

raps
ódia

almanaque de filosofia e arte

rapsódia
rapsódia
almanaque de filosofia e arte

10

RAPSÓDIA

almanaque de filosofia e arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP
n° 10 – 2016 – 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: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Luís Sergio Repa

Vice-Chefe: Oliver Tolle

EDITORES RESPONSÁVEIS: Oliver Tolle, Pedro Fernandes Galé

COMISSÃO EXECUTIVA: Marco Aurélio Werle, Márcio Suzuki, Pedro Franceschini

REVISÃO: Gustavo Guimarães

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

ILUSTRAÇÕES: Sulamita Fonseca Lino

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 Fernandes dos Santos Nascimento

RAPSÓDIA – ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

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

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

E-MAIL rapsodia@usp.br

Sumário

<i>Eikones</i> de Flávio Filóstrato, o velho <i>Rogério Gimenes de Campos</i>	5
Intuitivo e simbólico: uma teoria da imaginação a partir do Laocoonte <i>Charlotte Morel</i>	18
As perspectivas de Brentano e Sartre sobre a auto-referencialidade da consciência <i>Tárik de Athayde Prata</i>	42
Contractualismo político y Descolonialidad epistémica <i>Felix Pablo Figgeri & João Roberto Barros II</i>	63
Dois textinhos <i>Luís Fernandes dos Santos Nascimento</i>	83
Nietzsche e Heidegger: a arte descoberta <i>Fernando R. de Moraes Barros</i>	85
A Luz do Terceiro Minuto da Aurora e outros poemas <i>Pedro Nagem de Souza</i>	118

A estética do significado e a virada estética na filosofia da arte de Arthur C. Danto <i>Gustavo Henrique dos Santos Guimarães</i>	123
Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz <i>Mario Spezzapria</i>	137
Trinta anos após <i>A transfiguração do lugar-comum</i> : Danto, herdeiro de Wittgenstein <i>Melissa Thériault</i>	161
Winckelmann: a ruptura estética da história da arte <i>Pedro Fernandes Galé</i>	179
O hermeneuta, o arquiteto e o filósofo <i>Márcio Suzuki</i>	197
A Biblioteca de Bolso <i>Jean Paul</i>	222
A Determinação do Ser Humano <i>Johann Gottlob Fichte</i>	229

Eikones de Flávio Filóstrato, o velho

APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO PARCIAL E NOTAS
DE ROGÉRIO GIMENES DE CAMPOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Apresentação:

É possível, através de Filóstrato, observar uma ligação atípica entre o lógos e as artes assim chamadas plásticas ou figurativas, especialmente em seu proêmio, que nos mostra como, na sua época, a écfrase já não está vinculada necessariamente à didática do exemplo, como em Homero, na bastante famosa descrição digressiva e onírica do escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18, 468-617), mas como agora ela, a écfrase, também abarca a descrição de obras de arte, no caso pinturas, as quais por sua vez retratam cenas tradicionais do ambiente homérico, da tragédia, da comédia e do mitológico de modo geral.

A écfrase procura amplificar o deleite visual a partir do verbal, tanto é assim que se questiona, não sem alguma razão, se essas pinturas que “veremos” descritas por Filóstrato realmente existiam, em sua materialidade, ou se apenas são exercícios que retomam *tópoi* ou lugares comuns discursivos e nos colocam à vista, como se fossem quadros reais. Nesse caso, a cena, também descrita, em que se vê e se fala sobre as ditas imagens referidas, seria completamente fictícia, uma vez que não haveria nenhum quadro ali. Ruth Webb, estudiosa da écfrase, acerca de Filóstrato ressalta uma ambivalência, dizendo que o discurso se dirigia tanto a uma audiência interna, daqueles que supostamente estariam a ouvir a interpretação das pinturas, como a uma audiência externa, dos leitores desse Fi-

lóstrato histórico, que segundo ela cria retoricamente toda essa pinacoteca (Webb, 2009, p. 188-194). Muitas dúvidas acerca dessa independência discursiva com relação à materialidade das pinturas podem advir, especialmente se levarmos em consideração os apontamentos que Filóstrato faz, e nesse trecho que traduzimos aparecem alguns deles, acerca das técnicas aplicadas à supostas pinturas. Teríamos que supor que até mesmo esses apontamentos, de *sfumato*, analogias, detalhes de sobreposição na pintura, seriam completamente fantasiosos e estariam apenas de acordo com o verossímil, o que já não parece sustentar-se tão bem, mas aqui não seria o espaço adequado para remontar a tal debate.

Ruth Webb ressalta que as *Imagens (Eikones)* de Filóstrato exploram muitas vezes a descrição de eventos da tragédia que não haviam sido efetivamente levados à cena, recriando verbalmente essas “cenas”, até então obscuras e que especialmente simbolizam o drama como um todo, ainda que antes tivessem apenas sido narradas (*diégêsis*) por mensageiros ou outros personagens (2016, p. 15-16). Sem dúvida em Filóstrato o caráter performático é também bastante forte, especialmente no proêmio, em que veremos como se empenhará em fazer o ouvinte ver, ao interpretar as pinturas, bem como essa ação é também um espetáculo enquanto ato de fala. Como diz Melina Rodolpho (2014), pautada em documentação da segunda sofística, a éfrase busca a clareza (*saphéneia*) e a vivacidade (*enárgeia*), não apenas ao descrever, mas especialmente ao guiar o espectador, numa *periégesis*, uma espécie de passeio ao redor do objeto descrito. No caso de Filóstrato são as pinturas ou as cenas interpretadas que recebem sua atenção, explorando as possibilidades que a imagem ou a cena, real e/ou imaginária, encerram.

O professor Paulo Martins (2014), sem cometer anacronismo, realiza exercício interessante ao aplicar os preceitos de Hélio Teão, um dos gramáticos e rétores que definiram em seus exercícios preparatórios (*progymnasmata*) a éfrase no século primeiro da era cristã, como parâmetro para estudar a éfrase do palácio de Alcino em Homero (Hom. *Od.* 7.79-135), sempre observando e mediando a diferença dessas prescritivas dos rétores do primeiro século, entre os quais o *trópo* ecfrástico ganha nova cor e especificidade ao dirigir-se especialmente às obras de arte, e a éfrase antiga, aplicada ainda à descrição de lugar, nesse caso homérico, inserido na própria narrativa épica com função de digressão e de peroração, pois a partir daí Odisseu seguirá seu destino glorioso de regresso à Ítaca.

Para além dessas perspectivas que hoje tornam a écfrase um objeto de estudo bastante importante, e aqui referimos o número especial que a Revista *Letras Clássicas* dedicou ao tema,¹ gostaríamos de salientar apenas os motivos pelos quais essa tradução parcial (do próêmio até imagem 5) se justifica. Nosso empenho está em marcar, primeiramente com a versão portuguesa, se bem que muitas vezes com o texto grego entre parênteses, outras vezes com algumas notas, aquilo que seria imprescindível, e imperdível, em Filóstrato, procurando recolher detalhes que muitas vezes passam despercebidos em traduções de maior fôlego. Nesse caso, faremos apenas apontamentos adicionais que buscarão servir de aparato, quando necessário, para enfatizar algum aspecto ou informação adicional.

Também parcialmente traduzido para o português por Rosângela Amato (Hedra, 2012), em versão fluente e cuidadosa, esses *Eikones* de Filóstrato tem diversas versões em outras línguas. Para a revisão final desse trecho, consultei as traduções e notas de Francesca Mestre (Gredos, 1996), de Arthur Fairbanks (Loeb, 1931), de Cuenca & Elvira (Siruela, 1993), de Filippo Mercuri (1828) e de Pucci & Lombardo (Aesthetica, 2010). Certo da insuficiência de qualquer tradução, uma vez que sempre encerram uma interpretação limitada, apresento essa versão portuguesa à Rapsódia, captando a benevolência do leitor, imaginando, de alguma maneira, contribuir com esse exercício para o estudo desse trecho e desse autor fascinante.

Referências bibliográficas

- AMATO, ROSÂNGELA (2012) *Filóstrato, o velho; Amores e outras imagens*, São Paulo: Hedra.
- CUENCA L. A. DE & ELVIRA, M. A. (1993) *Imágenes de Filóstrato, el viejo*, España: Siruela.
- FAIRBANKS, ARTHUR (1931), *Philostratus, the Elder*, Images, London: Loeb.
- MARTINS, PAULO (2014) *Odisseia 7.79–135: uma texto em grego*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, p. 19-34.
- MERCURI, FILLIPO (1828) *Le pitture dei Filostrati*, Roma: Società tipográfica.

