendimento e imaginação mas com toda a alma; renunciar livremente quer a esta, quer àquela parte de sua essência e se limitar inteiramente a uma outra, procurar e encontrar seu um e tudo ora neste, ora naquele indivíduo, e esquecer intencionalmente todos os outros: disso só é capaz um espírito que, por assim dizer, contém em si uma multiplicidade de espíritos e um sistema completo de pessoas, e em cujo interior cresceu e amadureceu o universo que, como se diz, deve germinar em cada mônada. (SCHLEGEL, 1997, p. 66-67)

Uma ideia é perfeita se contém em si seu contrário. É como justapor a crítica ao pensamento, é como completá-lo com seu oposto. A ironia é contraditória como a vida. E só o gênio, como visto por alguns românticos, pode suspender-se completamente, tornar-se outro. A ironia se apresenta como uma forma de objetivação porque suspende a subjetividade, pode-se ser qualquer coisa e coisas que inclusive se excluem. Chega-se à suspensão de si próprio. Essa discordância, essa justaposição, essa capacidade do gênio de ser muitos, de poder brincar, de estar acima, é um dos pilares da ironia romântica. O poeta, para ser irônico, precisa ir além de si próprio, precisa ser maleável e poder se desenvolver onde quer que o espírito se encontre; não ser uma torrente de sua inconsciência desatada, mas uma capacidade em exercer a artificialidade que pode também rir.

O conceito de ironia romântica pode ser aplicado à heteronímia, porque a supervalorização do eu romântico, ao invés de propiciar sua fragmentação, como pensam alguns, possibilitava, talvez antes, uma atitude irônica, uma atitude paradoxal e aberta, na medida em que esse eu podia construir, destruir conforme quisesse os objetos de sua própria criação e brincar com eles. O homem tecera, há muito, a desconfiança de que existia algo para além dele, para além de seu eu que concebe; que o homem, enquanto finito e particular, não podia compreender todas as coisas, e a ironia só faria ajudar a compreender o que não se clarificava totalmente, ou antes, deixava nesse claro-escuro, no fundo das coisas, algo de infinito:

*Quem ainda não chegou ao claro conhecimento de que,
inteiramente fora de sua própria esfera ainda pode haver uma*

grandeza para a qual lhe falta o sentido; quem nem ao menos tem pressentimentos obscuros da região cósmica do espírito humano onde essa grandeza pode aproximadamente ser localizada: este é o sem gênio em sua esfera, ou ainda não chegou em sua formação até aquilo que é clássico. (SCHLEGEL, 1997.Frag. 36, Lyceum).

A ironia romântica é a atitude que imita a situação irônica do homem no mundo, que é como um brinquedo de esferas superiores para as quais "lhe falta o sentido" – na ironia o homem também joga. Assim, essa postura é uma insurreição, uma experiência de liberdade no homem que cria. A ironia romântica deve ser vista como uma atitude, um caráter, dependente de um posicionamento, sendo, portanto, de ordem estética, não de ordem psicológica, pois ainda que o autor tenha uma tendência natural à ironia, ela será sempre uma escolha para o fazer poético e para compor um *ethos* ainda que perplexo.

A heteronímia enquanto prática traz em si "toda uma humanidade". Diga-se, de passagem, no entanto que, durante toda a literatura, essa prática de se fazer outro foi bastante aplicada. A novidade é que a *estrutura* heteronímica é fundamentada na multiplicidade; a multiplicidade é a sua matriz. Caetano não pensa como Reis que não pensa como Campos. Contudo, esse diálogo é acolhedor como na ironia romântica, e não excludente – uma das razões pelas quais Hegel jamais admitira a ironia, pois sua dialética, assim como a platônica, elimina diferenças (a tese e a antítese precisam achar outro caminho, e não se fundirem). Já a ironia, por outro lado, é paradoxo – abriga contrários, busca a ideia por outras vias. A heteronímia é campo vasto para esse paradoxo, é palco de particularidades porque na ironia romântica o universal é vário, algo que não se fecha. Pessoa e sua consciência aflita pode não ter se abandonado à avareza do ceticismo, mas sim à busca pródiga da ironia romântica, da Ideia como sentimento do infinito. Uma busca pelas emoções, mais flexível, de emoções inclusive contrárias, informada por caracteres contrários. Pessoa escreveu: "Sê plural como o universo." Não há conclusão, há desdobramentos. Mas é necessária uma mão de ferro para controlar essa multiplicidade, no nosso entender, o que nos leva a crer que a ironia romântica, o afastamento de si tem o auxílio das manipulações retóricas.

Para além da heteronímia, enquanto sólida arquitetura poética, vemos a ironia romântica na expressão própria dos heterônimos, nas suas escrituras e cosmovisões. Sobre tudo em Álvaro de Campos e no ortônimo. O poema "Tabacaria" é de uma atitude irônica, todo ele. Lembremos alguns versos:

*Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos. Real,
impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.*

Os oxímoros dão ao leitor um sem número de respostas. Esses vazios são as iscas para a infinidade vir servir-se do poeta que produz o verso, a leitura. Ironia é mesmo paradoxo — um completar-se no múltiplo, no agregar-se, não promover a separação e a discriminação. Não descrever, mas crer na infinidade que nada tem de ortodoxa.

Já no *Lisbon revisited*, Campos faz o vitupério da verdade, de onde quer que venha do pensamento humano, num gracejo desvelador:

*Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) — Das ciências,
das artes, da civilização moderna! Que mal fiz eu aos deuses todos?
Se têm a verdade, guardem-na!*

Alberto Caeiro tem síntese, tem um esquema inflexível de pensar o não pensar, e mesmo assim guarda atitudes contraditórias num discurso que entende que a contradição é parte natural das coisas, pois as coisas são como são, múltiplas. Quanto à própria contradição, ele assim se explica:

*Nem sempre sou igual ao que digo e escrevo.
Mudo, mas não mudo muito.
A cor das flores não é a mesma ao sol
De que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flores são cor da sombra.
Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
Por isso quando pareço não concordar comigo,
Reparem bem em mim:
Se estava virado para a direita,*

*Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés -
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...*

A ironia romântica nesse poema contempla o devir, e o eu lírico, batizado como Alberto Caeiro, faz uma louvação ao eu nos versos doze e treze. Nota-se uma aguda ironia vista também pelo contexto de não haver um único eu.

Ricardo Reis, por sua vez, com sua estética/ética talhada em ferro, o maior dos fingidores, quer trocar a guerra de verdade pela guerra do xadrez, quer ser "bebedor tranquilo". O maior descomprometimento possível, algo irônico, tem ainda as amarras do classicismo, o que faz dele o menos romântico dos heterônimos.

O ortônimo, em eterna oscilação, dos primeiros poemas até os de seus últimos dias, sempre levanta as asperezas das dúvidas. Deixando a ironia mais sublime nas suas questões últimas.

*Na sombra do Monte Abiegnio
Repousei de meditar.
Vi no alto o alto Castelo
Onde sonhei de chegar.
Mas repousei de pensar
Na sombra do Monte Abiegnio.
Quando fora amor ou vida,
Atrás de mim o deixei,
Quando fora desejá-los,
Porque esqueci não lembrei.
À sombra do Monte Abiegnio
Repousei porque abdiquei.
[...]
Quem pode sentir descanso
Com o Castelo a chamar?
Está no alto, sem caminho
Senão o que há por achar.
Na sombra do Monte Abiegnio*

Meu sonho é de o encontrar.

[...]

Percebe-se a desidia com que fala de um assunto tão alto quanto a iluminação. O desleixo com que naturalmente trata o desejo que acabou de confessar ser o mais forte. Assume o eu lírico que a preguiça ou o adiamento o impedem de seguir a luz. Um sentimento tão baixo vence a maior das buscas – eis a ironia romântica – pode-se rir, mas pode também ser assim a verdade.

Pessoa deixa-nos, ainda jovem, um poema bastante contraditório, ou melhor, aberto. Numa busca de Deus, convicta e entregue, humilde e sofrida, ao final duvida do seu próprio objeto de fé.

Quanto mais desço em mim mais subo em Deus...

Sentei-me ao lar da vida e achei-o frio,

Mas pus tão alta fé nos sonhos meus

Que ardente rio

Do puro Compreender e alto Amor,

Da chama espiritual e interior

Deu nova luz ao meu alheio olhar

E às minhas faces cor...

E esta fé, esta lívida alegria

Com que, alma de joelhos, creio e adoro,

É a minha própria sombra que me guia

Para um fim que eu ignoro...

Porque Deus fez de mim o seu altar

Quando Ele me nasceu tal como sou,

Se p'ra minha alma volvo um quase-olhar

Não me vejo onde estou.

Eu tenho Deus em mim... Em Deus existo

Quando crê, cega, acha-o minha fé calma...

Maria-Virgem concebeu um Cristo

Dentro em minha alma...

Alma fria de Altura; que os seus céus

Dentro em si própria acha... Para si morta

Em Deus... Mas o que é Deus? E existe Deus?

Isso que importa?

A ironia, nesses versos de 1913, é usada como a posição de quem não tem efetivamente uma posição. É o eu lírico de joelhos ou o recalcitrante de um fecho desconcertante.

A ironia romântica é análise porque expõe, não decide, tem algo de imparcial, não coloca sentido, apenas denuncia. É uma objetivação, uma superação do subjetivo para se chegar a um real; já que a realidade é paradoxo, guarda oposições. Para Hegel, que vê no ironista o abrir mão da verdade absoluta, não há superação, é algo de negativo, a ironia é subjetividade que nega a si mesma enquanto nega sua individualidade para ser várias individualidades, para pairar acima de tudo, sem assumir nada, podendo ser qualquer coisa. É uma forma que não alcança essa capacidade de objetivação, é só afastamento de si, sair da própria opinião, mas não chega à totalidade. Há uma idolatria do eu, mera subjetividade, que decide, sem autoridade, sobre tudo. Tanto para Hegel como para Schlegel, a ironia é a postura do gênio. Mas, para Schlegel, ela é a margem de atuação a que o artista se dá o direito de livrar-se de si mesmo, de ser paradoxo, enquanto que a dialética hegeliana prevê a superação da contradição e vê na ironia o perigo de ser uma brincadeira, ou mais que isso, ser uma relativização, um erro moral que pode desencadear um espírito doente, que não encontra em si a satisfação do que é verdadeiramente grande. A cosmovisão que ressuma da maior parte da poesia pessoana poderia estar nesta descrição crítica e negativa de Hegel de alguém cujo *ethos* pudesse nos dar a impressão de ter vivido tão intensamente a ironia:

Outra expressão da negatividade irônica reside na afirmação da vacuidade do concreto, do moral, de tudo que é rico em conteúdo, na afirmação da nulidade de tudo que é objetivo e possui um valor imanente. Quando o eu adota este ponto de vista, tudo lhe parece mesquinho e vão, a não ser a sua própria subjetividade que, isolada, fica também vazia e vã. Por outro lado, o eu pode não se sentir satisfeito com a fruição de si próprio, achar-se incompleto e sofrer a exigência de qualquer coisa firme e substancial, de interesses essenciais e precisos. Disso resulta uma situação infeliz e contraditória, como o sujeito desejar a verdade e a objetividade mas impotente para se arrancar a seu isolamento, à sua fuga, àquela interioridade abstrata e insatisfeita. Cai então numa espécie de lânguida tristeza de que já há sintomas na filosofia de Fichte. A insatisfação proveniente desta quietude e desta impotência que impedem o sujeito de agir e alcançar o que quer que seja, ao mesmo tempo em que nostalgia do real e do absoluto,

obriga a sentir o vazio e a irrealidade, que são uma espécie de expiação da pureza: essa insatisfação engendra assim um estado mórbido, o de uma bela alma a morrer de tédio. (HEGEL, 1996, p. 85-86)

Mas nem todos pensam assim. A ironia pode ser um passo adiante na compreensão das coisas. Samuel Hynes diz que a ironia é "a visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais nenhuma é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é a parte da estrutura da existência" (*apud* Muecke, p. 48).

Muecke diz, ainda, do aspecto negativo da ironia como relativização, e acrescenta o pensamento de Roland Barthes, que fala em um apagamento do autor pela trilha da ironia. Vejamos:

*Embora essa definição nos permita ver a ironia de Shakespeare tal como a viu A. W. Schlegel, isto é, como uma objetividade destacada, perspicaz, livre de *parti pris*, ela também abre caminho ao relativismo e eventualmente a um conceito de ironia que mal a distingue da ambiguidade ou mesmo do medo de que se pudesse pensar que alguém disse alguma coisa. Barthes em *S/Z* diz que Flaubert, ao manusear uma ironia incerta, realiza uma salutar preocupação na escritura: "Recusa a deter o jogo dos códigos (ou o faz tão imperfeitamente), resultando que (este é, sem dúvida, o verdadeiro teste da escritura enquanto escritura) nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (se há um tema individual por trás de sua linguagem): pois a essência da escritura (o significado da obra que constitui a escritura) é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando?". (MUECKE, 1995, p. 48)*

Ora, a ironia pode apagar as marcas de um autor, sem que se possa enxergar o estilo que o identificaria ou a tomada de posição.

Todas essas noções, apenas lançadas sobre ironia, e não esmiuçadas, conduzem-nos a um modo de ver a criação da heteronímia próxima do que pensavam alguns românticos, pois é obra desmembrada em vários pontos de vista para se chegar à objetividade, que aceita a existência da pluralidade e não se compromete, porque entende a vida como uma trama de incoerências, pela qual não se põe a mão no fogo. Lembremos que Fernando

Pessoa considerava a arte como a "interpretação objetivada de uma impressão subjetiva" (2005, Obras em prosa, p. 217) e que a "arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta" (*idem*, p. 218). O campo semântico dessas duas afirmações coincide com o mesmo com o qual tratamos a ironia romântica.

Não seria o poeta dos heterônimos aquele que acreditou no poderoso eu que o romantismo erigira? Capaz de desvelar tudo quanto é, a partir de si, e encontrou a desolação que Hegel acusara?

Outro importante conceito que se deve ter em conta na apreciação da poesia pessoana é o de fragmentação, ainda na chave estética da ironia romântica da qual temos tratado. A fragmentação além de ser uma forma de escrita, é também uma representação de algo da verdade humana ou mesmo das coisas.

O verbete de Pedro Eiras – *Fragmentação* – no *Dicionário Fernando Pessoa e o modernismo português*, é muito feliz no seu intuito. Conta-nos três acepções da palavra: fala da escrita fragmentária como um gênero, segundo F. Schlegel, na *Athenaeum*; fala do *Livro do Desassossego* onde "colidem aqui um modelo de livro organizado (em capítulos) e da fragmentação de uma escrita compulsiva, que parece ocorrer como um acidente, não um projecto", "um todo que se perdeu ou nunca chegou a existir"; e, por fim, da fragmentação na própria realidade, como nestes versos de Caeiro, por Eiras escolhidos – "*Falaram-me em homens, em humanidade, / Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade. / Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si, / Cada um separado do outro por um espaço sem homens*". Especula ainda se "se a heteronímia pessoana constitui uma totalidade (organizada por um eixo narrativo) ou deve ser lida a partir das obras isoladas (fragmentos?) de cada heterônimo." Ou, se o centro em Caeiro traria a unidade de uma escola e seus discípulos.

Assim, a fragmentação é tanto um gênero, como era para os românticos, quanto um inacabamento, como o *Livro do Desassossego* ou o *Fausto*, de Pessoa, ou seja, algo que não se completou, por quaisquer que sejam suas razões. Considerada como gênero ela vem lembrar, como a ironia, que não há sistemas fechados em que se pode confiar. Já dissemos da insurreição do ironista romântico contra as filosofias como grandes sistemas.

Eiras lembra ainda que a fragmentação pode ter uma versão eufórica, assim como pode ter uma disfórica. Para um exemplo da primeira, tomemos o que ele diz a partir da leitura deleuziana de José Gil: "o fragmento irreduzível ao todo é, já não o acidente de uma escrita do tratado que soçobra no fragmento, mas a conquista assumida de uma cosmovisão". É dizer que a fragmentação não é um defeito, mas uma forma legítima de ver o mundo, uma forma similar a da ironia romântica. No sentido oposto, a fragmentação

pode ser vista como disfórica na medida em que aparece como "confissões de impotência, incapacidade de descrição de si, no sentido foucaultiano".

Da leitura desse verbete, resta-nos uma pergunta: a inconstância na prosa pessoana não seria a marca de uma ironia romântica em que o poeta destrói suas próprias ideias após concebê-las, mais do que um caráter (ou deficiência dele) que se define em seu ser-aí como volúvel, tendendo para a esquizofrenia? A citação que segue de Fernando Pessoa, feita por Pedro Eiras, leva-nos a entendê-lo como uma espécie de "metamorfose ambulante", que prefere a inconstância de opinião a ser convicto de qualquer coisa, que escolhe uma posição senão cínica, relativista, que ensaia (como criação) vários pontos de vista, várias visões de mundos possíveis:

O senhor deve admirar-se de que alguém que se declara paixão subscreva tais fantasias. Era pagão, contudo, dois parágrafos acima. Já não o sou a escrever este. No final da carta, espero ser já qualquer outra coisa. Traduzo na prática, tanto quanto me é possível, a desintegração espiritual que proclamo. (Pessoa, Obras em prosa)

A desintegração espiritual aqui enunciada só pode ser entendida como ironia, no sentido dado pelos românticos, ou seja, a suspensão total para tornar-se subjetividade absoluta, que é negatividade, negação de qualquer subjetividade delimitada (finita), e que implica um esvaziamento de posições, um esvaziamento de conteúdo tornando-se forma vazia, em que cabe qualquer conteúdo e em que qualquer conteúdo é negado — rumo à infinidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARPEAUX, O. M. *História da literatura Ocidental*. São Paulo: Editora do Senado Federal, 2011. Vol. I-IV.

COELHO, J. do P. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1969.

ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

GIL, J. *Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.

_____. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987?

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior*. Vol. I Tomo II, Poemas de Fernando Pessoa 1915 – 1920, Ed. João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior*. Vol. I Tomo III, Poemas de Fernando Pessoa, 2005.

a 1921 – 1930, Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. *Poesia (1902-19017)*. Edição Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior*. Vol. I Tomo IV, Poemas de Fernando Pessoa 1931 – 1933, Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____. *Edição Crítica de Fernando Pessoa Série Maior*. Vol. VI, Obras de Antonio Mora, Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

HEGEL, J. W. F. *Curso de Estética: O Belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Trad. notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Obra de referências

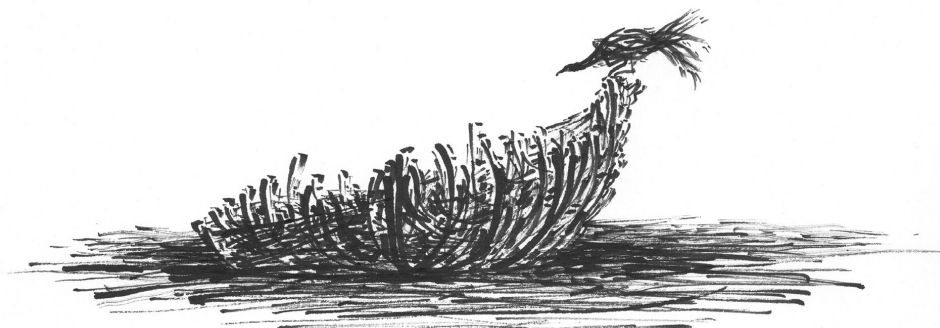
Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português, Coord. Fernando Cabral Martins, São Paulo: Ed. Leya, 2003.

André Berger

Carcaça, 2015

nanquim sobre papel

21,5 x 21,5 cm



É possível a um homem civilizado ter fé? Do discurso de Chátov

Mariana Lins Costa

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Por conta da nossa frivolidade e distrações, tendemos a ficar preocupados apenas com a nossa existência cotidiana, pensando que isto é tudo o que precisamos. Também há aqueles outros que exercitam-se em várias filosofias para o benefício da sua digestão, para obter o efeito de que o Cristianismo se torne compatível até mesmo com o infinito progresso da civilização e não apenas com o presente. Só que você e eu sabemos perfeitamente bem que tudo isso não tem o menor sentido e que só há duas alternativas: ter fé ou explodir tudo.

Dostoiévski (1968, p. 241)

Entre os intérpretes do romance *Os demônios* (1871) de Fiódor Dostoiévski, é lugar comum a compreensão de que alguns dos mais significativos personagens masculinos da obra tiveram por protótipos protagonistas reais da história russa, ou seja, ativistas políticos, intelectuais e literatos que então dominavam, com maior ou menor intensidade, a atmosfera intelectual daquele tempo e país. Embora o romance, na versão final, tenha transcendido a condição panfletária sob a qual fora inicialmente idealizado para elevar-se a uma representação artística da espiritualidade moderna sob a perspectiva niilista, ele manteve-se como representação dos embates políticos e ideológicos da

Rússia dos 1860. Com destaque para o verídico caso de assassinato político do jovem I. I. Ivánov, orquestrado pelo não tão desconhecido rebelde Serguei Netcháiev. Considerado um crime excêntrico e extremo na sua época – o qual fechava com horror a década que se iniciara sob o bom augúrio da emancipação dos servos pelo czar Alexandre II –, via de regra, o "caso Netcháiev", como ficou conhecido, é tomado nos dias de hoje por um ato embrionário do que convencionou-se chamar de terrorismo político.

Os dois personagens criados a partir dos protótipos reais de Netcháiev e Ivánov são, na versão final de *Os demônios*, nomeados de Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski e Ivan Chátov, respectivamente. Tomando a epígrafe acima como referência, podemos dizer que enquanto Piotr representa a solução negativa para o problema da secularização – o seu plano, ecoando o do próprio Netcháiev, é o de literalmente explodir com tudo, para daí supostamente começar do "zero" –, Chátov será o personagem que no romance buscará, por assim dizer, a superação do niilismo a partir de uma tentativa de retorno à fé no "Deus russo". Esta última perspectiva era algo que na Rússia de então estava associado à corrente denominada genericamente de eslavofilismo, a qual se opunha àquela conhecida como ocidentalismo – da qual Netcháiev com as suas ideias "socialistas" radicais seria uma espécie de desdobramento extremo e, para muitos, degenerado. Não é preciso dizer que no interior de correntes tão genéricas havia não só uma multiplicidade de perspectivas como acirradas oposições que, em todo caso, não nos interessa aprofundar aqui.

Ivánov só serviu como modelo para Chátov a partir de dados muito pontuais da sua biografia, aqueles poucos que eram do conhecimento do grande público, sendo estes: o fato de que pertencera à sociedade secreta de Netcháiev e que, ao tentar romper, fora assassinado por este último e outros membros do grupo, sob a escusa (nunca comprovada) de que iria denunciá-los. Nesse sentido, o fato de que no romance Chátov rompe com a organização revolucionária liderada por Piotr Stiepánovitch pelo motivo de ter modificado radicalmente as suas concepções – tornando-se, de niilista político, um eslavófilo – é algo que diz respeito unicamente à ficção. Não obstante, as ideias eslavófilas de Chátov e a própria mudança abrupta de pensamento remetem a um outro protótipo real, a saber, o pensador eslavófilo Nikolai Daniliévski.

Daniliévski, assim como Dostoiévski, fez parte do que ficara conhecido como círculo de Petrachévski¹ que, em 1849, levou ambos e todos os demais membros do grupo à prisão

¹ O Círculo de Petrachévski consistia em um grupo de jovens que se encontrava na casa de Mikhail Butachévitch-Petrachévski para discutir a grande questão do momento: as revoluções de 1848. Embora, de um modo geral, os encontros do grupo não tivessem um objetivo maior do que a simples conversação acerca

na Fortaleza Pedro Paulo em São Petersburgo e depois à Sibéria. Diferentemente de Dostoiévski, porém – que passou oito meses numa solitária para depois ser condenado à morte (o que no momento da execução foi comutado para a prisão no campo de trabalhos forçados seguido de exílio político na Sibéria) –, Daniliévski, cujo caso foi considerado menos grave, ficou cerca de três meses na fortaleza em São Petersburgo sendo depois mandado diretamente para o exílio, durante o qual pôde trabalhar em cargos relativamente importantes. Na época em que se conheceram, Daniliévski era segundo o próprio autor de *Os demônios* "um fourierista fanático". Contudo, nos mesmos 1869 em que Ivánov fora assassinado e que o escritor Ivan Turguéniev declarara, para o horror do contemporâneo Dostoiévski, ser ele mesmo um niilista semelhante ao jovem herói do seu bombástico *Pais e Filhos* (1861) – que, como muito se tem dito, foi o veículo responsável por popularizar o termo "niilista" –, Daniliévski, que até então vinha se dedicando ao debate no campo das ciências naturais (ficando especialmente conhecido por sua contraposição à teoria da evolução de Darwin), publica um livro, intitulado *Rússia e Europa*, que viria a se transformar no "livro de cabeceira do eslavofilismo na sua fase tardia" (MASARYK, S/D, p. 291). Importante mencionar que, embora nem mesmo na juventude revolucionária o autor de *Crime e castigo* tivesse renegado a fé cristã, durante a sua prisão e exílio na Sibéria (1849-1859) ele passa pelo que irá se referir como "regeneração das minhas convicções", o que o levará a defender de modo cada vez mais intenso e apaixonado a fé cristã ortodoxa e a superioridade espiritual do povo russo não ilustrado, aproximando-se portanto ele mesmo do eslavofilismo.

Como o próprio Dostoiévski atesta este livro, *Rússia e Europa*, publicado serialmente no periódico *Aurora* ao longo de 1869, foi a ele uma grata surpresa. Quando, em dezembro de 1868, morando na Europa Ocidental tomou conhecimento das ideias de

das conjunturas sociais e políticas da Rússia e da Europa, eles foram acusados de constituírem uma sociedade organizada para propaganda revolucionária. A opinião geral era a de que este círculo de jovens, na sua maioria composto pessoas pertencentes à baixa nobreza, não deveria ser levado a sério como uma ameaça ao governo, contudo, o sempre vigilante soberano russo, Nicolau I, não poupava esforços "para erradicar as menores manifestações de pensamento independente que, simpatizando com as revoluções que irrompiam no exterior, poderiam provocar convulsões semelhantes dentro do país". O czar Nicolau I, criador da famosa polícia secreta russa, implementou durante todo o seu reinado (1825-1855) – e em especial nos últimos anos –, uma situação de tamanho terror, que "quaisquer possíveis traços de vida cultural e intelectual independente até então permitida foram simplesmente eliminadas" (FRANK, 1999a, p. 27).

Daniliévski através das cartas de amigos e correspondentes intelectuais (dentre os quais se encontrava o editor de *Aurora*), ele sequer conseguiu acreditar tratar-se da mesma pessoa que conhecera na juventude: "É o mesmo Daniliévski, o que era fourierista, do qual você está falando?" (DOSTOIÉVSKI, 1990, p. 48) — pergunta na primeira menção ao ex-companheiro nas suas cartas. Só pelas ideias do ex-companheiro político sobre as quais era informado em cartas, Dostoiévski atingiu tal nível de expectativa que chegou ao paroxismo de afirmar que esperava pelo início da publicação de *Rússia e Europa* como "um faminto espera por pão" (idem, p. 120). Além disso, ele saúda a mudança de paradigma de Daniliévski como prova da sua grandiosidade e inteligência e cujo oposto seria Turguéniev, quem para o autor de *Os demônios* havia se deixado corromper não apenas pelas ideias da juventude niilista russa, como também pelo eurocentrismo, uma vez que além de niilista costumava declarar-se alemão ao invés de russo:

Eu fiquei muito contente, por sinal, pelas notícias sobre o livro de Daniliévski "Rússia e Europa", sobre o qual [...] [o editor de Aurora] escreveu como se tratando de uma peça capital. Eu confesso para você que eu não ouvia nada sobre Daniliévski desde 49, embora em alguns momentos eu tenha pensado nele. Eu me lembrava do fourierista fanático que ele era. E agora mudar do fourierismo para a Rússia, e novamente tornar-se um russo e voltar a amar o próprio solo e essência! Assim é como uma pessoa inteligente pode ser reconhecida. Turguéniev de escritor russo tornou-se alemão — e assim é como uma pessoa medíocre pode ser reconhecida. (idem, p. 112)

De acordo com Frederick Copleston, o então recente ataque à noção hegeliana de história elaborado pelo intelectual Apolon Grigóriev, que havia sido membro do movimento nacionalista de "retorno ao solo" encabeçado por Dostoiévski, tivera influência capital nas ideias desenvolvidas no livro de Daniliévski (COPLESTON, 1986, p. 190). O movimento "retorno ao solo" — que, dito rapidamente, consistia numa tentativa de estimular o "reenraizamento" por parte dos intelectuais russos, formados sob os parâmetros de uma educação europeia, na sua própria cultura e tradição — durara até meados da década de sessenta, ou seja, até a mesma década em que Daniliévski concluíra lançando o livro que pretendia ser uma reelaboração do eslavofilismo sobre novos fundamentos. Não nos cabe aqui desenvolver em que consistiria essa influência ou até que ponto ela seria devedora do próprio movimento de "retorno ao solo", e com

isso do próprio Dostoiévski. O que interessa notar é que Dostoiévski, conforme mostra na sua correspondência, reconhece, para sua imensa satisfação, o seu pensamento no livro de Daniliévski. Vide abaixo o excerto de uma carta redigida durante a publicação serial do *Rússia e Europa*:

A peça de Daniliévski na minha opinião está se tornando cada vez mais importante e central. É realmente o futuro livro de cabeceira dos russos que perdurará durante muito tempo [...] Há tantas coincidências com as minhas próprias conclusões e convicções que em certas páginas eu fiquei até chocado com a similaridade das conclusões; já há muito, muito tempo, dois anos agora, eu venho também preparando um livro, praticamente com o mesmo título, e exatamente com o mesmo tipo de ideias e conclusões. Imagine você o quão maravilhosa foi a minha surpresa quando eu agora venho a me deparar com quase exatamente a mesma coisa que eu queria escrever no futuro já escrita, e de um modo tão ordenado e harmonioso, com uma força lógica tão incomum e com um trato tão acadêmico que eu, naturalmente, apesar de todos os meus esforços jamais estaria apto a atingir. (DOSTOIÉVSKI, 1990, p. 150-151)

Daniliévski desenvolveu a crítica de Grigóriev à visão hegeliana da história, mais precisamente à concepção de que diferentes nações desempenham papéis diferentes nos estágios do desenvolvimento do espírito. Para isso, ele elaborou uma teoria em que a humanidade já estaria dividida em dez tipos histórico-culturais (egípcio, chinês, assírio-babilônico, hindu, iraniano, hebreu, grego, romano, árabe e germânico-romano ou europeu) que teriam, por sua vez, se desenvolvido de acordo com os seus próprios princípios imanentes e não em consonância "a supostas leis de uma história universal", como pretendia Hegel. A sua formação nas ciências naturais se faz ver nesta sua concepção, quando, dentre outras afirmações, defende que cada um desses tipos entraria, inexoravelmente, numa "fase de decadência semelhante à senilidade e à proximidade da morte num organismo biológico" (DANILIÉVSKI apud COPLESTON, 1986, p. 188). Para Daniliévski, este era o processo que o tipo europeu estava passando naquele momento. À Rússia cabia então a tarefa de criar o décimo primeiro tipo, o tipo eslavo, que deveria separar-se do europeu e cuja característica central seria a capacidade de assimilar uma grande variedade de elementos de outras culturas. Após conquistar Constantinopla e lutar com a Europa, este novo tipo eslavo estaria apto a se tornar o primeiro a elaborar

a união orgânica entre os quatro elementos principais da civilização (religião, cultura no sentido estrito, desenvolvimento político e organização sócio-política), e iria mostrar a sua singularidade ao encontrar nada menos do que a solução correta para o problema sócio-econômico mundial.