¹ Cf. Revista *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1 (2014), especialmente dedicada à Écfrase.

- MESTRE, FRANCESCA (1996) *Filóstrato, Descripciónes de cuadros*, Biblioteca Clásica Gredos, vol. 217, Madrid.
- PUCCI, G. & LOMBARDO, G. (2010) *La Pinacoteca Filostrato Maggiore*, Palermo: Aesthetica.
- RODOLPHO, MELINA (2014) *Écfrase e evidência*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, pp. 94-113.
- WEBB, RUTH (2009) *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, England: Ashgate.
- _____. (2014) *Écfrase e o palco: teatralidade e recepção*, Let. Cláss., São Paulo, Edusp: v. 18, n.1, p. 3-18.

Tradução (proêmio a Imagem 5):

Proêmio

(I) Quem não saúda a pintura (*dzôgraphían*) injúria a verdade e injúria também a sabedoria (*sophían*), tais quais os que frente aos poetas – que igualmente sustém ações (*érga*) e expressões (*eidê*) dos heróis – não elogiam a simetria, arte (*té-chné*) pela qual tangem a razão (*lógon*).² Os que desejam ensinar (*sophísdzesthai*) a invenção (*heúrêma*) dos deuses, através dos aspectos terrenos ou dos fenômenos celestes, grafam (pintam) nos prados as Estações e comprovam a gênese da arte mimética, antiquíssima invenção (*heúrêma*) nascida com a natureza (*phúsei*): os homens sábios dizem ter inventado (*heúron*) a pintura (*dzôgraphían*), a qual alguns designam como plástica (*plastikén*).³

² Nesse primeiro parágrafo do proêmio fica clara a apologia à pintura, igualada à sabedoria. A analogia entre pintura e poesia, vituperadas injustamente, remete à tradição que as compara, primeiramente em Simônides de Céos, segundo o qual “a pintura é poesia silenciosa, e a poesia uma pintura que fala” (Plut. *Da glória dos atenienses* 3,346f), bem como que “o discurso é uma imagem (ícone – eikôn) das ações” (Mich. Psell. *Acerca das obras dos Numes* — p. G. cxxii 821). Já em Platão, por outro lado, é famosa a comparação entre discurso vivo e discurso escrito, o qual para ele é um *eidôlon* da palavra viva (*lógos*), quase que nos moldes de Simônides, e ainda dirá que o discurso escrito é morto, tal qual a pintura, sempre repetindo as mesmas coisas, não sendo capaz de responder dialeticamente a quem lhe ataque, precisando sempre de um pai que o socorra com a palavra viva (Pl. *Phdr.* 275d-e). Horácio, na sua *Carta a Pison* (p. 362, Pottier-Didot, 1823) usa a expressão *ut pictura poesis*, comparando também as duas artes, ressaltando, diferentemente de Platão, que a poesia agrada no escuro, uma só vez, enquanto a pintura, repetidas vezes, agrada às claras, pois não teria medo de seus juízes.

³ A pintura aqui é descrita em sua potencialidade didática, bem como designada como uma invenção dos homens sábios, pela qual é possível referir dignamente a invenção dos deuses, ou seja, a natureza mimetizada pelo pintor ou pelo [artista] plástico (modelador de bronze e escultor). O verbo *sophísdzesthai* encontra uma gama muito ampla de aplicação e é notável o contraste entre as traduções: “parlare al modo de sofisti” (Mercuri, p. 2), “ejercer su ingenio” (Cuenca & Elvira, p. 33), “considerare le cose con attenzione” (Pucci & Lombardo, p. 27), “wishes a clever theory” (Fairbanks, p. 3), “quiera una definición sabia” (Mestre, p. 223), “deseja se valer de sutilezas” (Amato, p. 17). Desse modo, especialmente pelo contexto de exercício epidíctico e didático em torno de imagens, e apoiado em Chantraine (p. 1031), que mostra a ampla dimensão do verbo *sophísdzomai*, em seu sentido de “instruir”, “falar habilmente”, “falar de modo artístico”,

(2) Há muitas formas da plástica – a própria modelagem (*pláttein*), a mimese em bronze, os raspadores do mármore ou da pedra de Paros, do marfim e, por Zeus, a cinzelaria plástica (*gluphikè plastiké*) –, e há uma mescla das cores na pintura, que não se limita a isso, mas também ensina (*sophísdzetai*), além destas, ainda muitas outras artes.⁴ A sombra manifesta (*apopháinei*) e faz conhecer a face do louco, do sofredor e do alegre. O modelador (*plastikòs*) não fabrica minuciosamente o brilho dos olhos, mas a gráfica (pintura) conhece o olho claro (*glaukòn*), o escuro (*mélan*), e ainda o cabelo amarelo, o de fogo, o solar, as cores da vestimenta, a câmara das armas, as casas, os bosques, as montanhas, as fontes e o etéreo (*tòn aithéra*) que envolve tudo isso.⁵

(3) Tantos foram os governantes que se enamoraram desse conhecimento (*epistémês*) e tantas foram as cidades, bem como reis, que o tiveram por amante. Isso é mencionado por outros e também por Aristodemo de Caria, pintura do qual me fiz hóspede durante quatro anos – ele pintava (*égraphē*) segundo a sabe-

“fazer conferência”, “exercer trabalho de sofista” e “educar-se como sofista” etc. considere melhor traduzir o verbo *sophísdzesthai* por “ensinar”, porque o exercício retórico de Filóstrato está entrelaçado com a própria arte da pintura, a qual também ensina (*sophísdzetai*), como dirá a seguir, a partir de sua técnica pictórica. Um comentário anônimo à Aftônio mostra também a ambivalência (*dittós*) de *sophídzô*, indicando a face do engano e do paralogismo, bem como o sentido de discurso veraz e instrutivo, de acordo com a sabedoria (Anonymi In Aphthonium Rhet., *Prolegomena in progymnasmata* 14, p. 76), tal qual usado por Filóstrato nesse trecho. É dupla também a dimensão da invenção (*heúrema*), para além da importância dentro dos parâmetros da retórica propriamente dita, da *inventio* (*heuresis*), primeiramente ao referir a invenção dos deuses, que se manifesta pela natureza, e, depois, ao referir a invenção da arte mimética dos homens, de onde procede a pintura.

⁴ A denominação da pintura por plástica será explicada por Filóstrato, que mostrará rapidamente a diferença entre os suportes de cada uma dessas artes, a modelagem em bronze (plástica), a escultura ou cinzelaria plástica (*gluphikè plastiké*) e a pintura (gráfica) propriamente dita, sendo que a modelagem do bronze, a raspagem e a escultura não são capazes de reproduzir os brilhos derivados da mimese da luz, ao passo que a pintura (gráfica) será capaz de mimetizar a luz. Mais uma vez a pintura é descrita como meio de ensino, agora também de outras artes, assim como a retórica é veículo de outros tantos saberes.