Embora Dostoiévski tenha se mostrado bastante animado com os primeiros capítulos, o seu desapontamento cresce à medida que a publicação chega perto da sua conclusão. E isso por múltiplas razões. Em primeiro lugar, apesar de Dostoiévski defender que Europa havia entrado em um processo de declínio moral, ele não concebeu a história sob uma perspectiva biologizante, o que, diga-se de passagem, era muito comum na época. Além disso, em um artigo do seu periódico *Diário de um escritor* bastante posterior à publicação do livro *Rússia e Europa*, ele chega ao ponto de ridicularizar a simplicidade com a qual Daniliévski compreendia a relação entre a tomada de Constantinopla e a unificação dos povos eslavos de modo que daí fosse possível resultar um tipo que seria capaz de salvar o mundo.² Também vale destacar que apesar de Dostoiévski defender que a Rússia detinha uma missão universal perante a humanidade – sendo por exemplo a única nação capaz de reverter o declínio moral na Europa –, ele também demonstrava ter consciência, ao menos em alguns artigos, de que esta era uma "concepção utópica da história" isto é, uma compreensão que dizia respeito à "forma ideal" (DOSTOIÉVSKI, 1994) do destino russo e não a um resultado inexorável de alguma espécie de determinismo biológico. Não obstante, este será o ponto central da sua objeção às ideias de Daniliévski, o que mais propriamente se fará ver no resultado final de *Os demônios*.

Como pudera antever mesmo antes da publicação completa da obra, para Dostoiévski, Daniliévski não pôde reconhecer o ingrediente essencial da superioridade da cultura russa: a ortodoxia nativa. Na mesma carta em que se diz assombrado pela semelhança entre as suas ideias e as de Daniliévski, o autor de *O idiota* já suspeita que o argumento final do *Rússia e Europa* se revelaria para ele como demasiado insuficiente:

Estou tão ansioso pela continuação do livro que corro todo dia aos correios e tento calcular todas as probabilidades para um recebimento mais rápido do Aurora [...] Eu estou ainda mais

² Ver: Dostoiévski. Rumors of Peace. "Constantinople must be ours" – is it possible? Various opinions. In: Dostoiévski *A writer's diary. Volume Two 1877-1881*. Trad. Kenneth Lantz. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, p. 1206-1212.

ansioso para ler o livro, porque, de algum modo, estou duvidando, e mesmo temendo sobre a conclusão final; eu ainda não estou muito certo que Daniliévski vá indicar em toda a extensão a essência última da missão russa, que consiste na revelação ao mundo do Cristo russo, que é desconhecido ao mundo e cujo princípio está contido na nossa ortodoxia nativa. Na minha opinião, esta é toda a essência do nosso futuro processo civilizatório e da ressurreição de pelo menos toda Europa; é toda a essência do nosso poderoso ser futuro. (DOSTOIÉVSKI, 1990, p. 151)

Como diz Leatherbarrow, para Dostoiévski, "não era suficiente reconhecer meramente a distinção, ou mesmo a superioridade das formas histórico-culturais russas" (1999, p. 22). Pois se essas formas, a despeito de todo o atraso russo ante o mundo moderno, eram realmente superiores, isso se devia unicamente ao fato de que a imagem de Cristo, através da ortodoxia, havia sido preservada no espírito do povo russo. Para Dostoiévski, o ateísmo seria uma consequência da distorção da imagem de Cristo promovida e institucionalizada pelo Catolicismo e a razão de o Ocidente estar em declínio residia justamente no fato de este ter perdido Cristo — daí que, para ele, a missão universal da Rússia fosse a de apresentar ao mundo o Cristo russo desconhecido do mundo. Diante de tal "quadro histórico", é possível pressentir por quais vias Dostoiévski passou para chegar à defesa, nos seus últimos anos, de que o homem russo comum representaria muito mais do que um mero tipo futuro — fadado, como queria Daniliévski, ao nascimento e à morte —, um tipo universal ou ainda "pan-humano". Por ter preservado a imagem de Cristo no seu interior, o homem russo seria dotado não apenas da capacidade *sui generis* de absorver incontáveis elementos de outras culturas — e aqui ele parecia concordar com Daniliévski —, mas da capacidade de incorporar tais elementos com amor, "sabendo como eliminar contradições e desculpar e reconciliar as diferenças". Na visão idealista de Dostoiévski acerca do homem russo, este seria dotado não da individualidade e da personalidade autônoma tão características aos europeus, mas antes seria dotado naturalmente do instinto da fraternidade, comunhão e concordância. Por conta desse caráter cristão espontâneo ao homem russo é que caberia a ele e não ao europeu, apesar de todo o seu discurso a favor da fraternidade, ser aquele capaz de conciliar os impulsos sociais e individuais e caso isso não fosse possível com relação a toda humanidade, certamente o seria com relação à Europa. Como escreve este nosso escritor que, paradoxalmente, após a redação de *Os demônios* foi se voltando para um nacionalismo e mesmo xenofobismo cada vez mais exacerbado:

Para um russo real, a Europa e grande parte da tribo ariana é-lhe tão cara como a própria Rússia, como se fosse um lote da nossa própria terra nativa, porque nosso lote é a universalidade, atingida não pela espada, mas pelas nossas aspirações fraternais para com a união dos povos. (DOSTOIÉVSKI, 1997b, p. 1294)

O personagem Chátov irá encarnar no discurso em que comunica as suas ideias eslavófilas a principal deficiência que Dostoiévski identificara no argumento de Daniliévski, sendo esta: a ausência de uma ênfase na importância da ortodoxia e na imagem do Cristo por esta salvaguardada quando da defesa da primazia do homem ou tipo russo. Como diz Joseph Frank, "Chátov representa o ponto de vista de Dostoiévski segundo o qual até mesmo os eslavófilos, malgrado sua declarada adesão à fé ortodoxa russa, continuavam ocidentalizados demais para aceitar o Cristo russo com uma total aquiescência interior" (2003, p. 612). É verdade que Chátov se mostra consciente desta deficiência "ocidental", por assim dizer, dos eslavófilos, ao afirmar, pouco antes de proferir seu discurso, que os "eslavófilos de hoje" provavelmente rejeitariam a assertiva de que não "sendo um ortodoxo não pode ser russo" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 249). Não obstante a consciência, esta deficiência é ironicamente confirmada no discurso do personagem. Ecoando Daniliévski, ao menos tal qual a interpretação de Dostoiévski, Chátov não identificará que a importância do povo russo está relacionada à ortodoxia nativa, ao fato de esta ter preservado uma imagem não distorcida do Cristo. Ao invés disso, imbuído de um discurso de caráter filosófico, o personagem definirá Deus como "a personalidade sintética de um povo" e a finalidade de um povo como a "procura de Deus, do seu deus, forçosamente o próprio", isto é, da sua "personalidade sintética". Para Chátov, "o povo é o corpo de Deus" (idem, p. 251) e Deus a personalidade do povo. Diante de tais premissas, o seu discurso acerca da primazia dos eslavos girará em torno da tentativa de assegurar a superioridade da personalidade sintética do homem russo, isto é, do seu "Deus" ante os demais deuses ou "personalidades sintéticas". Ora, nada mais particular e contingente para um escritor que defendia o caráter "pan-humano" do homem russo, e isso justamente porque ele teria maiores condições de ser no sentido supremo da palavra um homem cristão.

Frank reconhece no discurso de Chátov-Daniliévski a influência das ideias de Feuerbach, uma vez que para o filósofo alemão Deus deve ser compreendido justamente como a "personalidade sintética" do gênero humano. Ora, o escritor de *Rússia e Europa* havia sido na juventude não apenas um entusiasta e estudioso da obra de Fourier, conforme mencionara Dostoiévski, mas também da de Feuerbach. Daí é que Frank se refira ao

eslavofilismo proclamado por Chátov — que, de acordo ele, fora transcrito “diretamente das páginas do livro de Daniliévski” — como uma “versão eslavófila do feuerbachianismo” (2003, p. 612). No romance, a pista de que a compreensão de Chátov se coloca numa perspectiva inteiramente outra que a da fé pura e simples, aproximando-se de uma construção teórica — e portanto incapaz de assegurar a verdade de Deus, pois como o próprio Chátov defende “a razão e a ciência, hoje e desde o início dos séculos sempre desempenharam uma função auxiliar; e assim será até a consumação dos séculos” —, está dada através de uma objeção feita por aquele a quem o discurso é direcionado, o herói do romance, Nikolai Stavróguin. Em realidade, este mesmo discurso que Chátov proclama aos berros e em desespero é supostamente uma repetição das palavras com as quais o próprio Stavróguin, dois anos antes, o doutrinara, levando-o à difícil tarefa, conforme expressão sua, de “trocar de deuses” — ou seja, de mudar das convicções niilistas para as convicções eslavófilas. Apesar desta influência capital de “um mestre que conhecia palavras de alcance imenso” sobre “um discípulo que ressuscitaria dos mortos” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 248), o eslavofilismo é em *Os demônios* representado unicamente Chátov, uma vez que seu mestre Stavróguin — cujo nome, no original, deriva da palavra grega empregada para “cruz” (IVANOV, 1959, p.63) —, ao invés de Cristo, estaria mais para um Judas, posto que trai todos aqueles que o veneram por razões múltiplas e divergentes entre si.

Na sua objeção, Stavróguin irá identificar que Chátov “rebaixou Deus a um simples atributo do povo” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 251). Ora, ainda que Stavróguin logo em seguida pareça mudar de opinião no que diz respeito à sua crítica, esta parece se coadunar com aquela perspectiva central exposta por Dostoiévski em cartas e artigos e já repetidamente referenciada aqui. Pois, naturalmente, a compreensão de caráter antropológico e secular de que o Deus russo, assim como os demais deuses, seria a expressão da personalidade sintética do seu povo ou ainda a compreensão, conforme acrescenta o personagem, de que o apego de um povo para com o seu deus seria um desdobramento da “força da afirmação constante e incansável do seu ser” que lhe “impel e domina” (idem, p. 250), afastam-se absolutamente da perspectiva de que a importância do povo russo reside no fato de que através da ortodoxia nativa foi possível salvaguardar a imagem de Cristo. Note-se que, em Dostoiévski, dizer isto é dizer que o povo russo havia salvaguardado melhor o ideal, a idealidade de Cristo, posto que é através do conceito de ideal, tomado das teias do idealismo alemão, que Dostoiévski compreenderá Cristo e postulará a sua necessidade.

Embora não seja objetivo deste artigo desenvolver as concepções que configuram aquilo que poderíamos chamar de “cristianismo estético” de Dostoiévski, é inevitável mencionar que não é na veracidade, na santidade do ensinamento moral de Cristo, como seria de

se esperar, onde se encontra, para este escritor russo, o ponto central da importância de Cristo e da fé cristã. Partindo do conceito de que a beleza é a harmonia, a adequação entre forma individual e conteúdo universal, ou seja, de que "o belo é um ideal" — como afirma diretamente em cartas —, o autor de *Os demônios* compreende que Cristo, sendo a própria verdade ou divindade encarnada sob a forma humana, é ele mesmo expressão máxima da idealidade, e portanto, da beleza: "Há apenas uma pessoa positivamente bela no mundo, Cristo, e o fenômeno dessa pessoa imensuravelmente e infinitamente bela é um milagre em si mesmo. (Todo o evangelho de João fala sobre isso: para ele todo o milagre está na encarnação, na manifestação da beleza)" (DOSTOIÉVSKI, 1990, p. 128). Ora, uma vez que para Dostoiévski, conforme conhecida expressão sua, é unicamente a beleza, a força capaz salvar o mundo — posto que "sem o ideal de beleza o homem ficaria angustiado, morreria, ficaria louco, bateria nele mesmo ou se lançaria em fantasias pagãs" (DOSTOIÉVSKI, 1997a, p. 124) —, podemos vislumbrar o profundo significado que reside na declaração de que a ortodoxia nativa teria a sua missão histórica relacionada ao fato de ter salvaguardado a imagem, o ideal de Cristo, a sua beleza desconhecida do mundo por obra do Catolicismo Romano. Não obstante a defesa desta (quase fantástica) beleza miraculosa do Salvador, o escritor reconhecia que a crença nela, ou em outras palavras, que a crença em que a "Palavra" tenha verdadeiramente sido feita "carne" seria um ato possível e justificável unicamente através da fé, do reconhecimento imediato, sensível da beleza e, portanto, um ato que dispensaria, por incompatibilidade, fundamentos racionais. A beleza de Cristo, resultado da adequação da "Palavra" na "carne", é ela e somente ela a prova da sua divindade. "O deísmo nos deu Cristo, isto é, a representação de um homem tão sublime que é impossível entendê-lo sem veneração e é impossível não acreditar que ele é o ideal da humanidade" (DOSTOIÉVSKI apud JACKSON, 1966, p. 54), escreve. Nesta correlação com a ortodoxia é que devemos entender também a significativa anotação contida nos rascunhos de *O idiota*: "não a moral de Cristo, não o seu ensinamento irá salvar o mundo, mas precisamente a fé que a Palavra tornou-se carne" (idem, p. 56). Ou ainda, o seguinte trecho contido nos rascunhos para *Os demônios*: "O ponto central é que a palavra tenha verdadeiramente 'sido feita carne'. Nisto consiste toda a fé e toda a consolação da humanidade" (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 147).

Face às premissas oferecidas por Chátov referentes ao significado de Deus e à sua relação com os povos, a conclusão lógica do seu discurso parece ser antes o ateísmo do que um louvor ao Deus do povo russo. Em realidade, a suposta crença no Deus russo exaltada pelo personagem revela antes um nacionalismo disfarçado e um tanto "troncho", uma vez que o caminho argumentativo que ele escolheu (ou reproduziu) não deixa margem para que uma justificativa da verdade do Deus russo pareça minimamente pertinente. Não por acaso, quando o personagem chega ao ponto culminante do discurso, aquele

em que deve justificar por que o Deus do povo russo seria superior, posto que o único verdadeiro, ele volta ao argumento do qual partiu, gagueja sem conseguir fechar uma conclusão e termina numa explosão de cólera contra Stavróguin por acreditar que este o estava julgando um "imbecil tamanho" "que já não consegue distinguir nesse instante se as suas palavras são um farelório velho e caduco, moído em todos os moinhos dos eslavófilos moscovitas, ou uma palavra completamente nova, a última palavra, a única palavra de renovação e de ressurreição" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 252). Não é preciso dizer que nesta explosão do personagem, ele, incapaz de concluir o argumento, projeta em Stavróguin o que naquele momento amargamente pensava sobre si mesmo. Embora Chátov afirme, em consonância com o pensamento do seu criador Dostoiévski, que o único povo "teóforo" é o povo russo, ou seja, que o único povo que carrega o deus verdadeiro consigo é o russo, a sua definição de Deus e de povo impedem que ele justifique racionalmente, como pretende, a verdade do seu Deus, ao menos se não atribuímos à verdade aquele significado dado por Nietzsche alguns anos depois: o da verdade como vontade de poder.

Parece-nos curioso que a influência das concepções de Chátov sobre a relação entre deus e o povo se façam ver em *O anticristo* de Nietzsche. Ora, ainda que Daniliévski e Nietzsche cheguem a conclusões completamente díspares e ocupem posições na história do pensamento insuperavelmente distantes, eles trabalhavam com alguns registros bastante semelhantes, pois ambos não só se opunham, por exemplo, à teoria da evolução de Darwin, como tinham como noção central do seu pensamento a ideia de que as civilizações e os tipos passavam por um processo de degenerescência semelhante ao de um organismo vivo. Vale dizer que ao tempo da redação de *O anticristo*, Nietzsche não só já havia lido *Os demônios*, como anotara quase integralmente o aqui referido discurso de Chátov, dando-lhe o pertinente título de "Deus como atributo da nacionalidade" (NIETZSCHE, 2008, p. 464-465)³.

Antes de indicarmos as passagens de *O anticristo* que julgamos encontrar essa influência, remetamo-nos a um determinado aforismo de *Além do bem e do mal*, ainda que no tempo da redação desta obra (1886), Nietzsche não conhecesse Dostoiévski. Pois, em *Os demônios*, o personagem Chátov parece esboçar uma compreensão que se põe de acordo com aquilo que Nietzsche no aforismo 186 chamou de "tipologia da moral". De acordo com Nietzsche, todas as vezes que os filósofos se "ocuparam da moral como ciência", eles "exigiram de si" tão somente "a fundamentação da moral" – como se a moral mesma estivesse já tranquilamente dada e estabelecida. Para ele, "faltou a suspeita de

³ Novembro de 1887 – março de 1888, II [346].

que ali [na moral] havia algo problemático". Com isso, continua, os filósofos com suas fundamentações não só ofereceram apenas "uma forma erudita da ingênua fé na moral dominante", como revelaram "que eram mal informados e pouco curiosos a respeito de povos, tempos e eras". Para Nietzsche, os verdadeiros problemas da moral "emergem somente na comparação de muitas morais" (1992, p. 74-75).

Embora o objetivo de Chátov não residisse especificamente na comparação entre muitas morais, ele, para infortúnio seu, reconhece a existência de diferentes tipos histórico-culturais referentes a diferentes povos, tempos e eras, e, conseqüentemente, a existência de diferentes deuses-morais-personalidades sintéticas; mais do que reconhecer, ele coloca ainda esses tipos com as suas respectivas personalidades sintéticas, lado a lado, no seu discurso, assim inevitavelmente comparando-os. Ora, diante disso, não é de se admirar que tal como previra Nietzsche, desta comparação emergisse antes a suspeita de que na moral havia algo problemático, do que, como almejava o personagem, a fundamentação, à moda dos filósofos mal informados e pouco curiosos, para a "ingênua fé" na moral ortodoxa russa, que, diga-se de passagem, nem entre os intelectuais russos era a dominante. O excerto abaixo, retirado justamente do discurso de Chátov, pode confirmar esta nossa compreensão, embora contenha muito mais ideias do que seremos capazes de trabalhar neste artigo:

O objetivo de todo movimento do povo, de qualquer povo e em qualquer período da sua existência, é unicamente a procura de Deus, do seu deus, forçosamente o próprio e a fé nele como o único verdadeiro. Deus é a personalidade sintética de todo um povo tomado do início ao fim. Ainda não aconteceu que todos ou muitos povos tivessem um deus em comum, mas cada um sempre teve um deus particular. [...] Não se pode ir contra um fato. Os judeus viveram apenas para esperar o Deus verdadeiro, e legaram ao mundo um Deus verdadeiro. Os gregos divinizaram a natureza e legaram ao mundo a sua religião, ou seja, a filosofia e arte. Roma divinizou o povo na figura do Estado e legou aos povos o Estado. A França, em toda a sua longa história, foi apenas a materialização e o desenvolvimento da ideia do deus romano. [...] Se um grande povo não crê que só nele está a verdade (precisamente só e exclusivamente nele), se não crê que só ele é capaz e está chamado a ressuscitar e salvar a todos com a sua verdade, então deixa imediatamente de ser um grande povo e logo se transforma em

material etnográfico, mas não um grande povo. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 251-252)

Se intercambiarmos a palavra "Deus" utilizada por Chátov pela expressão "moral" utilizada por Nietzsche a proximidade fica, a nosso ver, suficientemente estabelecida. Tal intercâmbio não seria sequer estranho ao discurso do personagem dostoiévskiano, uma vez que ele também afirma que "ainda não existiu nunca, um povo sem religião, ou seja, sem o conceito de bem e de mal" (idem, p. 251). Além disso, observemos que o último período da citação acima, precisamente o trecho "se um grande povo não crê que só nele está a verdade (precisamente só e exclusivamente nele) [...] então deixa imediatamente de ser um grande povo", ecoa, em alguma medida, justamente a concepção nietzschiana de verdade como vontade de poder, ou seja, a concepção de que a verdade ao invés de ser algo referente a um além do mundo, estaria relacionada a uma vontade de domínio, imposição de formas próprias, sujeição do que é estranho, de autoafirmação. Se um povo só é grande no caso de ser capaz de afirmar a sua verdade sobre as verdades dos demais, então a afirmação da própria verdade, da própria perspectiva é marca da grandeza, posto que está relacionada à força, ao poder. Aqui vale lembrar não apenas da crítica de Nietzsche feita à debilidade dos cétricos no aforismo 208 de *Além do bem e do mal* – crítica que se confunde com uma crítica à debilidade da vontade dos mestiços e, portanto, à dissolução dos povos em um sentido mais arcaico da palavra –, como também de uma significativa anotação rascunhada em seus cadernos: "O critério de verdade reside na intensificação do sentimento de poder" (NIETZSCHE, 1968, p. 290). Vale ainda mencionar um excerto anteriormente citado do discurso de Chátov que confirma a relação das suas ideias com a noção de vontade de poder de Nietzsche, sendo este aquele em que o personagem afirma que deus seria um desdobramento da "força da afirmação constante e incansável do ser" de um povo, uma força que lhe "impele e domina".

No que se refere às semelhanças entre *O anticristo* e o discurso de Chátov-Daniliévski, colocaremos, lado a lado, os trechos que julgamos semelhantes – esperando que a ligação estabelecida através do conceito de vontade de poder se faça evidente por si só, bem como a influência do discurso de Chátov sobre as ideias de Nietzsche. Assim, julgamos que no aforismo 11 de *O anticristo* as declarações "uma virtude tem de ser nossa invenção, nossa defesa e necessidade" e "um povo perece, quando confunde seu dever com o conceito de dever geral" estão em consonância com as seguintes afirmações de Chátov: "quanto mais forte é um povo, mais particular é o seu deus" e "quando os deuses começam a ser comuns, é sinal de destruição dos povos" (ou ainda "quando os deuses se tornam comuns, morrem os deuses e a fé neles junto com os próprios povos"). Também a afirmação do

aforismo 16 de que um "povo que ainda crê em si tem ainda também o seu próprio Deus", parece se assemelhar com a seguinte afirmação de Chátov: "Todo povo tem sido povo até hoje enquanto teve o seu Deus particular e excluiu todos os outros deuses do mundo sem qualquer conciliação". Além dessa comparemos ainda a compreensão nietzschiana de que "um povo está perecendo" "quando sente que se esvanece definitivamente sua fé no futuro, sua esperança de liberdade; quando a sujeição lhe aparece na consciência como a primeira vantagem" com a declaração de Chátov que que um "verdadeiro grande povo nunca pode se conformar com o papel secundário na sociedade humana e nem sequer com o papel primacial, mas forçosa e exclusivamente com o primeiro papel. Quando perde essa fé, já não é povo". Por fim, embora não tenhamos encontrado nenhum paralelo específico em Nietzsche, cabe citar mais uma ideia de Chátov que julgamos que não seria estranha ao filósofo alemão: "Quando entre muitos povos começam a se tornar comuns os conceitos de bem e de mal, os povos se extinguem e a própria diferença entre o bem e o mal começa a obliterar-se ou desaparecer". Ora, certamente não é de todo errado supor que a longa história do niilismo vislumbrada por Nietzsche engloba tanto o cristianismo com o seu objetivo de tornar universais, comuns os seus conceitos de bem e de mal, quanto o longo processo da obliteração da diferença entre o bem e o mal, de modo a que fosse possível, sendo esta a sua esperança, situar-se finalmente além do bem e do mal.⁴

Aceita esta conexão, temos exposta a compreensão de que a exigência de expressar-se claramente como vontade de poder, exigência imposta por Nietzsche tão somente aos seus hiperbóreos, não é necessariamente estranha a um homem religioso que defenda as tradições do seu país. Com Chátov temos um personagem que traz consigo a torturante compreensão de que a vontade de poder pode se expressar através de um homem que busca se afirmar sobre os demais a partir da pretensa superioridade da sua nacionalidade, tradição e cultura – o que na Rússia incluía inevitavelmente a religião – e não individualmente, como se fosse desenraizado de qualquer comunidade existente. Sendo um russo, a defesa do Deus russo se revela através de Chátov, e isso de acordo com as suas próprias concepções, como o resultado da "força" que o "impela e domina" a afirmar incansavelmente o seu caráter nacional, isto é, a sua personalidade sintética comungada com o seu povo que, uma vez que ainda se pretenda um grande povo não pode se contentar com um papel secundário ante a Europa. Após a comparação das muitas morais, dizer que "a verdade é uma só" não contribui em nada para com aquilo que Chátov

⁴ Todas as citações deste parágrafo são referentes às páginas 17 e 21 de *O anticristo* (NIETZSCHE, 2007) e às páginas 251 e 252 de *Os demônios* (DOSTOIEVSKI, 2004).

desesperadamente precisa concluir de forma necessária. Com os seus argumentos tão próximos daqueles que viriam a ser formulados por Nietzsche, a defesa do deus russo universal ou de qualquer outro deus se torna impossível, pois a própria crença em deus é resumida, como dissera Stavróguin, a um atributo do povo, ainda que o mais relevante. Não por acaso é que quando um outro significativo personagem compara o seu modo de acreditar em Deus com o da sua criada e ainda com o de um grão-senhor, ele afirma que Chátov não pode entrar na comparação, pois "Chátov não conta, Chátov acredita *por força*, como um eslavófilo moscovita" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 47, grifo nosso). Ao que parece, a questão de Deus em Chátov é, por assim dizer, uma questão de vontade de poder, isto é, de afirmar a si mesmo e a sua atrasada e desprezada Rússia ante a moderna e implacável Europa.

Embora Dostoiévski siga outros caminhos para chegar à conclusão acerca da supremacia do povo e Deus russos, parece que isso não o protege de ser refutado pelos argumentos expostos pelo seu próprio personagem. Se, como escreveu László F. Földéyi, Dostoiévski de fato chorou ao ler na Sibéria as *Lições sobre a filosofia da história de Hegel*⁵ – por constatar que aquele que lhe teria inspirado a lutar, fora o mesmo que excluía o lugar onde ele estava exilado por conta da luta, do processo histórico mundial e com isso da verdade⁶ –, não nos parece muito extravagante supor que todo esse destino histórico ideal atribuído pelo escritor à Rússia seja uma forma de garantir uma importância e primazia ao seu país que dificilmente seriam concedidas ou sequer reconhecidas de modo sincero por um europeu. Como diz ainda Földéyi: "Daquele lugar [a Sibéria], apenas um milagre – daqueles que Hegel e a Europa moderna acreditavam ser completamente impossíveis – poderia redimi-lo" (2004, p. 94). O Cristo russo representava este milagre – que pela sua idealidade seria capaz de ressuscitar até mesmo a Europa. Suposições à parte, não estamos aqui afirmando despautérios como o de que Dostoiévski agisse de má-fé ao proclamar como verdade justamente uma perspectiva que garantia junto com a ascensão do verdadeiro Cristo, e portanto da verdadeira beleza, a primazia da Rússia

⁵ No seu artigo, o premiado ensaísta húngaro László F. Földéyi baseado em alguns dados – dentre estes o de que chegara a Dostoiévski em 1854, quando em exílio na Sibéria, um livro de Hegel –, levanta a hipótese de que se tratasse do *Lições sobre a filosofia da história* e que a leitura teria levado o escritor russo às lágrimas.

⁶ Eis o trecho de Hegel a que Földéyi se refere: "Nós devemos, antes de tudo, eliminar a Sibéria, o declive norte da Ásia. Pois ela está fora do âmbito da nossa investigação. Seu caráter como um todo a exclui do cenário da cultura histórica e a impede de atingir uma forma distinta no processo histórico mundial" (HEGEL apud FÖLDÉYI, 2004, p. 94).

sobre a Europa. Mais profundo do que a sua criatura, certamente a imagem ideal do Cristo – que fora melhor salvaguardada pela ortodoxia nativa russa –, era-lhe muito superior à questão de tomar para a Rússia “forçosa e exclusivamente o primeiro papel” que naquele momento pertencia a Europa. Não obstante, é inegável que ele defendia a necessidade de uma perspectiva que fosse condizente a um russo não submetido ao pensamento europeu – e por julgar esta perspectiva russa superior à europeia e capaz ainda de regenerar a europeia não é-lhe possível escapar incólume ao tipo de nacionalismo criticado através da sua pena em *Os demônios*. Vale também mencionar que se o nacionalismo de Daniliévski revela a influência de Feuerbach, era lugar comum na Rússia de então a irônica crítica de que o nacionalismo dos eslavófilos carregava consigo uma excessiva influência do romantismo alemão. E também esta crítica encontramos exposta com bom humor em *Os demônios*. Vide abaixo uma das falas referente a um outro personagem:

Meus amigos [...], a nossa nacionalidade, se é que ela realmente “nasceu”, como eles agora asseguram nos jornais, ainda está na escola, em alguma Peterschule alemã, atrás de livro alemão e afirmando sua eterna lição alemã, enquanto o mestre alemão a põe de joelhos quando precisa. Ao mestre alemão o meu elogio; entretanto o mais provável de tudo é que nada tenha acontecido e nada dessa ordem tenha nascido mas continua como antes, ou seja, sob a proteção de Deus. [...] Demais, todos esses pan-eslavismos e nacionalidades – tudo isso é velho demais para ser novidade. A nacionalidade, se quiserem, nunca apareceu entre nós senão em forma de trama senhoril de clube e ainda por cima moscovita. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 46)

Tenha chorado ou não na Sibéria, a nós parece claro que o paradoxalista Dostoiévski – que no exílio confessou em carta que seria um filho da descrença e da dúvida até o túmulo (DOSTOIÉVSKI apud FRANK, 1999b, p. 227) – estava completamente consciente da fragilidade com a qual, através de Chátov, comprometia os seus próprios posicionamentos. Tal comprometimento é observado por diversos intérpretes que chegam – como é comum em se tratando de Dostoiévski – às conclusões mais opostas. Para Girard, por exemplo, “Chátov é Dostoiévski meditando sobre a sua própria evolução ideológica [lembramos que Dostoiévski como o seu personagem também era um ex-revolucionário], sobre a sua própria inabilidade de libertar-se de modos negativos de pensamento”, o que indicaria em última instância que o “personagem de Chátov destrói a hipótese de um Dostoiévski

puramente reacionário" (GIRARD, 1965, p. 190) —como sugerem muitos artigos do periódico *Diário de um escritor*. Para Frank, por outro lado, o discurso de Chátov não significa em absoluto

como frequentemente se tem concluído com demasiada pressa, que Dostoiévski esteja repudiando [...] suas convicções mais consagradas, ou pelo menos pondo-as em dúvida. Significa, antes, que ele deseja enfatizar a necessidade de que essas convicções estejam fundamentadas numa fé religiosa sincera". (FRANK, 2003, p. 629)

É inevitável concordar com Frank quando ele afirma que para Dostoiévski o ponto central da relação entre um russo e a ortodoxia dizia respeito não à mera afirmação da nacionalidade, mas sim à fé, isto é, à capacidade de acreditar espontaneamente e de maneira absoluta que a "palavra tenha verdadeiramente 'sido feita carne". O que Frank não enfrenta diretamente, e tampouco nós pretendemos aqui resolver, é como conciliar que o mesmo Dostoiévski que concentrava os seus esforços em separar a fé do nacionalismo era ele próprio um nacionalista fanático.