⁵ O jogo entre luz e sombra na arte da pintura é evidenciado por essa “sombra” que “manifesta”, bem como pelo etéreo, pela luz que envolve tudo quanto se pode pintar. Apolodoro de Atenas, segundo Plutarco (*De gloria Atheniensium* 2), teria inventado a técnica do *chiaroscuro*, atenuando ou intensificando a cor.

doria (*sophían*) de Eumelo, trazendo ainda mais atrativos que este último –, e o discurso (*lógos*) não versava acerca dos pintores, nem de suas atuais histórias, mas comunicávamos as formas (*eidê*) mesmas de pintura aos jovens, todos reunidos em grupo, para que as interpretassem (*hermêneúsousi*) e nelas se exercitassem (*epimelésontai*).⁶

(4) Parti na direção dessas respeitadas discussões. Nessa época aconteciam os jogos olímpicos em Nápoles, cidade itálica habitada por famílias gregas e urbanas, motivo pelo qual era evidente uma helênica inclinação às discussões. Eu não queria realizar exercício público, mas os jovens frequentadores se dispuseram como uma turba na casa do meu hospedeiro. Alojado além dos muros, onde o subúrbio alcança o mar, há um pórtico resguardado do Zéfiro (Vento Oeste), no qual quatro ou cinco pisos, segundo penso, miram o mar Tirreno. As pedras luxuosas brilhavam, enquanto as mais florescentes pinturas (*grapháís*) eram ajustadas (*enermosménôn*) no muro (*pinákôn*), numa composição (*suneléxato*) que não me parecia obra de um incauto. Muitos dos pintores (*dzôgráphôn*) expunham nele sua sabedoria (*sophía*).⁷

(5) Eu mesmo considerei necessário elogiar (*epaineîn tás graphás*) as pinturas,

⁶ A paixão dos governantes pela pintura mostra sua aplicação política, possivelmente descrita em obra perdida do também pintor Aristodemo de Caria. Segundo Filóstrato, Eumelo teria pintado uma Helena na ágora Romana, e nesse caso é importante observar o verbo interpretar (*hermêneúô*) aplicado às pinturas duas vezes em Filóstrato (*ai graphai hermêneúousi* Filóstrato, *Vida dos Sofistas*, 570, e aqui em *hermêneúein tas graphás – Eikones*, proêmio §5). Ressalta-se a atividade interpretativa do rétor, pois o seu *lógos*, também artístico, permanece direcionado às pinturas e às cenas descritas, não às biografias dos pintores. A obra pictórica ou a cena nela inscrita ganha relevo especial nesse discurso epidíctico (*epideixis*), configurando esse uso específico da éctrase. É possível observar a colaboração e o entrelaço das atividades, ou seja, rétor e pintor trabalham juntos, especialmente na interpretação das cenas, assim como é possível “imaginar” também, se considerada a materialidade das pinturas, uma discussão prévia entre eles acerca dos *tópoi* a serem representados e a maneira mais adequada de os realizarem.

⁷ Nesse trecho fica evidente a amplificação e o louvor da própria retórica, como arte acabada que detém esse rétor e que foi, pelo desejo dos jovens, forçado a exhibir, na forma de um exercício de interpretação das pinturas, em seguida faz uma pequena descrição (éctrase) do lugar em que estavam e da sua beleza. As pinturas eram ajustadas de modo hábil no muro e sua *dispositio* (*táxis*) é também louvada, sempre expondo essa analogia entre retórica e pintura, seja nos próprios quadros particularmente, seja, como nesse caso, do ajuste externo entre muitos quadros no muro (*pinákôn*). Mais uma vez a pintura é igualada à sabedoria (*sophían*).

e o filho mais novo de meu hospedeiro, com apenas dez anos, estava ali, ouvindo com amor e alegre por aprender. Observando-me e absorvendo-as, ele requisitava (*edeító*) minha interpretação das pinturas (*hermêneúein tàs graphás*). Para não agir de modo canhestro, “serão estes”, disse eu, “faremos a exibição (*epídeixin*) tão logo cheguem os jovens (*tà meirákia*).” E ao chegarem, então, “filho”, afirmei, “como me propus, prontifico-me agora nesse empenho da fala, e não vos coloquem somente como ouvintes, mas também como questionadores (*erotôntes*), se algo que eu disser não estiver claro (*ei ti mè saphôs phrádzoimi*).⁸

Escamandro

(1) Conheces, ó criança, esses seres de Homero, ou não experimentarías a natural admiração que te conduz, esse fogo vivo dentro d’água? Voltemo-nos a pensar algo: note quantas pinturas estão disponíveis à vista. Sabes reconhecer a *Ilíada*, na qual Homero levanta Aquiles em nome de Pátroclo, enquanto os deuses movem guerra entre si. A pintura se ocupa dos deuses, não reconhece outras coisas, e mostra quando o grande e impetuoso Hefesto entrou no Escamandro.⁹

(2) Veja novamente: todas as coisas vêm dele. No alto da mesma cidade também há os montes de Ílion e a seus pés um grande território se estende entre Ásia e Europa. Muito desse fogo transborda pelo chão, outra parte desliza às margens do rio, não mais havendo árvores nelas. O fogo de Hefesto escorre para a água enquanto o próprio rio sofre, suplicando a Hefesto. Mas por ele não foram pintados (*gégraptai*) nem a folhagem do rio em chamas nem o coxo Hefesto a

⁸ Não só atendendo ao desejo daqueles jovens que queriam escutá-lo, mas ele mesmo considerou adequado e necessário elogiar as pinturas, a imagem do filho de seu hospedeiro ajuda a entender de que se trata, uma vez que esse menino, ao mesmo tempo, fixa o olhar nas pinturas e requisita um discurso concomitante que as interprete. Com a chegada dos demais jovens, Filóstrato estabelece que não necessariamente falará sozinho, mas que estará disposto a responder eventuais perguntas e elucidar algo que não esteja claro no decorrer da sua fala, mostrando mais uma vez o caráter didático dessa *epídeixin*.

⁹ Cf. Homero, *Ilíada* XXI. Essa primeira éfrase mostra de modo bastante eloquente o que se vê no livro de Filóstrato, ou seja, um misto de cenas, de tópicos literários, com as representações pictóricas propriamente ditas. Tanto é que Filóstrato, ao descrever o quadro, discerne entre o que provém de Homero e o que não.

correr. E o brilho do fogo não é amarelo como se costuma ver, mas é áureo e solar; e essas coisas já não são de Homero.

Como¹⁰

(1) Penso que Como (*Kômos*), o *dáimôn* junto ao qual os homens comemoram (*kômádzein*), dispõe-se no recinto de áureas portas, embora captemos lentamente aquilo que está inserido no breu da noite. A noite não é pintada através de um corpo, mas a partir do oportuno (*kairoû*), mostrando a entrada do templo em que fica o leito dos ditosos noivos.¹¹

(2) O jovem Como chega delicadamente junto aos jovens como um efebo e, vermelho pelo vinho, adormece vindo direto da bebedeira. Dorme com o rosto abandonado ao peito, seu pescoço não aparece, enquanto sua mão esquerda apoia a orelha. A outra mão parece solta e abandonada, hábito dos que começam a dormir, como quando nos agitamos enviando contínuos pensamentos para o oblívio do sono. Uma tocha, por sua negligente sonolência, escapa-lhe dessa mão. Temendo derrubar o fogo nas pernas, Como apoia a perna esquerda na direita, ficando a tocha do lado esquerdo, desviando do vapor do fogo e mantendo a mão afastada do joelho.¹²

(3) Os pintores que se destinam a cumprir um rosto de alguém na flor da idade o ocultam, sem colocá-los nas pinturas, e no rosto de Como precisam assinalar pouca coisa, espalhando a sombra partindo da cabeça. Penso que isso seja uma exortação para que nesta idade não se comemore (*kômádzein*) descoberto. O resto do corpo é todo levemente iluminado ao redor da tocha que traz a luz.¹³

¹⁰ Como (*Kômos*) é a personificação desse cortejo festivo em honra ao seu pai Dioniso.

¹¹ Parece que a caracterização da Noite se dá com a técnica do claro-escuro, segundo a qual a descrição do templo e do leito dos noivos se faz, como em retórica se diz, segundo a oportunidade ou *kairós*.

¹² Aqui Como é descrito minuciosamente em seu trajeto, de acordo com a sua condição de embriaguez, até que tome um posto para dormir, esquivando-se da tocha que permanece sempre em sua mão. Todo o detalhe da figura, até o modo como dorme, traz à luz a imagem dessa divindade, que agora pode ser “vista” no detalhe pela descrição.

¹³ A prescritiva de não pintar o rosto desses jovens no cortejo de Baco liga-se à prescritiva de não comemorarem nesse cortejo jovens com a cabeça descoberta. Daí figurar o rosto desses jovens

(4) A coroa de rosas foi elogiada, não pelo aspecto – se amarelo e azul, por acaso, imitam florescentes ícones por meio das cores, isso não é grande trunfo –, mas elogiada na frivolidade e delicadeza da coroa. Elogio o conjunto de rosas e digo que foram pintadas conforme o seu perfume.¹⁴

(5) Que resta da festa (*kómou*)? Alguém mais senão os que comemoram (*kômádzontes*)? Ou não se guiam pelas castanholas, pelos ruídos de flautas e pelas odes desordenadas?¹⁵ A tocha aparece junto aos que festejam (*kômádzousin*), para que vejam as coisas que estão a seus pés, coisas aliás que não nos são dadas à vista.¹⁶ Tomada por muito riso, a mulher vai para casa vestida como um homem e com sandália masculina. A festa (*kômos*) convencionava vestir as mulheres de homem, enquanto os homens vestem-se com roupas femininas. E os coroados não brilham, são privados da alegria do arranjo das cabeças que se desapruma durante o percurso. As mãos afastam a dignidade das flores e as apaga antes do tempo. Algumas pinturas imitam também os sons dos quais mais a festa (*kômos*) necessita; os dedos da mão direita ficam prontos enquanto a mão esquerda golpeia a parte oca, para que as mãos golpeiem sinfônicas como címbalos.