Sobre esta confusão entre nacionalismo e fé característica aos eslavófilos, o autor de *Os demônios* sentencia nos rascunhos para este romance que "nós [os russos] estamos tomando a nossa religião da política" (1968, p 235). Ou ainda que "o eslavófilo pensa que pode conduzir as coisas graças aos atributos naturais do povo russo [referência a Danilévski], mas sem a ortodoxia não se poderá conduzir nada, nem os atributos servirão de alguma coisa se o mundo tiver perdido a fé". Diante dessas constatações, a palavra final sobre os eslavófilos pode ser bastante dura, como encontramos-la resumida numa das falas do personagem Chátov não incluída na versão final: "[os eslavófilos] nunca poderão acreditar sem rodeios" (DOSTOIÉVSKI apud FRANK, 2003, p. 629). Ou seja: sendo os próprios eslavófilos um fenômeno da cultura europeia na Rússia, a eles estava vedada uma fé sincera, passível de existir sem teorias, na ortodoxia nativa.

Numa perspectiva mais ampla, a questão da fé no Cristo ortodoxo abrigava, para Dostoiévski, a questão da fé no modelo ideal para toda humanidade, a questão da fé na beleza que iria salvar o mundo. Como também está posto em uma das falas dos rascunhos, fala que ecoa concepções diretamente defendidas pelo próprio escritor: "Nós russos vamos trazer ao mundo a regeneração do seu ideal perdido" (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 235). Na esteira dessa relação entre estética e religião é que, no seu longo discurso, Chátov chega a afirmar que o "princípio estético, como dizem os filósofos é um princípio

moral, como o identificam eles mesmos". O problema, conforme vimos, é que Chátov, ao identificar esse princípio estético-moral com a "procura de Deus" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.250-251) e Deus com a personalidade sintética de um povo que é movida pela força de sobrepor-se às demais personalidades sintéticas, termina por identificar o princípio estético e o princípio moral com a "vontade de poder", isto é, com a busca pela autoafirmação a todo custo, ainda que como povo e não como indivíduo (como seria mais o caso do homem moderno para Nietzsche). Ora, conforme sabemos, não era isso o que Dostoiévski vislumbrava com a sua regeneração do ideal perdido. A fé para este escritor deveria estar sobretudo relacionada ao milagre de a Palavra ter verdadeiramente "sido feita carne"; e era no sentido de transformar a fé neste milagre em sua própria "carne", por assim dizer, que o homem russo deveria se mover, caso quisesse efetivamente tornar possível a restauração do ideal perdido.

Para Dostoiévski, cabia aos russos a tarefa de proclamar a fé na imagem não distorcida do Cristo através de feitos morais e não de palavras e teorias elaboradas. Esses feitos é que seriam os exemplos do Cristo russo para o mundo, posto que seriam a mais própria exteriorização da fé. Como encontramos nos rascunhos, a "força" russa repousava "não na indústria mas na regeneração moral. [...] A ciência não oferece satisfação moral, nem dá as respostas às questões mais importantes" (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 235). A fé na ortodoxia é condição fundamental, na medida em que é o conteúdo espiritual interior do qual os feitos morais são a exteriorização adequada. Dostoiévski exige, portanto, que o russo de fé lute ele mesmo para atingir a condição do ideal perdido, através da imitação de Cristo, pois assim estará apto a mostrar ao mundo imediata e sensivelmente a verdade. Sem a fé, porém, não é possível "encontrar a ortodoxia", e com isso, como postula taxativamente, "nada virá dela" (ibidem). Sem a fé, os feitos morais são formas vazias de conteúdo, meros simulacros, e daí que, não havendo fé, a alternativa mais sincera passe a ser aquela de explodir tudo, posto que assim se chegaria à forma adequada ao vazio da fé, ficando-se com o ideal, a beleza referente à sua ausência. Lembremos que para Dostoiévski "o belo é um ideal" e não é dado ao homem abrir mão da beleza: pois a beleza é para o homem tão necessária, tão primária, tão vital quanto o comer e o beber (DOSTOIÉVSKI, 1997a, p. 124). Face a esse postulado sobre a condição humana, parece-nos suficientemente clara a dramaticidade que reside na pergunta sobre se é possível a um homem educado ser capaz de ter fé genuína e verdadeira. Pois caso não o seja, a alternativa pela destruição é necessária à modernidade, sendo todos os meios-termos entre a fé e a destruição nada mais do que meras "filosofias da digestão" (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 254). Sob essa perspectiva, até mesmo o "ruminar" exigido por Nietzsche aos seus leitores na *Genealogia da Moral* (1998, p. 15) não é mais do que perda de tempo: dispensando rodeios filosóficos, o essencial seriam apenas os golpes de martelo.

Não obstante tenhamos concordado com Frank no que se refere à necessidade da fé na ortodoxia reivindicada por Dostoiévski, a nós nos parece que ele, Frank, esqueceu um importante aspecto que envolve esta questão. Este "esquecimento" é o que inclusive lhe permite, a nosso ver, assegurar a coerência imperturbável entre as crenças proclamadas pelo paradoxalista Dostoiévski e a sua própria capacidade de crer nessas crenças. Este aspecto esquecido ou deixado de lado por Frank é a pergunta que Dostoiévski, nos seus rascunhos para *Os demônios*, escreveu repetidas vezes no discurso do personagem "Príncipe" que na versão final veio a se transformar no personagem Nikolai Stavróguin. Como é o reconhecido por alguns intérpretes, este discurso, que na versão final é integralmente excluído, ecoa em larga medida as concepções do próprio Dostoiévski. Tal é o caso do próprio Frank, para quem o discurso revela, "de uma maneira muito notável e encantadora, alguns dos próprios dilemas ideológicos de Dostoiévski". Digno de nota que, apesar deste dedicado intérprete identificar que neste discurso está exposto "com que lucidez e honestidade Dostoiévski enfrentou as dificuldades de suas convicções e crenças mais caras" — dificuldades que, ainda de acordo com ele, "mais de uma centena de anos depois não perderam a sua pertinência" (FRANK, 2003, p. 530-531n) —, ele o relegue à condição de uma mera nota de rodapé, ainda que robusta, já que inclui a longa citação do excerto. Ora, este discurso é justamente aquele que culmina na pergunta sobre "quem pode acreditar", ou mais precisamente, sobre se é possível a um homem educado, civilizado, acreditar pura e simplesmente que a Palavra tenha sido feita verdadeiramente "carne".

Nós temos a Ortodoxia; nossa nação é grande e maravilhosa porque acredita e porque tem a Ortodoxia. Nós russos somos fortes e mais fortes do que qualquer povo, porque [...] temos imensas massas de pessoas que acreditam na Ortodoxia. No entanto, se a fé na Ortodoxia sofresse algum abalo entre o nosso povo, ele começaria a decair imediatamente, como as nações do Ocidente já começaram a declinar (naturalmente, nossa classe alta é uma importação, na verdade tomada de empréstimo deles, é muito capim em chamas, e sem qualquer consequência), como a sua religião (o Catolicismo, o Luteranismo e várias heresias, uma distorção do Cristianismo) se perdeu e deve continuar perdida. Agora uma pergunta: quem então pode acreditar? Será que alguém de todo (dentre os pan-eslavistas e mesmo dentre os eslavófilos) acredita? [...]

[...] Tudo isso se resume a uma pergunta urgente: pode alguém civilizado, isto é, um europeu? acreditar, isto é, acreditar sem reservas na natureza divina de Jesus Cristo, o filho de Deus? (É a isso que equivale a fé.)

N.B. A essa pergunta, a civilização dá uma resposta na verdade negativa (Renan), afirmando também que a sociedade não conseguiu preservar uma interpretação pura do ensinamento de Cristo [...]

Mas e se for impossível para uma pessoa esclarecida ser um ortodoxo (e em duzentos anos a metade da Rússia será esclarecida), então tudo isso não significa nada senão um mistificação, e toda essa força da Rússia é apenas um fenômeno temporário. Pois de modo a esta força ser eterna, uma fé completa é necessária. Mas é possível acreditar? [...]

Assim a primeira coisa que tem de ser resolvida é esta questão, [...] colocar a mente à vontade ante [...] esta questão: é possível acreditar séria e verdadeiramente? (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 236-237)

[...] Sempre a mesma questão: é possível a um homem civilizado acreditar? (idem, p. 241)

O que a nosso ver Frank esqueceu de enfatizar foi que era o esclarecido, civilizado e poliglota Dostoiévski – leitor tão ávido de obras europeias como as de Balzac, Victor Hugo, George Sand, Hoffman, Byron, Shakespeare, Platão, Hegel, Schiller, Goethe, Schelling, Kant, Edmund Burke, além de tantas outras que não lhe apeteçiam especialmente como as de Renan, Fourier, Proudhon, Feuerbach, Schopenhauer, Stirner etc. –, quem estava colocando repetidas vezes na “boca” daquele que viria a ser o mais descrente dos personagens de *Os demônios*, o herói Nikolai Stavróguin, a questão sobre se era possível a um homem esclarecido, civilizado, acreditar na ortodoxia. Mais curioso ainda, parece-nos o fato de que, na versão final, o escritor “ofereça” duas das suas mais significativas ideias a este mesmo personagem – sobre as quais, mais uma vez o leitor é informado através de Chátov. A primeira se refere à compreensão dostoiévskiana de que o catolicismo não é cristianismo, uma vez que “se deixou seduzir pela terceira tentação do demônio” e anunciou “ao mundo que Cristo não conseguia preservar-se sem o reino terrestre na terra” (idem, p. 249) e a segunda, e mais relevante, é o “Credo” que Dostoiévski, como confessara em carta, criou para si nos instantes de serenidade que se seguiam aos momentos de

"terríveis torturas" causados pela "sede de fé", sendo este: o "Credo" de que mesmo se alguém lhe "demonstrasse que Cristo está fora da verdade e que, na realidade, a verdade está fora de Cristo", ele ainda assim, preferiria permanecer com a beleza e idealidade de Cristo "e não com a verdade" (DOSTOIÉVSKI apud FRANK, 1999b, p 227).

– Se eu cresse, sem dúvida repetiria isso [sobre a questão do Catolicismo não ser cristianismo] também agora; eu não estava mentindo ao falar como pessoa que crê – pronunciou Nikolai Vsievólódovitch com muita seriedade. [...]

– Se cresse? – gritou Chátov [...] – Mas não foi você mesmo que me disse que se lhe provassem matematicamente que a verdade estava fora de Cristo, você aceitaria melhor ficar com Cristo do que com a verdade? Você disse isso? Disse?

– Mas permita que finalmente eu também pergunte – Stavróguin levantou a voz – em que vai dar todo esse exame impaciente e raivoso?

– Esse exame passará para sempre e nunca mais será lembrado.

– Você está sempre insistindo que estamos fora do espaço e do tempo... (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 249-250)

É difícil precisar o que significa um "exame impaciente e raivoso" que pretensamente está situado fora do espaço e do tempo. A nós, parece haver aí alguma referência às formas *a priori* da sensibilidade tal como concebidas por Kant. Estaria Chátov tentando examinar "a coisa em si", a essência que se concretizava nas formas de uma modernidade tardia, niilista? Não fora o seu autor quem dissera que o que se chama de "fantástico e excepcional" muitas vezes constituía "a própria essência do real"? (DOSTOIÉVSKI apud FRANK, 2003, p. 463). Ou estaria Dostoiévski tentando indicar ao seu leitor que aquele exame raivoso, em alguma medida, deveria ser entendido a partir de fora dos limites temporais e espaciais da própria obra literária? Seja qual for o significado deste curioso período, o que nos interessa é fazer ver o tormento da dúvida que está encerrado na "pergunta urgente" e, agora, no "credo pessoal" compartilhado por criador e criaturas. Afinal, o que significaria um "credo" no qual justamente a veracidade da "Palavra" é posta em questão, embora, paradoxalmente, se continue a reverenciar a adequação da "Palavra" (talvez não verdadeira) à "carne"? Não foi o Príncipe dos rascunhos quem, como citado

acima, dissera que a fé equivale apenas a acreditar sem reservas na natureza divina de Jesus Cristo, o filho de Deus? E que se esta fé sem reservas não fosse possível, seria a melhor decisão aquela de explodir tudo? Sob esta perspectiva, um "credo" incapaz de afirmar justamente a natureza divina de Cristo não seria ele mesmo demasiado moderno, e portanto, impotente em face da necessidade de se explodir tudo? Não seria este um "credo" demasiado digerível, porque demasiado idealista, romântico – e alemão? Ora, diante de tais problemáticas questões não é de se estranhar que apesar dos planos de oferecer uma resposta positiva no final do romance, conforme atestado em cartas, Dostoiévski só tenha podido oferecer, tanto nos rascunhos quanto na versão final, uma resposta negativa à "pergunta urgente", "primeira" e fatal.

"Me parece que eu acredito", diz Chátov.

"O que significa que você não acredita", o Príncipe responde.

"Isso é porque eu cortei meus laços com o povo!" – Chátov exclama, batendo na mesa com o seu punho. [...]

"Você acredita?", pergunta Chátov.

"Por que você está tão curioso?", responde o Príncipe, "não temos nós dois nos entendido um ao outro mesmo sem palavras?" (idem, p. 238)

Não obstante no excerto acima esteja sugerida a impossibilidade da crença em Deus pelo homem civilizado, nos rascunhos há pelo menos um personagem, o Príncipe, cujo discurso aponta para o caminho que, de acordo com seu autor, de fato conduziria à recuperação do verdadeiro ideal, sendo este o da fé na ortodoxia. Na versão final, porém, não apenas a importância da fé na ortodoxia não é contemplada na "interpretação" de um Chátov-Daniliévski feuerbachiano, como a resposta negativa à "pergunta urgente" é absolutamente explícita e muito mais desesperada. Através do Chátov da versão final, encontramos a compreensão de que a única fé possível a um homem civilizado é a fé de que um dia ele será capaz de ter fé em Deus. No excerto abaixo, tenhamos em mente que, a essa altura do diálogo, Stavróguin já havia confessado ao seu outrora discípulo que quando o doutrinara na fé cristã, não estava brincando, apesar de tampouco ser capaz de acreditar naquilo que expunha, sendo então naquele tempo um ateu "exatamente como hoje" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 248-249):

– Porém você precisa de uma lebre?

– O quê-ê?

– É uma expressão sórdida sua – Chátov riu maldosamente, tornando a sentar-se –, “para fazer molho de uma lebre é preciso de uma lebre, para crer em Deus é preciso de um Deus”. [...]

– [...] A propósito, permita-me, todavia, também incomodá-lo com uma pergunta, ainda mais porque acho que agora tenho pleno direito de fazê-la. Diga: você pegou a sua lebre ou ela ainda anda correndo?

– Não se atreva a me perguntar com essas palavras, pergunte com outras, com outras! – Chátov tremeu subitamente de corpo inteiro.

– Permita-me fazê-la com outras – Nikolai Vsievolódovitch [Stavróguin] olhou severamente para ele –, eu queria apenas saber: você mesmo crê ou não em Deus?

– Eu creio na Rússia, creio na religião ortodoxa... creio no corpo de Cristo... creio que o novo advento acontecerá na Rússia... Creio... – balbuciou Chátov com fônesi.

– E em Deus? Em Deus?

– Eu... eu hei de crer em Deus. (idem, p. 252-253)

Incapaz de acreditar em Deus tal como aqueles que faziam parte do povo, do seu próprio povo, Chátov não pode ser um russo. Conforme lhe dissera Stavróguin e conforme acreditava o seu autor: “Um ateu não pode ser um russo, um ateu deixa imediatamente de ser russo” (idem, p. 249). Para Dostoiévski, um russo ateu seria um homem necessariamente desenraizado, uma espécie de cigano, de estrangeiro na sua própria terra – sendo esta uma condição inevitável à parte educada da sociedade que havia rompido com o povo. Daí é que Chátov, em um outro momento do romance, irá afirmar ter se tornado um eslavófilo não por convicção, mas sim pela impossibilidade de ser um russo (idem, p. 555). Por saber-se incapaz de acreditar irrestrita e espontaneamente no Deus e Cristo ortodoxos, Chátov sabia-se um “não-russo”, afinal se um povo que não acredita na primazia do seu deus já não é um povo, um homem que não acredita no deus do seu povo, deixa de fazer parte deste – já não é expressão de uma mesma personalidade

sintética, mas sim de uma personalidade supostamente individual e necessariamente fragmentada. Apesar de filho de servo, e portanto um homem cuja origem lhe dava as credenciais de "homem do povo", Chátov era um desenraizado, o que se devia à educação ilustrada recebida durante a infância na casa da sua protetora, a mãe de Stavróguin. A partir disto, podemos compreender o diagnóstico que ele faz de si e do herói romance, que não fosse a emancipação dos servos seria o seu senhor. Este diagnóstico revela, a nosso ver, a interessante conexão entre niilismo e "desenraizamento". Pois, observemos no excerto a ser citado — no qual se encontra, a nosso ver, talvez, o mais genuíno lampejo de esperança de *Os demônios* —, a compreensão de que perder deus e as raízes é também perder as distinções entre bem e mal:

— *Você é ateu porque é um fidalgo, o último fidalgo. Você perdeu a capacidade de distinguir o bem e o mal porque deixou de reconhecer o seu povo. Uma nova geração está se desenvolvendo oriunda diretamente do coração do povo, e nem você [...], nem eu a reconhecemos porque eu também sou um fidalgo — eu (sic), o filho do seu criado e laçao (sic) Pascha... (ibidem)⁷*

Ainda que inegavelmente um desenraizado, Chátov é de *Os demônios* o personagem que espera pelo seu "reenraizamento", pela sua ressurreição, pois conforme ele dissera: "eu hei de acreditar". Tendo, porém, como protótipo do seu destino o jovem Ivánov, sabemos já de antemão que ele não atingirá esta sua mais cara esperança, embora ao final do romance pareça tão próximo dela. Seja como for, Chátov ultrapassa, sobretudo nos últimos capítulos, o lugar de mero representante do eslavofilismo para paulatinamente ser a expressão de ao menos uma promessa, ainda que impossível, do novo tipo de homem russo oriundo diretamente do coração do povo — um tipo desejado por Dostoiévski e que o próprio personagem, pela fala acima, sabia de antemão que ele não iria testemunhar quicá experimentar ser ele mesmo um. Na perspectiva por nós assumida, o personagem Chátov ocupa, então, em *Os demônios* um lugar muito maior na estrutura simbólica do romance do que costumam atribuir-lhe os seus intérpretes. Não obstante a fatalidade

⁷ No que se refere à última sentença, alteramos, nos locais indicados, a tradução em português baseados na tradução para o inglês. Dostoiévski. *Demons*. Trad. Richard Peaver Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1995, p. 255.

encerrada no seu destino por motivos, por assim dizer, exteriores à obra, o processo de transformação que Dostoiévski vislumbrara para a primeira variação deste personagem, designado pela alcunha de "Professor", parece-nos em alguma medida ter permanecido no que diz respeito à sua versão final: "Ideia. O Professor, mais e mais ao longo da novela, permanece crescendo em beleza. Ele começa sendo engraçado e termina representando um ideal perfeito de beleza" (DOSTOIÉVSKI, 1968, p. 73).

De fato, compreendemos que Chátov cresce em beleza positiva – que, sob a perspectiva dostoiévskiana seria o mesmo que dizer crescer em beleza cristã, de caráter cristão – ao longo do romance, na medida em que se ele não é capaz de ter fé, pelo menos abriga a esperança genuína de um dia vir a tê-la, afastando-se assim, daquele niilismo ativo que caracteriza a maior parte dos seus companheiros. Se esta beleza não foi tão reconhecida pelos seus intérpretes, compreendemos que isso se deva sobretudo ao fato de ser este um tipo de beleza que, em grande medida, é esperada mais de um homem comum do que de um personagem relevante do qual geralmente é exigido que seja a representação de um homem extraordinário. Como todos os personagens do romance reconhecem desde o início: Chátov é um homem bom e honesto, ainda que excessivamente tímido e irritadiço. O personagem Stiepan, o seu pedagogo e, portanto aquele responsável pelo seu desenraizamento, chega inclusive ao ponto de defini-lo de modo surpreendentemente superlativo: "*C'est le meilleur et plus irascible homme du monde...*" [É o melhor e mais irascível homem do mundo] (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 116).

É verdade que diferentemente da sua primeira versão denominada o "Professor", Chátov, nos primeiros capítulos, não é exatamente cômico, antes um pouco ridículo, da mesma forma que não representará um ideal perfeito de beleza ao final, já que a sua promessa de um dia acreditar não estaria garantida nem mesmo se caso o seu protótipo Ivánov não lhe exigisse a perda prematura da vida. Seja como for, julgamos que dos personagens de *Os demônios* é Chátov quem mais se aproxima de uma "ressureição" e não o personagem Stiepan – como é usualmente defendido pelos intérpretes deste romance. Embora não seja o caso de desenvolvermos aqui este nosso julgamento, apenas mencionemos que de todos os personagens de *Os demônios*, Chátov é o único verdadeiramente capaz de amar, além de ser o único a quem o indiferente e byronico Stavróguin não aceita que seja entregue à destruição. "Não vou lhe ceder Chátov", diz o herói do romance ao assassino deste (idem, p. 404). Vale também notar que logo após o assassinato de Chátov, Stavróguin viaja à São Petersburgo, que é o lugar de onde partirá a denúncia anônima à sociedade secreta que ceifara a vida do seu outrora integrante. A beleza de "pequeno homem" de Chátov também está associada ao fato de ele não se pretender autônomo e tampouco o modelo ideal, mas antes de todos os personagens

de *Os demônios* pareça ser o *único* que está realmente convencido de que não deve ser posto sobre um pedestal no lugar do Cristo que, de acordo com uma perspectiva ilustrada, moderna não é a expressão da verdadeira "Palavra". Uma vez que explicar o significado desta última consideração nos custasse muito mais do que um outro artigo, é possível ao menos sugerir que os personagens de *Os demônios* teriam concordado com o homem louco de Nietzsche, no sentido que não havendo Deus, resta tornarmo-nos ao menos dignos dele, tentando nos elevar à condição da supremacia (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148). Por outro lado, como sugere o próprio significado do nome de Chátov – que, como nos informa Vjatcheslav Ivanov, deriva da palavra russa "*shatkij*", que significa "vacilante" (1966, p. 68n) –, há infelizmente certos elementos no caráter do personagem que praticamente aniquilam a beleza positiva da qual ele é, de todo modo, uma promessa impossível. Dentre esses elementos, o mais significativo, quiçá o único, é o seu amor à beleza negativa, referente à destruição, representada na figura de Stavróguin que se aproxima, em grandiosidade, da beleza superior representada por Cristo (e aqui vale lembrar da etimologia do seu nome). "Não consigo arrancá-lo do meu coração, Nikolai Stavróguin!" (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 255) – confessa ao seu mestre ateu pouco antes da despedida.

Dos estudos com os quais tivemos contato, apenas no do crítico soviético Leonid Grossman encontramos uma consideração que confirma, em alguma medida, a perspectiva por nós aqui levantada. De acordo com Grossman, "originalmente, os protagonistas do romance seriam os estudantes Netcháiev [Piotr] e Ivánov [Chátov], o primeiro como o tipo Raskólnikov, o último como um tipo Míchkin [o herói de *O idiota*]: o assassino devotado a uma teoria e o 'homem belo' destruído" (GROSSMAN, 1966, p. 472). Sim, talvez de fato a expressão homem belo destruído seja um bom modo de definir *le meilleur et plus irascible homme du monde*, que apesar de não ser capaz ter fé, optara por não explodir tudo sob o preço da sua própria vida, paradoxalmente, da sua própria destruição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COPLESTON, F. *Philosophy in Russia: From Herzen to Lenin and Berdyaev*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1986.

DOSTOIÉVSKI, F. *Dostoevsky's occasional writings*. Trad. e ed. David Magarshack. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997a.

_____. *Fyodor Dostoevsky Complete Letters: 1868-1871* (vol. III). Trad. David A. Lowe. New York: Ardis Publishers, 1990.

- _____. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. "Pushkin (a sketch)". In: _____. *A writer's diary, Vol. II: 1877-1881*. Trad. Kenneth Lantz. Illinois: Northwestern University Press, 1997b.
- _____. *The notebooks for The possessed*; ed. Edward Wasiolek, trad. Victor Terras. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- _____. "The utopian conception of history". In: _____. *A writer's diary, Vol. I: 1873-1876*. Trad. Kenneth Lantz, introd. Gary Saul Morson. Evanston. Illinois: Northwestern University Press, 1994.
- FÖLDÉYI, L. "Dostoevsky Reads Hegel in Siberia and Bursts into Tears", *Common Knowledge*, v. 10, n. 1, 2004, p. 93-104.
- FRANK, J. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999a.
- _____. *Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1999b.
- _____. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2003.
- GIRARD, R. *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965.
- GROSSMAN, L. *Dostoevsky: a biography*. Trad. Mary Macklen. New York: Bobbs-Merrill Company, 1975.
- IVANOV, V. *Freedom and tragic life: a study in Dostoevsky*; apresentação Sir Maurice Bowa, trad. Norman Cameron, ed. S. Konovalov. New York: The Nobody Press, 1959.
- JACKSON, R. L. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. New Have and London: Yale University Press, 1966.
- LEATHERBARROW, W. J. *Introduction: in the context of Dostoevsky's life and work*. In: _____. (Org.). *Dostoevsky's The devils: A critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- MASARYK, T. G. *The spirit of Russia: studies in history, literature and philosophy*. Vol. I. Trad. Eden e Cedar Paul. New York: The Macmillan Company, s/ data.
- NIETZSCHE, F. *A Gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, Vol. IV. Trad. Juan Luis Vernal, Joan B. Llinares. Madri: Tecnos, 2008.

_____. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O anticristo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *The will to power*. Trad. Walter Kauffman e R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1968.

Do não-saber à inspiração

José Feres Sabino

Universidade de São Paulo (USP)

Talvez a mais famosa e não menos verdadeira divisa associada à figura do filósofo Sócrates é a confissão de que nada sabe. No diálogo platônico "Teeteto", Sócrates explica sua atividade ao jovem amigo, que dá nome ao diálogo, dizendo que é

igualzinho às parteiras: estéril em matéria de sabedoria, tendo grande fundo de verdade a censura que muitos me assacam, de só interrogar os outros, sem nunca apresentar opinião pessoal sobre nenhum assunto, por carecer, justamente, de sabedoria. E a razão é a seguinte: a divindade me incita a partejar os outros, porém me impede de conceber. Por isso mesmo, não sou sábio... (PLATÃO, 1988, 150 b-c)

Sócrates, nesse trecho, apresenta-se como aquele que não sabe, que interroga os outros, que parteja os outros. Interposto entre os sábios e os ignorantes, o filósofo, consciente de seu não-saber, atravessa as cidades desafiando os sábios, notadamente os sofistas, a fim de interrogá-los e, dialogando com a pretensa sabedoria deles, revelar que também não podem estar tão seguros assim da posse dela.

Um desses diálogos, "Íon", se dá entre Sócrates e o rapsodo Íon — que se gaba de ser o melhor intérprete da poesia de Homero — sobre a natureza da inspiração poética.

Durante a discussão, Sócrates leva Íon a perceber que o poeta (tradicional detentor da sabedoria na antiguidade) não é dotado de saber algum,

é coisa leve, e alada, e sagrada, e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele. Até conquistar tal coisa, todo homem é incapaz de poetar [...]. (PLATÃO, 2005, 534)

Alocado entre os homens e os deuses, o poeta se torna um instrumento nas mãos destes.

Platão, nos diálogos citados, coloca lado a lado filósofo e poeta, porque ambos, para atuarem segundo sua respectiva natureza, precisam ser dotados de um não-saber.

Em 1996, a poeta Wislawa Szymborska, ao proferir seu discurso de agradecimento ao Nobel de Literatura, retoma indiretamente, porque não cita o filósofo, essa postura do "não-saber". Seu discurso inteiro está assentado sobre uma única e pequena frase: "não sei", à qual ela dá tanto valor, pois crê que com ela é possível ampliar "nossas vidas, abarcando não só espaços em nosso interior, como também as vastidões exteriores em que nossa minúscula Terra paira suspensa" (Szymborska, 2012). E ela continua seu discurso afirmando que poetas "se são genuínos, devem continuar repetindo 'não sei'". Mas, salienta ela, essa frase também acompanha os cientistas que forjaram e forjam nossa imagem do mundo. "Se Isaac Newton", afirma Szymborska no mesmo discurso, "nunca tivesse dito a si mesmo 'não sei', as maçãs do seu pequeno pomar teriam caído no chão como granizo, e, na melhor das hipóteses, ele teria parado para pegá-las e devorá-las com deleite" (SZYMBORSKA, 2012).

O "não sei", no entanto, não deve ser lido apenas como impulso da curiosidade humana para buscar os conhecimentos necessários à conservação da vida, impedindo assim que o homem se prenda a saberes necrosados e às certezas que o levam a coagir outros homens, mas também como abertura e manutenção do salutar espaço da ignorância em que o poeta pode acolher tudo o que existe sob o apreço do singular. Esse espaço é o recinto da inspiração que, segundo ela, não é exclusividade de poetas, mas próprio de qualquer pessoa cujo ofício seja realizado com "amor e imaginação".

A pequena frase "não sei" aproxima a poeta polonesa da poesia de Alberto Caeiro (*O Guardador de Rebanhos, O Pastor Amoroso e Poemas Inconjuntos*), mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa. Ao prefaciá-lo, outro heterônimo, Ricardo Reis, escreve que, ignorante "da vida e quase ignorante das letras, quase sem convívio nem cultura, fez Caeiro a sua obra por um progresso imperceptível e profundo"

(REIS, 2005, p. 12) e repugnou tanto a religião quanto a metafísica. Os versos do guardador de rebanhos martelam que pensar "é estar doente dos olhos":

*O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.*

*Que ideia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas). (CAEIRO, 2005a, p. 23)*

"Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...", diz outro verso. Ao raspar a tinta da abstração com que pintaram os sentidos do homem, o poeta Caeiro não quis apenas tirar o homem da exacerbação do intelecto, do quarto das ideias, para reinseri-lo no âmbito das meras sensações, mas ir além dessa dicotomia simplista. Retirou a certeza dada por qualquer conformação de conhecimento para poder ver a espantosa realidade das coisas.

O pensamento, que a tradição filosófica consagrou como representação, fundamentação e conhecimento do real, é atingido em cheio pelos versos de Caeiro e de Szymborska. A metafísica, essa doença da qual o poeta português tentou curar o homem, desemboca na poesia de Szymborska como pornografia do pensamento, que, além de encerrar o homem no quarto da abstração, o faz praticante do jogo incestuoso do intelecto, cujo único propósito é escrutinar, analisar e sintetizar tudo o que existe. No poema "Opinião sobre a pornografia", lemos:

*Não há devassidão maior que o pensamento.
Essa diabrura proliífera como erva daninha
num canteiro demarcado para margaridas.
Para aqueles que pensam nada é sagrado.
[...]
Só de vez em quando alguém se levanta.*

*se aproxima da janela
e pela fresta da cortina
espia a rua. (SZYMBORSKA, 2011, p. 85-86)*

A verdadeira pornografia não é aquela comumente conhecida por devassar a intimidade corporal, mas a produzida pelo pensamento que não respeita nenhum limite e traz à luz da razão tudo o que existe. (O sexo explícito não seria a busca desesperada e necessária pela realidade das coisas, perdida pelo excesso de jogos da racionalidade?)