Fábulas

(1) As fábulas frequentam as obras de Esopo e são seus adoradores, uma vez que deles o autor se ocupa. Homero e Hesíodo também se ocuparam de fábulas, bem como Arquíloco ocupou-se dos versos a Licambe; mas as narrativas de Esopo dizem respeito aos homens, ainda que ele as tenha mudado em discursos provenientes das feras. Combate a ambição, expulsa a insolência e o engano, características representadas nas suas obras pelo leão, pela raposa e pelo cavalo.

está, de forma decorosa, dentro do preceito técnico do *sfumato*.

¹⁴ A pintura estaria em conformidade com o perfume das rosas pintadas, capaz de produzir esse efeito sinestésico.

¹⁵ ontinuando a descrição de acordo com a sinestesia, agora são os sons os evocados pela pintura através do cortejo descrito, castanholas, flautas e a voz dos *kômádzontes*.

¹⁶ A tocha ilumina o chão para os festejantes do *Kômos*, mas curiosamente à vista dos espectadores do quadro esse chão não está acessível, criando a sensação de ambiência interna à pintura.

E, por Zeus, nem mesmo a tartaruga é muda! É por meio dela que as crianças conhecem as coisas da vida.

(2) As fábulas de Esopo são apreciadas e frequentam as portas dos sábios, adornando seus diademas e coroados com talos de oliveira. Ele parece tecer alguma fábula, o sorriso de Esopo e os olhos voltados para a terra atestam isso. O pintor (*dzográphos*) sabe que o interesse com relação aos mitos é livre da obediência da alma. A grafia (pintura) é filósofa com relação ao que há de corpóreo nos mitos. Feras se reúnem aos homens, estabelecendo um coro ao redor de Esopo, combinando-os nas cenas, enquanto a raposa é pintada como líder do coro, aquela que em muitas narrativas de Esopo é uma serviçal, bem como Davo na comédia.

Meneceu

(1) Esse é o assédio de Tebas, pois há uma muralha de sete portas, já o exército é o de Polinice, filho de Édipo, e sete são os batalhões.¹⁷ Anfiareu se aproxima deles com ar de desânimo, sabendo que cairá, bem como os outros chefes militares aflitos – por isso eles com suas mãos suplicam a Zeus –, enquanto Capaneu vê a muralha desdenhando de suas proteções, como se fossem escadas tomadas.¹⁸ Os tebanos não se lançam contra as proteções, hesitando começar o combate.

(2) Prazeroso é o sofisma do pintor (*tò sóphisma toû dzôgráphou*), ele oferece uma visão adequada ao colocar os homens com armas ao redor dos muros, suas pernas ficam obscuras pela metade e algumas cabeças ficam solitárias, só com as penas, e, finalmente, com as lanças. É essa a analogia (*análogía*), ó criança. É preciso esconder dos olhos os círculos utilizados na fuga.¹⁹

(3) Nem as tebanas ficam sem adivinhos, pois Tirésias vaticina palavras dirigidas a Meneceu, filho de Creonte, o qual ao morrer, na cova da serpente, tornará

¹⁷ Cf. Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, trad. de Jaa Torrano, Iluminuras, 2009.

¹⁸ Cf. Eurípides, *Fenícias* 180, 1129, 1172; *Suplicantes* 861; Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, v. 423, 440.

¹⁹ O termo analogia, não pode ser entendido diretamente como perspectiva, pois seria impreciso e anacrônico, tampouco pode ser entendido apenas como proporção, pois, segundo o texto, trata-se de círculos, ou camadas referenciais, através das quais o pintor realiza a organização, sobreposição e medida de corpos figurados. O termo fuga é utilizado em seguida, juntamente aos círculos referenciais, os quais devem ser ocultados, apagados, sobrepostos, pela pintura.

livre a cidade. O morto, longe do pai, é lamentável pela idade, mas é feliz pela ousadia. Veja as coisas relativas ao pintor: pintou o jovem sem palidez nem moleza, mas animado e inflamado na palestra, com o vigor dos bronzeados elogiados pelo filho de Ariston, ao mostrar os seus peitos e costas desnudas, bem como glúteos e músculos bem proporcionados.²⁰ É fortalecido por ombros, cuja extensão não é em nada inflexível, e uma cabeleira que não é cuidada em demasia.

(4) Disposto na cova da serpente, ele tira a espada cravada em seu flanco. Que nos seja mostrado, ó criança, o sangue que das suas entranhas corre, ele é derramado enquanto a sua alma se esvai, e em pouco tempo terá escutado seu último suspiro. As almas se esforçam pelo amor aos belos corpos, motivo pelo qual ouvimos sua despedida. À medida que o sangue se esvai, ele inclina-se e a morte acolhe o belo; seu olhar é de prazer, como aquele que é arrastado pelo sono.

Os Codos (Crianças do Nilo)

(1) Os Codos se divertem ao redor do Nilo, crianças que fazem jus ao nome, pois o Nilo a eles causa regozijo e, entre outras coisas, informa quanto aos Egípcios será proeminente. Conduzidos pela água, eles são levados e trazidos, crianças delicadas e sorridentes que participam, creio eu, até da fala. Há os que se acomodam sobre os seus ombros, os que se penduram nos seus cabelos e os que brincam sobre o seu peito. E ele, o Nilo, entrega-lhes flores de seu ventre e braços, para que coroas sejam entretecidas por eles e possam assentar-se por sobre a floração, como seres sagrados e divinos. As crianças se amontoam umas sobre as outras com guizos próprios daquelas águas.

(2) E os crocodilos e hipopótamos que alguns pintam em suas margens agora permanecem nas profundezas do turbilhão, para que as crianças não tenham medo. Por essa razão, ó criança, o Nilo é símbolo da agricultura e da navegação. O Nilo é navegável por todo o Egito e suas margens embebidas dão os bons frutos da terra, na Etiópia, onde ele nasce, é guardado por uma divindade que nele aparece, a qual envia a boa medida das estações. É grafada e concebida da mesma altura do

²⁰ Menção a Glauco, filho de Ariston. Cf. Platão, *Politeia* 474.

céu e tem fontes aos seus pés, tal qual Poseidon, para o qual o rio olha e pede para que muitos sejam os seus filhos.

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

CHARLOTTE MOREL
CNRS-ENS LYON

I

I. Problema

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

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

¹ Tradução de Márcio Suzuki.

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

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

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

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

É certo que devemos reconhecer também circunstâncias atenuantes a essa

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

2. O “Laocoonte”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ora:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[Silogismo 1]

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

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

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

[Silogismo 2]

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

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

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

[Silogismo 3]

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. Simbólico

Alguns elementos da relação semiótica entre signos e conhecimento

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

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

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

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

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

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

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

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

O signo estético e sua situação semiótica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A Imaginação

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

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

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

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

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

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

a. *Semiótica da ilusão:*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. *A imaginação:*

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

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

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

Poderíamos, então, compreender essa propriedade essencial da imaginação

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

As perspectivas de Brentano e Sartre sobre a auto-referencialidade da consciência

TÁRIK DE ATHAYDE PRATA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Desde os seus primeiros trabalhos escritos à luz da filosofia fenomenológica, Jean-Paul Sartre (1905-1980) procurava traçar uma diferença entre o modo de existência das coisas e o modo de existência das consciências. Se a coisa simplesmente é, existindo inerte como uma série inesgotável de manifestações, de facetas que se relacionam entre si e com as inúmeras outras coisas do mundo¹, a consciência é pura atividade, puro movimento, uma espontaneidade cujo modo de existência é um perpétuo movimento rumo ao que está para além dela. Mas trata-se aqui de uma relação a algo que, simultaneamente, é uma relação a si mesma. É isso o que marca a diferença entre a relação da consciência com o seu objeto (por um lado) e a relação das coisas entre si (por outro lado): do mesmo modo que as coisas

¹ As coisas que se dão à consciência no modo da percepção, na visão de Sartre, são constituídas pela infinidade de suas relações com outras coisas: “No mundo da percepção, nenhuma ‘coisa’ pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. Mais ainda, é essa infinidade de relações – e, ao mesmo tempo, também a infinidade de relações que seus elementos sustentam entre si – que constitui a própria essência de uma coisa. Daí algo de *excessivo* no mundo das ‘coisas’: a cada instante, há sempre infinitamente *mais* do que o que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito.” (Sartre, 1996, p. 22).

são, simplesmente, *em-si*, desdobrando uma existência inerte, as relações entre as coisas são relações simplesmente dadas, são relações inertes a conectar coisas que, no fundo, permanecem absolutamente alheias a essas conexões². A consciência, por sua vez, é uma relação a algo que não está simplesmente dada, pois é uma relação que, ao mesmo tempo em que se lança sobre o seu objeto, *apreende-se a si mesma*. É isso que caracteriza a existência da consciência como um modo de ser *para-si*, pois, para ela, “existir é ter consciência da sua existência.” (Sartre, 1978, p. 35).