Por detrás da pornográfica metafísica encontra-se a ânsia de explicação ilimitada que a raça humana, desde suas origens greco-judaicas, carrega e que, na modernidade, recebe o nome, para usar a denominação de Goethe sobre nossa tragédia, de "atitude faústica diante da vida". Na poesia de Caetano, até mesmo o uso intelectual da linguagem – interpretação, metáfora, analogias – deve ser abandonado:

*Ah, não comparemos coisa nenhuma; olhemos.
Deixemos analogias, metáforas símiles.
Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa. (CAETANO,
2005b, p. 130)*

*Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as coisas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é não significar nada.
Ser uma coisa é não ser susceptível de interpretação. (CAETANO,
2005b, p. 135)*

Em Szymborska, a maneira encontrada para não permitir que o homem se afaste da realidade é desdenhar com humor e ironia a arrogância humana:

*Anseios de felicidade
anseios de verdade
anseios de eternidade,
olhem só!
(Poema "Muito divertido"; SZYMBORSKA, 2011, p. 40).*

[...]
que mãos hábeis, que boca eloquente,
quanta cabeça nos ombros –
[...]
quanta responsabilidade no lugar de um rabo –
(Poema "Esqueleto de dinossauro"; SZYMBORSKA, 2011, p. 43).

Se o horizonte de combate assemelha as posições de Caeiro e de Szymborska, basta um olhar ao estatuto da natureza na poética de cada um para encontrarmos as diferenças. Certa vez, ele afirmou numa "entrevista":

Sou mesmo o primeiro poeta que se lembrou de que a Natureza existe. Os outros poetas têm cantado a Natureza subordinando-a a eles, como se eles fossem Deus; eu canto a Natureza subordinando-me a ela, porque nada me indica que eu sou superior a ela, visto que ela me inclui, que eu nasço dela... (CAEIRO, 2005c, p. 178-180)

Diferentemente da poesia de Caeiro, em que é patente a superioridade da natureza, nos versos da poeta polonesa, embora revelem a permanência do extrato biológico no homem, que ao sair da natureza carrega consigo um invariante que assinala o humano para além das diferenças culturais ("O corpo sente dor,/necessita comer, respirar e dormir,/tem pele tenra e logo abaixo sangue,/tem uma boa reserva de unhas e dentes,/ossos frágeis, juntas alongáveis" [Poema "Torturas"; SZYMBORSKA, 2011, p. 79]), a natureza não acolhe o homem e tampouco está dominada pelo homem. O que se revela nos poemas de Szymborska é a indiferença da natureza em relação ao bicho homem: as nuvens também flutuam sem esforço sobre os fatos, sem a obrigação "de conosco findar./Não precisam ser vistas para navegar" (Poema "Nuvens"; SZYMBORSKA, 2011, p. 104), o que acaba por aumentar a estranheza do modo de ser do homem na Terra em meio às outras formas de vida.

No poema "Conversa com a pedra", o homem bate à porta da pedra, querendo entrar nela, mas a pedra sempre lhe dá uma resposta negativa. Numa das vezes, a pedra diz:

*Te falta o sentido da participação.
Nenhum sentido te substitui o sentido da participação.
Mesmo a vista aguçada até a onividência*

*de nada te adianta sem o sentido da participação.
Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido,
mal tens o seu germe, a sua concepção.* (SZYMBORSKA, 2011, p. 35)

Se em Caetano de Castro o homem encontra na natureza sua plenitude porque a ama, o tempo é um mero compasso da natureza; em Szyborska, no entanto, o tempo é um senhor que confecciona todas as formas de presença, incidindo de modo completamente diferente nas coisas da natureza e no homem. O tempo, "tão generoso para qualquer estrela no céu,/ estendia-lhes a mão quase vazia/ e a retirava rápido, como se tivesse pena" (Poema "A curta vida de nossos antepassados"; SZYMBORSKA, 2011, p. 71).

O tempo traz para o homem uma notícia urgente: você é mortal. E é a mortalidade que funda a relação do homem tanto consigo, e com os seres naturais, quanto com a própria temporalidade:

*Pouco tempo tenho para isso tudo.
Minha mortalidade devia te comover
[...].
(Poema "Conversa com a pedra"; SZYMBORSKA, 2011, p. 33)*

*A vida dura o tempo de umas marcas de garra na areia.
(Poema "Um grande número"; SZYMBORSKA, 2011, p. 52)*

Por ser destinatário consciente da temporalidade instantânea, o homem habita um lugar paradoxal: sai da natureza, mas não pertence completamente a ela, está vivo, mas constantemente ameaçado pela morte. Ao poeta cabe então, com sua mão mortal, escrever a "palavra nada" e criar "algo que não cabe em nenhum não ser". Quando o poeta reúne o paradoxo no poema, ele realiza sua capacidade única: preservar a vida.

Se o tempo nos dá uma existência paradoxal, a imaginação poética constrói um espaço condizente ao homem.

Num de seus ensaios, o também poeta polonês Czeslaw Milosz escreveu que "a imaginação só funciona espacialmente, sem espaço a imaginação é como uma criança que quer construir um palácio e não tem os tijolos" (MILOSZ, 2001, p. 320). E a imaginação sempre trabalha tijolo a tijolo, ou seja, ela se dirige ao singular, ao que está diante dela e deve ser apreciado enquanto tal. Em dois poemas, Szyborska nos faz perceber esse apreço:

*Quatro bilhões de pessoas nesta terra,
E minha imaginação é como era.
Não se dá bem com grandes números.
Continua a comovê-la o singular.*
(Poema "Um grande número"; SZYMBORSKA, 2011, p. 52)

*Prefero-me gostando das pessoas
do que amando a humanidade.*
(Poema "Possibilidades"; SZYMBORSKA, 2011, p. 87)

Também lemos, no poema "Vietnã", que uma mulher acoitada por um interrogatório (qual é o seu nome?, de onde vem?, por que está numa toca?, de que lado está na guerra?), sempre responde "não sei", mas quando lhe perguntam "Esses são teus filhos?", responde afirmativamente.

Dizer sim ao singular torna a tarefa dos poetas sempre árdua porque, na língua comum, tende-se a relegar tudo à crosta do geral, do comum e do trivial, mas, na língua e no âmbito da poesia, cada coisa, cada evento, cada existência é recebido e celebrado como único e irrepitível. E nesse ponto Szymborska e Caetano de novo se encontram. O único mistério admitido por ele, já que qualquer outro, assim como ter ideias, é uma forma de evadir o homem da realidade das coisas, é: "A Natureza é partes sem um todo" (CAEIRO, 2005a, p. 74).

"Não sei o papel que desempenho./Só sei que é meu, impermutável" (Poema "A vida na hora"; SZYMBORSKA, 2011, p. 63), diz um verso de Wislawa Szymborska. Mas os leitores sabem que a divisa "não sei" assegurou não só a abertura ao singular, mas também a inspiração para fazer do poema o equilíbrio necessário ao paradoxo que define a existência humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAEIRO, A. "O guardador de rebanhos". In: PESSOA, F. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. "Poemas Inconjuntos". In: PESSOA, F. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005b.

_____. "Entrevista com Alberto Caeiro". In: PESSOA, F. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005c.

MILOSZ, C. "If only this could be said". In: *To Begin Where I Am*. Edited and with an introduction by Bogdana Carpenter and Madeline G. Levine. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

PLATÃO. "Teeteto". In: *Teeteto-Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

_____. "Íon (Sobre a inspiração poética)". *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Introdução, tradução e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2005.

REIS, R. "Prefácio de Ricardo Reis". In: PESSOA, F. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SZYMBORSKA, W. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Wisława Szymborska – Nobel Lecture: The Poet and the World*. Disponível em <<http://www.nobelprize.org>. Acesso em julho de 2012>.

HAI — KAI

Victor Knoll

Universidade de São Paulo (USP).

1

*O sol cobre de sangue o horizonte
e a pálida lua, trêmula,
lança seu pungente olhar sobre a terra.*

2

*O poder do Astro Rei desfalece no horizonte
e a grande noite, suavemente,
funda seu império.*

3

*Atrás do nítido perfil das montanhas
vai o sol para seu esconderijo
e a paciente noite dissimula o contorno das coisas.*

4

*Já tocando o horizonte, mascarado pelas nuvens,
o sol contempla a terra
já envolta pelas fantasias da noite.*

5
O sol, ruborizado pelos atos dos homens,
se refugia atrás do horizonte
e então a negra noite castiga a terra.

6
O sol já se debruça sobre o horizonte
e a sombra da noite
invade a cidade iluminada.

7
O sol já cansado de ardente trabalho
adormece no leito do horizonte
e a noite dá repouso para as planícies e montanhas.

8
O Astro Rei, cansado, busca repouso no leito do horizonte
e a Rainha da Noite derrama sua oblíqua luz
sobre a Terra ávida de segredos.

9
O sol se debruça sobre o leito dourado do horizonte
e mansamente a lua brilha
e cobre o céu com seu escuro manto.

10
O sol lança seu último olhar sobre a terra
e sereno vê a lua prateada
se erguer no horizonte vermelho.

11

*Exausto de árduo trabalho diurno,
o sol, lento, se reclina
sobre o macio leito da noite.*

12

*Rubi pulverizado, a luz do sol se desmancha
atrás da negra silhueta dos prédios
e o véu da noite veste silenciosamente o horizonte.*

13A

*Em seu derradeiro suspiro luminoso,
melancólico, o sol se esconde atrás da montanha.
Do outro lado do arco celeste
a pálida lua teme os dissabores da noite.*

13B

*Em seu derradeiro suspiro luminoso
cheio de cores o sol se esconde atrás da montanha.
Do outro lado do arco celeste
A pálida lua anuncia as delícias da noite.*

14

*Com o lânguido ocaso do sol
já não mais se distingue o bem e o mal
envoltos na sombra da noite*

15

*O fulgor ígneo do ocaso
desenha o perfil das montanhas
enquanto arde, bruxuleante,
o doce desenho de teu perfil.*

16

*Após longo percurso pelo arco do céu
iluminando o caminho dos homens,
rubro de vergonha,
o sol se esquia no horizonte.*

17

*O sol em sua invisível carruagem de fogo
avança sobre o distante horizonte
deixando sobre a Terra um rastro de penumbra.*

18

*O sol, em sua imensa solidão,
faz do ocaso seu último suspiro
enquanto a doce lua invade nossos corações.*

19

*No longínquo horizonte o sol flutua
sobre o leito de nuvens enfeitadas de rubi
e então a Terra é dominada por longas sombras.*

e então a Terra é envolvida em longas sombras.

...

e então a terra é envolvida por fantasmagóricas sombras

20

*Quando já exausto de tanto brilho
o sol procura o confortável leito do horizonte
e, então, o terrível Anjo da Noite
acorda as dores de nosso coração.*

21

*E a lua, Deusa da Noite,
espalha doce luz sobre a cidade
dissimulando o olhar da Deusa do Amor.*

22 A

*Quando o sol adormece no distante horizonte
o céu, amplo manto de brilhantes estrelas,
enche de vã alegria nosso peito.*

22 B

*Quando o sol lentamente adormece
o céu, vestido com seu manto de estrelas,
esconde as paixões que assolam nossa alma.*

23 A

*Temeroso de se subjugar aos encantos da lua,
o sol foge rápido atrás das noturnas montanhas.
Mas, mal sabe o quanto o alvo rosto
irá persegui-lo em seu diário arco.*

23 B

*Temeroso de se subjugar aos encantos da lua,
o sol foge rápido atrás das noturnas montanhas.
Mas, mal sabe que o alvo rosto, tão frágil,
irá açoitá-lo em sua perene lembrança.*

24 A

*O sol esculpe as nuvens com seus raios dourados,
— encantamento de nosso olhar —
enquanto as sombras da miséria
ávidas se esparramam sobre a terra.*

24 B

*O sol banha as frondosas nuvens com seus raios dourados
— encantamento de nosso olhar —
enquanto as sombras da miséria
sorradeiras se esparramam sobre a terra.*

25

*A lua, furtiva, aguarda silenciosa
a hora de seu império
e então, por entre a sua tênue luz,
as aflições brotam como indelével praga.*

26

*No longínquo horizonte o sol flutua
sobre o leito de nuvens enfeitadas de rubi
e, então, a terra é invadida
pelas longas sombras da solidão.*

27

*Quando o sol, anunciando a aurora, ergue sua rubra tocha,
põe o Mundo a descoberto
e oferta para a visão humana a nitidez das coisas.*

28

*Quando o sol, já cansado da labuta diária,
recolhe seus vibrantes raios dourados,
o confluxo luar se espraia sobre a cidade
habitada então por sombras que iludem nossa visão
- sobre a terra o homem erra.*

29

*Exausto do celeste trabalho
o sol procura o leito do horizonte
e, então, o terrível Anjo da Noite
acorda as dores de nosso coração.*

...

*e, então, o terrível Anjo da Noite
envolve em seu manto o bem e o mal.*

30

Quando no horizonte
o céu e a terra se beijam,
Amor lança seu dúbio olhar
sobre os torturados amantes.

...
sobre as mil faces dos amantes.

...
sobre o amor próprio dos amantes.

...
sobre a cegueira dos amantes.

...
sobre o gozo e a felicidade dos amantes.

Breve investigação sobre a origem dos ornamentos, de sua modificação e expansão até o seu atual declínio, além de algumas propostas bem-intencionadas para o aperfeiçoamento e regramento de todos os tipos de adereço

Krubsacius¹

Tradução: Oliver Tolle
Universidade de São Paulo (USP)

Encontrei na revista *Nova Biblioteca da Academia de Belas-Letras e Artes Liberais*, mais especificamente na quinta parte do segundo volume, algumas observações críticas que

¹ Friedrich August Krubsacius (1718-1789), importante arquiteto e teórico da arquitetura alemão. O artigo aqui traduzido foi publicado originariamente no número do inverno de 1759 da revista *Das neueste der anmuthigen Gelehrsamkeit* [*O que há de mais novo na erudição sobre o belo e o gracioso*], editada por Johann Christoph Gottsched. (Nota do tradutor)

me agradaram sobre adereços recém-inventados nas obras de pintores e escultores.² O autor mostrou ali muito bem o que havia de excessivo e artificial em diversos mestres de obras e gravadores da atualidade, particularmente nas cidades de Nuremberg e Augspurg; e fui estimulado dessa maneira a continuar a refletir sobre o assunto e a apresentar a presente investigação. Em qualquer época, os arquitetos sempre tiveram o direito de manter as artes excessivas dentro de certos limites. Vitruvius é testemunha disso; príncipes regentes confirmam isso com dignidade; e arquitetos de obras atuais na França o demonstram ainda mais. Pois devemos a eles que a nova espécie de adereços que surgiu na França tenha sido praticamente eliminada. Na esperança, portanto, de que nós, alemães, imitemos por inveja cega tanto o que há de bom como o que há de ruim nos franceses,³ eu poderia esperar que isso acontecesse também conosco. Contudo, já que a guerra pode impedir isso ainda por um bom tempo e como temo que alguns artistas alemães, em virtude de seu amor pela novidade, queiram tornar o que é francês ainda mais francês — coisa que já aconteceu com os adereços atuais, então, enquanto amante das belas-letras e belas-artes, empreendi fornecer aos meus concidadãos alguns juízos e dar aos artistas jovens alguns bons ensinamentos.