Mas como se pode caracterizar mais exatamente essa relação? O que significa dizer que a consciência é “consciência de si na exata medida em que é consciência de um objeto transcendente”? (Sartre, 1966, p. 24 [188]). Uma maneira, talvez, mais natural de conceber essa relação é a de concebê-la como *reflexiva*, pois dizer que a consciência é uma relação ao objeto que, simultaneamente, se relaciona a si mesma, sugere que a consciência é sempre uma forma de *reflexão*. Entretanto, o fato é que Sartre rejeita enfaticamente essa ideia em todos os seus escritos fenomenológicos sobre a consciência.

Ele reconhece, é claro, que a reflexão é um modo de consciência possível, mas insiste que não pode ser o modo fundamental. Na reflexão, uma manifestação de consciência (que Sartre chamava de “reflexionante” – *réfléchissante*, cf. Sartre, 1966, p. 28 [191]) se debruça sobre outra manifestação de consciência que, por sua vez, se lança para além de si mesma (por exemplo, uma percepção, uma imagem mental ou uma emoção).³ O problema é que se a reflexão fosse a forma fundamental de consciência, isso significaria que a manifestação de consciência

² De acordo com Sartre, “O em-si não tem segredo: é *maciço*. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é. (...) [O ser em-si] (...) é o que é; isso significa que, por si mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, com efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade. Desconhece, pois, a *alteridade*; não se coloca jamais como *outro* a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro. É indefinidamente si mesmo e se esgota em sê-lo.” (Sartre, 1943, p. 32-33 [39]). O primeiro número de página é o da edição no idioma original, enquanto o número entre colchetes é a página da tradução consultada, quando disponível. As traduções de citações em língua estrangeira (quando não havia tradução disponível) foram feitas pelo autor do presente artigo.

³ De acordo com Sartre, em um ato reflexivo “a estrutura complexa da consciência é a seguinte:

dirigida a algo (como a percepção ou a imagem mental) seria consciente em virtude da consciência reflexionante que, por assim dizer, “ilumina” a consciência refletida, torna essa relação a um objeto uma relação consciente, e isso é um grande problema, porque fica em aberto qual é a condição dessa própria consciência reflexionante, que, afinal de contas, é pressuposta como uma forma de consciência. Se é a consciência reflexionante que torna consciente a consciência refletida, o que faz a própria consciência reflexionante ser consciente? Se o “ser consciente” decorre de uma consciência de segundo grau (uma consciência a respeito de uma primeira consciência que, por sua vez, se volta para o mundo), o que nos autoriza a chamar essa consciência de segundo grau, propriamente, de “consciência”? Se a consciência de segundo grau é consciência, e se toda consciência só existe em função de uma consciência de grau superior ao seu, então a única conclusão possível é que tem de haver uma consciência de terceiro grau para tornar consciente a consciência de segundo grau, mas essa consciência de terceiro grau é também uma consciência, o que exige uma consciência de quarto grau para torná-la consciente, e assim *ad infinitum* (cf. Sartre, 1943, p. 18-9 [23]). Do contrário, teríamos de dizer que a consciência de segundo grau, que torna consciente a consciência de primeiro grau (voltada para o mundo), não é consciente, mas isso nos comprometeria com a ideia de que a consciência reflexionante é uma consciência inconsciente, o que, para dizer o mínimo, não parece conceitualmente muito promissor (cf. Sartre, 1943, p. 18 [23]).⁴

há um ato irrefletido de reflexão sem Eu que se dirige sobre uma consciência refletida. Esta se torna objeto da consciência reflexionante sem cessar, entretanto, de afirmar seu próprio objeto (uma cadeira, uma verdade matemática, etc.)” (Sartre, 1966, p. 36-7 [196]).

⁴ Sartre considera a ideia de uma consciência inconsciente absurda, mas é interessante notar que Brentano não estava de acordo com isso. Para ele o conceito de inconsciente não é simplesmente absurdo: “Algumas pessoas iriam apenas balançar a cabeça diante dessa questão. Supor uma consciência inconsciente parece a elas absurdo. Mesmo eminentes psicólogos, como por exemplo Locke e John Stuart Mill consideravam essa ideia uma contradição direta. Mas alguém que presta atenção as determinações feitas a seguir dificilmente irá julgar assim. Esse alguém reconhecerá que quem levanta a questão sobre a existência de uma consciência inconsciente não está sendo ridículo como alguém que perguntasse se existe um vermelho não vermelho. Uma consciência inconsciente é tão pouco uma contraditio in adjecto quanto uma visão não vista.” (Brentano, 1924, p. 143-4 [102-3]). Na nota de rodapé seguinte, Brentano esclarece que utilizamos a palavra “inconsciente” de dois modos: um modo ativo, de alguém que não está consciente de

É por isso que Sartre conclui que a consciência reflexiva (na qual uma consciência reflexionante se debruça sobre uma consciência refletida), embora seja uma forma possível de consciência (que, aliás, frequentemente se manifesta), não pode ser a forma fundamental. Tem de haver uma forma mais basilar de consciência, que seja consciência de si “na exata medida” em que é consciência de algo outro, mas que não nos deixe a mercê de opções inaceitáveis (consciência inconsciente e regresso ao infinito). Para ele, essa forma fundamental de consciência é o que ele chama de *consciência irrefletida* (*irréfléchie* – cf. Sartre, 1966, p. 24 [189]), que se absorve completamente no visar seu objeto, mas que, ao mesmo tempo, apreende a si mesma, de um modo distinto daquele em que apreende seu objeto, para além dela.

Toda consciência de algo é, de acordo com Sartre, *posicional* ou *tética* (cf. Sartre, 1966, p. 28 [191]), pois ela posiciona seu objeto de uma determinada maneira (como será explicitado a seguir, na discussão das imagens mentais). Mas ao mesmo tempo em que é consciência posicional de algo, toda consciência irrefletida é consciência *não posicional* (cf. Ibid., p. 24 [189]) ou *não tética* (cf. Ibid., p. 30 [192]) de si mesma. E Sartre caracteriza a ideia dessa consciência não posicional como algo que é um só com aquilo de que é consciência: “toda existência consciente existe como consciência de existir. Compreendemos agora porque a consciência primeira de consciência não é posicional: identifica-se com a consciência da qual é consciência.” (1943, p. 20 [25]).⁵

Isso significa que o modo como a consciência se auto apreende é um modo que se diferencia essencialmente da percepção⁶, ou de qualquer modo de apreensão que se debruce sobre um objeto alheio a esta, alheio no sentido de que, apesar de estar sendo apreendido, é algo diferente da própria apreensão. A consci-

uma coisa, e um modo passivo, de uma coisa, da qual não estamos inconscientes. De acordo com ele, no primeiro uso, a expressão “consciência inconsciente” seria uma contradição, mas não no segundo uso, que é o uso que ele adota no texto.

⁵ No original em francês, Sartre escreve: “*c’est qu’elle ne fait qu’un avec la conscience dont elle est conscience*” (Sartre, 1943, p. 20).