O Sr. Messonnier,⁴ um ourives de Paris, cujas obras temos gravadas em bronze, foi um dos primeiros deste século que produziu algo de novo com a ornamentação de seus vasos. A sua imaginação, o bom desenho, a fina elaboração e a preciosidade dos metais conferiram

² A revista aqui é a *Neuen Büchersaale der schönen Wissenschaften und freyen Künste, des zweiten Bändes, V Stück*, editada por Bernhardt Christoph Breitkopf. O artigo em questão é o *Anmerkungen über die neuerfundnen Zierrathen in den Werken der Maler und Bildhauer* [Observações sobre adereços recém inventados nas obras de pintores e escultores], p. 399-416, publicado anonimamente. (Nota do tradutor)

³ Não se trata porventura de uma vergonha que possamos ser reprovados ainda agora por esses erros, de que Rachel* já nos culpara há um século com as seguintes palavras: "O que quer que a nobre arte de costura de Paris tenha produzido, mesmo que contra a razão, ele é aprovado pelos alemães. Se um francês cogitasse portar a bota na cabeça e o chapéu nos pés, o florete em torno do pescoço, a braçadeira em torno da barriga em vez dos suspensórios, um alemão também o faria. (Nota do autor) (*Provavelmente Joachim Rachel (1618-1669), satírico alemão, autor de *Teutsche Satyrische Gedichte* [Poemas satíricos alemães]. (Nota do tradutor))

⁴ Juste-Aurèle Meissonier (1695-1750), artesão francês, desenhista oficial da corte de Luís XV. Ele é reconhecido aqui imprecisamente como o criador do rocaille e, portanto, do estilo rococó na arte decorativa. (Nota do tradutor)

uma aparência magnífica às suas criações. Essa novidade só podia ser desfrutada por algumas mulheres nobres, motivo suficiente para que toda Paris a considerasse bela. Quem conhece essa cidade, reconhecerá tão bem quanto eu a escravidão da moda e concordará comigo. Todos os joalheiros se sentiram obrigados a seguir essa nova maneira, de modo a não perderem clientes. Mas a coisa não parou aí: o gosto desigual cresceu excessivamente em todas as artes, inclusive nos artesãos que eram capazes de desenhar. Cada um copiou arbitrariamente o desenho, do feio passou-se ao repulsivo e finalmente produziu-se coisas absurdas. A nobre e excepcional arquitetura era o seu inimigo mais odioso. A partir da regularidade demonstrada há muito tempo por Vitruvius e também por arquitetos e eruditos mais recentes, fica comprovado que: tendo em vista a forma dos homens, sim, de todos os animais, e levando em consideração a origem do ornamento ele mesmo, essas novas criaturas deveriam ser consideradas monstruosidades. Apenas alguns arquitetos e construtores foram impelidos a aplicá-los às suas construções, muitas vezes por ordem dos contratantes. Por esse motivo se vê várias novas construções na França que, em virtude de grandes equívocos arquitetônicos e da aplicação destes ornamentos, constituem um todo risível.

Os senhores Gabriel, Beaufranc, Sufflot, Carpentier, ambos os Blondels⁵ e outros importantes arquitetos, sim, todos os membros da Sociedade Real de Arquitetura, posicionaram-se contra essa feiúra desgarrada e conseguiram que os novos edifícios reais e públicos, além de muitas casas de homens distintos, não fossem manchados por esses ornamentos dentro e fora de Paris. Dentre todos, sobretudo o cavalheiro Servandoni,⁶ por amor pela antiga maneira de construir e ornamentar dos gregos e romanos, foi o que mais contribuiu para o reestabelecimento do antigo bom gosto, mediante sua exposição anual na praça do Louvre e da sua nova fachada para a Igreja de São Sulpício e outras construções mais. Quem viu em 1755 e 1756 os dramas musicais de Dresden, cujos adereços foram organizados pessoalmente por Servandoni, terá percebido por si mesmo o efeito de uma ornamentação grandiosa, séria e natural.

Não foi toda a França, nem toda a Alemanha, contaminada por essa ornamentação miraculosa, como muitos acreditam equivocadamente. Uma sociedade pública de bons

⁵ Jean-François Blondel (1683-1756), arquiteto francês e tio de Jacques-François Blondel (1705-1774), arquiteto e historiador da arte francês que também contribuiu na redação de alguns verbetes da *Encyclopédie*. (Nota do tradutor)

⁶ Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), pintor e arquiteto franco-italiano, autor de diversos desenhos de obras de arquitetura da Antiguidade. (Nota do tradutor)

artistas, subsidiada por grandes proprietários, pode ser de grande utilidade. Ela coloca um obstáculo à afetação e ao engano. Mediante as suas incansáveis disputas ela conduz as artes gradativamente ao mais alto grau possível de perfeição. Quão feliz seria a Alemanha também nisso se os príncipes convocassem periodicamente os artistas de seu país e erigissem uma sociedade ou atribuíssem tarefas a alguns de seus hábeis mestres e estabelecessem recompensas em troca. Sei com certeza que a ambição inata de artistas honrados os estimularia a exhibir toda a sua possível habilidade. Desse modo, o príncipe também conheceria as capacidades de cada artista, o mediano se aperfeiçoaria e o bom se tornaria ainda mais perfeito.

Assim como todavia no mundo nada é tão ruim a ponto de que um homem astuto não possa tirar vantagem dele, assim também o novo gosto corrompido do ornamento francês deu ocasião para que arquitetos e outros artistas astutos se esforçassem em inventar um gosto inteiramente novo e regrado para os ornamentos, o qual, em virtude de sua agradável aparência de leveza, difere em muito da gravidade e inclusive opressão do século anterior. Com base nisso, esforçar-me-ei em explicar o seguinte: por quê o ornamento desigual encontrou aprovação por parte de pessoas de entendimento, gosto e inteligência, sim, inclusive por parte de artistas?

Se tomarmos o corpo humano como o modelo de toda regularidade, então percebemos que um determinado posicionamento do corpo pode conferir um novo brilho a uma beleza natural e inclusive conferir boa aparência a um corpo feio. Essa posição determinada do corpo consiste numa postura e mobilidade espontâneas do corpo e dos membros, segundo as leis da gravidade e do movimento elas mesmas. Fazer com que um indivíduo adote posições de forma semelhante; por exemplo, o rosto para a frente bem como o pescoço, as costas e o corpo retos, os braços caídos, as pernas, as coxas e os pés reunidos, fechados e rijos. Alguém não poderia confundi-lo com uma coluna ornamentada, ainda que fossem os deuses Apolo e Venus eles mesmos? Pois neles predomina em todo lugar a regularidade! Ou ainda que se abra as pernas lateralmente, erga os braços com igual altura ou se abra eles formando uma linha reta, não deveriam essas posições ser condenadas como uniformes ou simplórias? Sim, não apenas essas duas, mas todas as posições possíveis que exibem uma regularidade ordinária serão submetidas à mesma censura. Preste-se atenção ao fato de que tais posições uniformes aparecem raramente em nossas atividades cotidianas, embora mais em algumas do que em outras. Os primeiros escultores egípcios produzem as suas imagens dessa maneira. É o que demonstram as obras deles que sobreviveram até os dias de hoje. Os gregos, todavia, começaram a apresentar as suas figuras andando, sentadas ou deitadas. Por fim, eles encontraram regras para atribuir a elas posições naturais, espontâneas e que expressassem todas as paixões. Mas a

regra principal aqui é o contrário da primeira, ou seja, a *ausência de regularidade*. Por conseguinte, se a cabeça olha um pouco de lado e o ombro para o qual se volta se eleva e o peito se expande, as pernas viradas e o corpo arqueado, —como representa Lairesse⁷ em seu livro de pintura e desenho —, então a perna precisa se adiantar e o braço ficar atrás da perna que está à frente, mas o outro braço, ao contrário, precisa avançar, mas de tal maneira que a linha que dá a direção recaia o tempo todo na base da figura, de modo que jamais saia do seu ponto de equilíbrio. Tal posição parecerá agradável a qualquer um, apesar de em todo lugar predominar a desigualdade dos lados. Se se juntarem a isso ainda outras figuras com os seus complementos, então tudo aquilo que no seu entorno se coloca numa linha horizontal deve alternar entre o pé até a cabeça e o complemento deve vir em seu auxílio.

Entendo por complemento tudo aquilo com que as figuras parecem se ocupar, como, por exemplo, nas figuras de deuses e nos símbolos os seus sinais característicos; e se não houver nenhum complemento, pelo menos o cabelo e a vestimenta, os quais, embora posicionados com regularidade, apresentam desigualdade em seus pregueados e cachos. Tudo isso deve ser considerado não apenas de frente, mas também por trás e por ambos os lados. Isso é propriamente o que os escultores entendem pelo nome de contraste, e sobre o qual guardam o maior segredo em suas obras da arte elevada. Sim, é isso justamente o que torna inimitáveis as figuras dos gregos e dos romanos ao lado das belas relações dos membros e do esforço na elaboração. Trata-se propriamente de uma desigualdade agradável e natural no que se refere à posição da figura.

Se se quiser ainda mais motivos para se convencer dessa desigualdade natural com vistas à posição, então observe-se as flores: criaturas encantadoras que a natureza produziu segundo a regularidade mais perfeita! Contudo, é preciso considerar verdadeiro que tudo nelas exhibe contraste, das folhas e galhos até o botão. Observe-se agora duas flores do mesmo gênero com atenção: quanta diferença percebemos aí, não é verdade? E todavia já estava contido no ensinamento da natureza: que não há duas coisas no mundo que sejam perfeitamente iguais e semelhantes. Foi a partir dessa fonte que os entalhadores e ornamentadores atuais criaram a sua nova espécie de ornamentação, e pessoas de entendimento a consideraram como algo espontâneo e natural. Contudo, assim como é possível exagerar em tudo, também aqui isso ocorreu. Pois assim como uma

⁷ Gérard de Lairesse (1640-1711), pintor e teórico holandês. Publicou diversos livros, como *Fundamentos do desenho* (1701) e *Grande livro da pintura* (1710), sendo difícil saber a qual deles em específico Krubsacius se refere. (Nota do tradutor)

posição demasiado regular se parece à de um marionete, uma que fosse demasiadamente desigual se pareceria à de um arlequim. E assim como uma flor de forma demasiadamente igual daria a impressão de ser rígida e sem vida, assim também uma flor com forma demasiadamente desigual pareceria murcha. Foi dessa maneira que Spranger⁸, um grande pintor alemão do século XVI, exagerou no posicionamento de suas figuras, pintando-as com agressividade. E assim, sob o nome de pintura livre, corrompemos os ornamentos.

As regras para se proteger do excessivo são as seguintes: 1) que não se curve um membro principal do corpo até formar um ângulo reto e muito menos abaixo dele. Pois como a totalidade do corpo humano consiste de puras alavancas, como demonstra Borellus,⁹ e portanto o nosso movimento é mecânico: então a força deve observar a maior distância em relação ao peso se ela quiser atuar; ela não atinge isso se realizar um ângulo fechado em relação à linha de direção; conseqüentemente, o movimento é exagerado. A natureza mesma nos ensina como podemos conservar as nossas forças no movimento dos nossos corpos, quando atentamos a nós mesmos. O mesmo mostra o Sr. Marseille, um famoso mestre da virtude de Paris, sob o nome de *bonne Grace*, ou seja, do bom decoro: e o Sr. Hogarth,¹⁰ um grande pintor e desenhista de Londres, explica-o ainda melhor em sua obra sobre a investigação da beleza por meio de um linha sinuosa agradável. Aqui já temos diante de nós algumas boas regras que podem impedir o excessivo. Quero todavia ir além e ver se não se pode tirar ainda mais da origem e do progresso do ornamento?

A origem dos primeiros ornamentos coincide com a da arquitetura. Pois assim como os pastores construíram as suas cabanas a partir de troncos, galhos e ramos, assim também quiseram posteriormente enfeitá-las.

As flores e os frutos foram a primeira coisa que a benevolente natureza lhes ofereceu. O seu aroma doce, a coloração prazerosa, a bela forma, o sabor agradável e a grande multiplicidade e alternância dos mesmos estimulou os pastores a carregá-los consigo, a enfeitar-se com eles, e por fim a usá-los como ornamentos de suas cabanas. Facilmente lhes ocorreu o pensamento de circundar seus troncos ou colunas com eles. Ou de jogar algumas espigas na sua base ou, ainda, dependurá-las com formas diversas sobre suas

⁸ Bartholomäus Spranger (1546-1611), pintor flamenco. (Nota do tradutor)

⁹ Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), fisiologista e matemático italiano. Realizou diversos estudos sobre o movimento dos animais, compilados no livro *Motu animalium* (1710). (Nota do tradutor)

¹⁰ William Hogarth (1697-1764).

portas e janelas. Com que alegria deve ter um pastor feito uma coroa para sua querida pastora! E todavia hoje é tão raro ver enfeites tão naturais nos homens do campo?

A segunda matéria aqui forneceu o complemento necessário. Um bastão de pastor, uma jarra, uma bolsa e uma flauta adornada com flores e coroas não eram suficientes para servir de ornamentação para uma parede? Não quero com isso pensar em pastores ociosos, mas muito mais acreditar que eles mesmos, nos seus amores e nas suas canções, produziram a maioria de seus bastões e de seus equipamentos domésticos de madeira. Eles esculpam como fazem os pastores hoje em dia. Porventura não deveriam então esculpir também as flores em seus bastões, tal como as encontram em sua própria vida? Ou aprenderam apenas o nome das suas amadas ao entalharem esses nomes nas árvores? Considero ambas as possibilidades muito críveis. Acredito, ainda, que eles se valeram da casca da árvore para fazer inscrições em suas casas. A arquitetura subsequente, o entablamento com suas demais partes e a sua ornamentação antiquíssima com flores e folhas me conduzem a esses pensamentos. Procuo todavia a origem do ornamento naqueles povos que não inventaram apenas artes, mas também precisaram aperfeiçoá-las e por fim conduzi-las à perfeição, deixando aos hotentotes seus chifres e aos índios suas penas, para dar um emprego ulterior aos seus ornamentos.

Já que as artes se multiplicaram com os homens, pois eles começaram a construir para sociabilizar ou para proteger cidades, assim também eles conservaram todavia a forma de troncos de árvores e as vigas de suas cabanas, como mostram as palavras gregas para construção e o seu significado, em memória de sua maneira de viver satisfeita e inocente. Eles configuraram também em pedra as suas antigas cabanas de madeira e nisso não se esqueceram das folhas, das flores e outros adereços que ali tinham dependurado ou entalhado. Os antigos caldeus, fenícios e egípcios foram os primeiros a fazer isso. O arquiteto real, barão von Erlach¹¹, demonstra isso com alguns exemplos em sua *História da Arquitetura*. Os gregos deram regras à arquitetura e, por fim, a conduziram a um elevado estágio de perfeição. Depois deles, a arquitetura passou aos romanos, como se sabe, embora com algumas perdas. Pois as magníficas obras da escultura dos gregos não puderam ser imitadas pelos romanos, isto para não dizer que eles não foram capazes de superá-las.

Com as três ordens arquitetônicas gregas — a dórica, a jônica e a coríntia— ocorreu o mesmo. Os romanos não estiveram em condição de produzir uma quarta ordem, que

¹¹ Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), importante arquiteto austríaco. (Nota do tradutor)

fosse melhor que aquelas. Pois a ordem toscana é apenas uma coluna dórica piorada e a ordem romana uma mescla das colunas jônica e coríntia. O gosto nos adereços não era mais tão puro como nos gregos. Vitrúvio já lamenta isso na época do imperador romano Augusto, e assim entraram em declínio a arquitetura, a escultura, a pintura, o desenho e conseqüentemente também o ornamento.¹²

¹² No artigo original, Krubsacius conclui com uma tradução de um trecho do tratado de Vitrúvio para o alemão. Ele comenta a tradução com o seguinte texto: "Considerarei necessário reproduzir aqui, em alemão, todo o quinto capítulo do sétimo livro de *Da Arquitetura* de Vitruvius, para o benefício dos artistas que ainda não conhecem esse grande arquiteto". (" Isso envergonhará aqueles adoradores supersticiosos da Antiguidade e os livrará do engano: de acreditar que todas as obras de artes da época dos primeiros imperadores romanos eram indiscutivelmente obras-primas. Semelhante fanatismo é contrário à natureza humana. E Vitruvius assim como Horácio dizem verdades muito amargas aos romanos." [Nota do tradutor].

André Berger
Diafragma, 2015
nanquim sobre papel
21,5 x 21,5 cm