⁶ Esta afirmação decorre da recusa por parte de Sartre da ideia da consciência como um sentido interno ou um conhecimento de si (cf. Sartre, 1943, p. 17 [22]). Mas é interessante notar que Brentano chama essa autoapreensão dos fenômenos psíquicos, justamente, de “percepção interna” (*innere Wahrnehmung*)

ência forma uma espécie de totalidade, na qual a apreensão de um objeto (este sim, de fato, distinto da consciência) só se dá na exata medida em que a própria apreensão (no que é uma totalidade) se autoapreende ao apreender o seu objeto, apreendendo-se a si mesma, mas não como algo *outro*, distinto de si mesma. Essa auto apreensão é o que constitui a auto referencialidade (pré reflexiva) da consciência. Uma das consequências dessa explicação da auto referencialidade (pensada como constitutiva de toda consciência de algo) é que, enquanto a apreensão do objeto é *explícita*, pois a consciência de algo está, justamente, focada em seu objeto, a auto apreensão é *implícita*⁷, uma vez que ela não está no centro das atenções, embora, por outro lado, a autoapreensão seja uma condição indispensável para que haja, de fato, uma apreensão consciente do objeto.

No instante mesmo em que uma consciência está voltada para o seu objeto, no instante mesmo em que uma percepção se direciona completamente para a coisa percebida, ou que uma imagem se absorve completamente na coisa imaginada⁸, há uma auto apreensão implícita, que é constituinte da própria apreensão do objeto, mas que não poderia estar no *foco* das atenções⁹, pois a consciência se caracteriza, justamente, por ser um modo de restrição, por ser um modo como, a cada instante, selecionamos uma ou duas das inúmeras manifestações ao nosso redor, para podermos lidar adequadamente com elas.

Diante dessa rápida exposição de teoria de Sartre sobre a consciência, é impossível, para o leitor versado na história da fenomenologia, não perceber a grande afinidade dessa teoria com a perspectiva de um outro importante pensador, declarado pelo próprio Edmund Husserl (1859-1938) como um precursor da tradição fenomenológica¹⁰, a saber, o filósofo alemão Franz Brentano (1838-1917). Em sua importante obra, a *Psicologia do ponto de vista empírico* (1874), Brentano defen-

⁷ Cf. McCulloch, 1994, p. 9-10)

⁸ “Tudo que há de intenção na minha consciência atual acha-se voltado para fora, para o mundo.” (Sartre, 1943, p. 19 [24]).

⁹ Cf. Gennaro, 2002, p. 295.

¹⁰ “As *Investigações lógicas* são totalmente um efeito de indicações brentanianas, como é óbvio, pois eu fui um discípulo direto de Brentano. Porém, se realizou nessas investigações uma nova virada e uma reformulação essencial da ideia de uma psicologia descritiva através de um método essencialmente novo, tanto que o próprio Brentano nunca as quis reconhecer como uma efetivação madura de sua ideia” (Husserl, 1962, p. 33-34).

deu a concepção de que todo ato psíquico tem o caráter de uma *dupla relação* (*Doppelbeziehung*): ao mesmo tempo em que é relação com um objeto, todo ato psíquico é relação consigo mesmo (cf. Brentano, 1924, p. 180 [128]). Assim como Sartre, Brentano propõe essa tese para solucionar um problema de regresso ao infinito, mas, no caso, um problema de regresso relativo à sua convicção de que não existem fenômenos mentais inconscientes (cf. Brentano, 1924, p. 176-80 [126-28]).¹¹

De acordo com Brentano, a observação interna (*innere Beobachtung*) não pode servir de acesso à nossa vida psicológica em sua forma mais fundamental, pois essa observação é um esforço de escrutínio deliberado do que se passa em nosso psiquismo, e esse escrutínio, necessariamente, altera a realidade que deveria observar, gerando uma visão que não corresponde à nossa existência psicológica em sua forma pura.¹² Por isso, Brentano propõe a percepção interna (*innere Wahrnehmung*) como a fonte adequada de nosso conhecimento da vida psicológica, e aqui podemos perceber um paralelismo com a distinção sartreana entre consciência reflexiva e consciência irrefletida pois, de acordo com o filósofo alemão, todo fenômeno psíquico representa a si mesmo, em sua *totalidade*, ao mesmo tempo em que representa seu objeto (cf. Brentano, 1924, p. 182 [129]). Desse modo, parecemos estar diante de dois pensadores que concebem a consciência como uma forma de auto referência, pois ao mesmo tempo em que todo episódio de consciência faz referência a algo diferente de si próprio, tal consciência apreende a si mesma apreendendo seu objeto.

Mas em que medida as perspectivas de Sartre e Brentano são, de fato, convergentes? No que Brentano recusa a *observação interna*, isto é, no que ele recusa a *inspeção deliberada* que concentra o *foco da atenção* sobre os próprios fenômenos psíquicos, ele converge com a perspectiva de Sartre de que a *reflexão* (que significa o voltar a atenção sobre uma consciência refletida) é um procedimento secundário, que não pertence à estrutura originária da consciência. Porém, na medida

¹¹ Sobre o problema do regresso ao infinito, cf. Husserl, 1984b, p. 758-9 [172]; Kranz, 1990, p. 746-47; Zahavi, 2004, p. 71.

¹² “Se alguém está em um estado no qual ele quer observar a sua própria raiva surgindo dentro dele, a raiva já tem que ter diminuído de algum modo, e assim o objeto original da observação já teria desaparecido.” (Brentano, 1924, p. 41 [30]).

em que ele compreende o caráter auto referencial da consciência em termos de uma *percepção interna*, Brentano se coloca em uma posição muito distante do pensamento de Sartre, pois a noção de percepção implica um aspecto cognitivo que o pensador francês rejeita de modo enfático (cf. Sartre, 1943, p. 17 [22]). Além disso, em sua formulação da auto referencialidade, Brentano emprega outros conceitos que são incompatíveis com a visão de Sartre, uma vez que o filósofo alemão afirma que, na auto apreensão, o fenômeno psíquico “está presente a si mesmo como conteúdo” (Brentano, 1924, p. 179 [127]), e é um *objeto secundário* de si mesmo (cf. Ibid., p. 180 [128]).

Em outras palavras, ao mesmo tempo em que coincide com Sartre na ideia de que a consciência de algo necessariamente implica uma auto referência, Brentano concebe essa auto referência através de conceitos que o afastam do autor de *O ser e o nada*, a saber, os conceitos de *percepção*, de *objeto* e de *conteúdo*.

No presente trabalho, será empreendida uma comparação das concepções de Brentano e Sartre a respeito do caráter auto referencial da consciência. Após uma exposição da *estrutura* dessa auto referência na visão de Brentano (a *percepção interna*), será discutida a concepção de Sartre sobre essa referência, concepção que busca evitar completamente a cisão entre sujeito e objeto na explicação da auto referencialidade. E, nesse sentido, não teria sequer como atribuir a essa auto referencialidade uma *estrutura*.

A tese defendida neste artigo é que a concepção de Sartre é mais coerente do que a concepção de Brentano, uma vez que a alegação de Sartre de que a consciência é *idêntica* a (é *uma* com) a consciência de algo é perfeitamente compatível com o objetivo de evitar o regresso ao infinito, ao passo que a alegação de Brentano de que toda consciência de algo é *objeto* secundário para si mesma traz de volta uma dualidade, que parece desencadear um regresso. Por outro lado, embora seja mais coerente, a visão de Sartre padece da dificuldade de tornar a consciência um fenômeno misterioso, impermeável a qualquer explicação.

O problema do regresso ao infinito e sua solução através da auto-referencialidade

Brentano entendia o esforço para precisar o significado da palavra “consciência” não como uma tentativa de fixar um significado convencional para essa palavra (já que o exame da pluralidade de usos mostra que não há um único significado convencional amplamente aceito), mas sim como uma tentativa de encontrar as “fronteiras naturais” de uma classe homogênea (cf. Brentano, 1924, p. 141 [101]). Ele escolhe empregar a palavra “consciência” como sinônima para fenômeno ou ato psíquico, por ser uma expressão mais simples e fácil, e também porque tal palavra, segundo ele, “indica um objeto, do qual a consciência é consciente [*von welchem das Bewusstsein Bewusstsein ist*]” (Brentano, 1924, p. 143 [102]) – o que já sugere a visão da consciência como autorreferente. Brentano parte da ideia (fundamentada por ele em capítulo anterior do livro) de que toda consciência é consciência de um objeto, e procura responder a questão sobre se “não existe nenhum fenômeno psíquico que não seja objeto de uma consciência.” (Brentano, 1924, p. 143 [102]). Ou seja, mesmo se admitirmos que todo fenômeno psíquico é consciência de algo, somos obrigados a admitir que todos esses fenômenos são conscientes? Ou existem fenômenos psíquicos inconscientes?

Segundo o filósofo, existem quatro tipos de argumentos a favor da tese de que (pelo menos) alguns fenômenos psíquicos são inconscientes (cf. Brentano, 1924, p. 147-48 [105]):

(1) Certos fatos da experiência exigem a postulação de um fenômeno psíquico inconsciente como a sua *causa*.

(2) Certos fatos da experiência tem de produzir um fenômeno psíquico inconsciente como seu *efeito*.

(3) A consciência que acompanha um fenômeno psíquico varia de acordo com a força deste fenômeno, de modo que, em certos casos, o fenômeno psíquico possui alguma força, sem que nenhuma consciência o acompanhe.

(4) A hipótese de que todo fenômeno psíquico é objeto de outro fenômeno psíquico (e assim se torna consciente) conduz a uma *infinita complexidade* dos fenômenos mentais, que não apenas é impossível, mas também contrária à experiência.

Brentano rejeita a ideia de fenômeno psíquicos inconscientes, chegando mesmo a dizer que alguns pensadores, familiarizados com o fato de que podemos possuir um tesouro de conhecimentos adquiridos sem pensar neles, concebiam esses conhecimentos “de modo totalmente correto” (Brentano, 1924, p. 144 [103]) como *disposições* para certos atos de pensar.¹³ Sendo assim, é importante para ele rejeitar cada um desses tipos de argumentação contra a tese (aceita por ele) de que todo fenômeno psíquico é consciente. Porém, no presente trabalho, deixaremos totalmente de lado os três primeiros tipos, pois é apenas quando ele discute o quarto tipo de argumento que surge com clareza sua formulação da consciência como uma relação que apreende, ao mesmo tempo, seu objeto e a si mesma.

Para explicitar o problema do regresso ao infinito (que estaria no caminho da sua própria visão da consciência) Brentano recorre a um fenômeno psíquico bastante simples: a escuta [*das Hören*] de um som qualquer. Segundo o quarto tipo de argumento, mesmo um fenômeno tão simples seria, na verdade, infinitamente complexo, o que é claramente absurdo. Antes de mais nada, se nenhum fenômeno psíquico é possível sem uma consciência referente a ele, então, na escuta, além da representação do som temos simultaneamente uma representação da primeira representação. Temos, portanto, duas representações de tipos muito diferentes. Se chamarmos a representação do som de “escuta”, então além dessa primeira representação do som temos uma representação da escuta (que efetiva a auto referência do fenômeno psíquico), representação que seria tão diferente da escuta quanto esta é diferente do som (é importante notar que exatamente essa pressuposição da *diferença* entre a escuta e a sua representação será recusada por Brentano).

Se todo fenômeno mental é consciente (e se a consciência do fenômeno mental consiste em uma representação distinta do próprio fenômeno mental), então essas duas representações (e escuta e a representação da escuta) não podem ser as únicas, pois tem de haver uma terceira representação: além (A) da escuta; e (B) da

¹³ Ou seja, Brentano entende tais conhecimentos, sobre os quais não pensamos em dado instante, não como fenômenos psíquicos efetivamente existentes, mas sim como disposições para a formação de fenômenos psíquicos quando as condições forem adequadas. Em uma teoria como essa não existem, efetivamente, fenômenos psíquicos inconscientes, pois quando não é consciente, o fenômeno não é psíquico, mas é a mera *potencialidade* para o surgimento de um fenômeno psíquico.

representação da escuta; tem de haver (C) uma representação da representação da escuta. Mas também essa terceira representação não pode ser a última, pois também ela tem de ser consciente, e tem de ser representada por uma quarta representação, que também terá de ser representada por uma quinta representação, e assim *ad infinitum*. Em suma: “ou a série se torna infinita, ou vai terminar com uma representação inconsciente. Assim, aquele que nega que existam fenômenos psíquicos inconscientes terá de reconhecer no mais simples ato de escuta um conjunto infinito de atividades psíquicas.” (Brentano, 1924, p. 171 [121-2]).¹⁴

Para Brentano, a solução para esse dilema está em conceber o fenômeno psíquico e a consciência que o acompanha não como *dois* fenômenos separados, mas sim como partes integrantes de uma mesma *totalidade*, de modo que a consciência característica desse fenômeno psíquico seria decorrente de uma *auto referência*. Se exemplifico, em um dado instante, um tipo de fenômeno psíquico dirigido a algo (como uma percepção, uma crença, um desejo ou uma emoção), é inegável que ocorrem situações nas quais estou consciente de exemplificar esse tipo de fenômeno psíquico (tenho consciência de perceber um objeto, de acreditar em determinado estado de coisas, de desejar algo, etc.). Partindo do princípio de que o fenômeno psíquico envolve uma *representação* daquilo a que ele está dirigido,

¹⁴ É interessante notar que Brentano encontra os fundamentos dessa argumentação na obra de Aristóteles, pensador que exerceu uma enorme influência sobre a sua filosofia (cf. George & Koehn, 2004). Em seu tratado *Sobre a alma*, Aristóteles, já indicara a problemática do regresso a respeito de nossas percepções: “Uma vez que é através dos sentidos que nós estamos cientes de que estamos vendo ou ouvindo, tem que ser ou através da vista que estamos cientes de estar vendo, ou através de algum outro sentido que não a vista. Mas o sentido que nos dá essa nova sensação tem que perceber tanto a vista quanto o seu objeto, por exemplo, uma cor, de modo que ou vão existir dois sentidos que percebam o mesmo objeto sensível, ou o sentido perceberá a si mesmo. Além disso, mesmo se o sentido que percebe a vista fosse diferente da vista, nos vemos diante de duas opções: ou caímos em um regresso ao infinito, ou temos de aceitar que o sentido é ciente de si mesmo.” (Aristotle, 1995, p. 677 [425b 12 – 425b 17]). A respeito dessa argumentação de Aristóteles, Mark Textor afirma: “Esse é, até este ponto, somente o esboço de uma resposta. Porém, esse esboço já compromete Aristóteles com uma importante restrição: se a habilidade de perceber não é nada além da habilidade de perceber a própria percepção, perceber que se percebe uma árvore, por exemplo, não pode exigir maior articulação conceitual do que, apenas, perceber a árvore. Brentano desenvolveu a sugestão de Aristóteles em detalhes. Ele foi além de Aristóteles e adicionou à relação intencional um aspecto epistêmico.” (Textor, 2013, p. 466).

coloca-se a pergunta: a consciência que temos do fenômeno psíquico consiste em uma representação adicional (à representação do objeto do ato psíquico) ou há no fenômeno psíquico apenas uma representação? (cf. Brentano, 1924, p. 176-7 [126-7]).

Temos, por um lado, o fenômeno psíquico, que é consciente e dirigido a um objeto, e, por outro lado, o fenômeno físico, destituído de qualquer intencionalidade. Devemos determinar o número de representações envolvidas nesse caso particular pelo número de *objetos* que se apresentam (nesse caso) ou pelo número de atos psíquicos que ocorrem nele? Se escolhermos o primeiro critério ocorre, certamente, uma multiplicação de representações, pois o fenômeno físico e o fenômeno psíquico são distintos, e assim como o fenômeno psíquico representa o objeto físico, tem de haver uma representação do primeiro fenômeno psíquico, que também tem de incluir a representação do objeto físico, de modo que este tem de ser representado duas vezes.

Mas Brentano recusa essa multiplicação das representações do objeto físico baseado no que ele acredita ser o testemunho da experiência interna, segundo o qual a representação do objeto físico está essencialmente conectada à representação da representação desse objeto, de modo que a representação do objeto físico contribui *internamente* para o ser da representação dirigida ao fenômeno psíquico que representa aquele objeto físico (cf. Brentano, 1924, p. 179 [127]). Essa conexão essencial indicaria, na visão de Brentano, um *peculiar entrelaçamento* [*eigentümliche Verwebung*] da representação do objeto físico com a representação interna (isto é, a representação que representa a primeira representação) que a torna consciente, entrelaçamento que evidencia que ambas (a representação do objeto externo e a representação interna) *pertencem ao mesmo fenômeno psíquico* (cf. Brentano, 1924, p. 179 [127]). Exatamente por isso, a consciência que caracteriza o fenômeno psíquico seria consequência de uma auto referencialidade, isto é, uma referência do fenômeno psíquico a *si mesmo*.

De acordo com Brentano, podemos dividir *conceitualmente* essas representações, se considerarmos que elas se dirigem a *objetos diferentes*: o fenômeno físico, por um lado, e o próprio fenômeno psíquico referente a ele, por outro lado, mas essa é uma distinção meramente conceitual, pois, na verdade, estamos diante de um fenômeno psíquico único. Nas palavras de Brentano:

No mesmo fenômeno psíquico no qual o som é representado, nós apreendemos simultaneamente o próprio fenômeno psíquico e na verdade segundo a sua dupla peculiaridade, na medida em que ele tem o som em si como conteúdo, e na medida em que ao mesmo tempo ele está presente a si mesmo como *conteúdo*. (1924, p. 179-80 [127], grifo meu).

Ao mesmo tempo em que é uma apreensão *direta* do fenômeno físico, o fenômeno psíquico é uma apreensão *indireta* de si mesmo. No exato instante em que o fenômeno psíquico se refere ao fenômeno físico, concentrando nele o *foco da atenção*, esse mesmo fenômeno psíquico se refere incidentalmente a si mesmo, ainda que o foco esteja no objeto físico. Essa é a estratégia de Brentano para evitar o regresso ao infinito: apresentar um segundo fenômeno psíquico como *desnecessário* para a consciência da apreensão do objeto físico, ou seja, conceber a consciência (auto referência) relativa ao fenômeno psíquico como uma parte indispensável desse próprio fenômeno, o que rechaça a concepção de fenômenos mentais inconscientes ao mesmo tempo em que evita o regresso.

É para delinear essa duplicidade de relações (relação ao objeto e auto relação) que ele introduz a distinção entre objeto *primário* e objeto *secundário* dos atos psíquicos. Na visão de Brentano, o som é o objeto primário da escuta (objeto no qual se encontra o foco da atenção) enquanto a própria escuta é um objeto secundário para si mesma, e ainda que eles sejam cronologicamente simultâneos, ocorre que, segundo a natureza da coisa [*der Natur der Sache nach*] o som é anterior (talvez possamos dizer “ontologicamente mais fundamental”), uma vez que:

Uma representação do som sem uma representação da escuta não seria impensável, pelo menos em princípio¹⁵; uma representação da escuta sem uma representação do som seria ao contrário uma evidente contradição. A escuta se manifesta voltada para o som no sentido mais próprio, e no que é assim [voltada] ela parece apreender

¹⁵ O fato de isso não ser, pelo menos em princípio, impensável, é mais uma evidência de que a ideia de fenômenos mentais inconscientes não é absurda.

a si mesma incidentalmente e como algo adicional. (Brentano, 1924, p. 180 [128]).

Sendo assim, ao mesmo tempo em que se refere diretamente ao objeto, a consciência se refere indiretamente a si mesma, constituindo, desse modo, a sua *auto referencialidade*, ou seja, seu caráter de ser (implicitamente) *auto referencial*. Após essa discussão da estrutura da percepção interna, que constitui a concepção de Brentano acerca da auto referência da consciência, temos uma base sólida para compreender as semelhanças e diferenças entre a sua teoria e a teoria de Sartre.

Sartre e a auto-referência para além da dualidade entre sujeito e objeto

No ensaio sobre *A transcendência do Ego* (publicado originalmente em 1936), Sartre esclarece que empregará o termo “consciência” [*conscience*] para traduzir a palavra alemã “*Bewusstsein*”, que, de acordo com ele, “significa simultaneamente a consciência total, a mônada e cada momento desta consciência” (Sartre, 1966, p. 15 [184]). Curiosamente, essa caracterização do sentido da palavra contrasta com o uso que ele adota em um importante escrito posterior, *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação* (publicado em 1940), onde ele afirma que:

Usaremos o termo “consciência” não para designar a mônada e o conjunto de suas estruturas psíquicas, mas para nomear cada uma dessas estruturas em sua particularidade concreta. Falaremos, portanto, de consciência da imagem, consciência perceptiva, etc., inspirando-nos num dos sentidos alemães da palavra *Bewusstsein*. (Sartre, 1996, p. 13).

Chama a atenção que, neste último escrito, Sartre está se restringindo ao último sentido de “*Bewusstsein*” mencionado na citação acima (cf. Sartre, 1966, p. 15 [184]), a saber, o sentido relativo a cada “momento” do fluxo da consciência. A esse respeito, me parece claro que Sartre está seguindo uma influência de Husserl, pois na quinta de suas *Investigações lógicas*, o filósofo alemão, após

reconhecer a imensa polissemia da palavra “consciência”, destaca três sentidos que serão objeto de suas considerações: (a) consciência como a consistência [*Bestand*] fenomenológica total do eu empírico; (b) como a percepção interna das próprias vivências psíquicas; e (c) como uma designação resumida para todo tipo de “ato psíquico” ou de “vivência intencional” (cf. Husserl, 1984a, p. 356 [295]). As duas caracterizações de Sartre sobre a consciência, citadas acima, parecem dizer respeito, justamente, ao primeiro e ao terceiro sentidos aludidos por Husserl, até porque, como será discutido a seguir, Sartre rejeita a ideia da consciência como um “sentido interno” (cf. Sartre, 1943, p. 17 [22]).

Aliás, essa rejeição da ideia de que a consciência atua como um órgão sensorial é outra clara influência husserliana sobre o pensamento de Sartre, pois Husserl, criticando seu mestre Brentano, já havia enunciado a tese de que a consciência de nossas próprias vivências não se baseia em uma relação objetificante. Em suas *Investigações lógicas* (1900/1901), amplamente reconhecidas como o texto inaugural do movimento fenomenológico, Husserl declarou que nossa relação com nossas próprias vivências não pode ser compreendida segundo o modelo da percepção de objetos externos. Nas palavras de Husserl, nossas vivências são, propriamente falando, *vivenciadas* (*erlebt*), “mas elas não se manifestam de modo objetual [*gegenständlich*]; elas não são vistas, ouvidas nem percebidas por meio de nenhum ‘sentido’ [*Sinn*].” (Husserl, 1984a, p. 399 [331]).¹⁶ É exatamente a uma concepção como essa que Sartre adere, em virtude do problema de um regresso ao infinito que se impõe a uma visão cognitiva da consciência (ou seja, da consciência como uma forma de *conhecimento*). Conforme exposto no início do presente trabalho, a visão da consciência como um tipo de conhecimento introduz uma dualidade no seio da consciência, dualidade essa que desencadeia o regresso, tornando a visão cognitiva, portanto, insustentável.

Assim como Brentano (e Husserl) Sartre concebe toda consciência como consciência de algo, mas diferente de Brentano (com sua noção de objeto imanente

¹⁶ “Que uma sequência apropriada de sensações ou imagens seja vivenciada e nesse sentido seja consciente, não significa e não pode significar que ela é *objeto* de uma consciência no sentido de que uma percepção, uma representação ou um juízo se dirige para ela.” (Husserl, 1984a, p. 165 [136]). Para uma discussão a respeito da posição de Husserl, cf. Zahavi, 2004, pp. 81-82; Zahavi, 2006, pp. 5-7.

– cf. Brentano, 1924, p. 173 [123]) ele entende toda consciência de algo como posicionamento de um objeto transcendente (cf. Sartre, 1943, p. 17 [22]). No início do presente artigo foi discutida a visão sartreana de que toda consciência de algo implica uma forma especial de consciência de si (Sartre, 1966, p. 24 [188]), e cabe agora examinar cuidadosamente o modo como ele concebe essa auto consciência.

Sartre enfatiza que ela não deve ser entendida como uma forma de conhecimento, pois a consciência que, de fato, constitui uma forma de auto conhecimento é a *reflexão*, e na introdução do presente trabalho vimos como a visão da autoconsciência enquanto uma consciência reflexiva conduz a um regresso ao infinito, que de algum modo se assemelha ao regresso discutido por Brentano (embora o regresso ao infinito rejeitado por ele diga respeito ao problema dos fenômenos psíquicos inconscientes, ao passo que o regresso rejeitado por Sartre surge da cisão que caracteriza a consciência reflexiva).¹⁷

Por isso, conclui Sartre, a autoconsciência, em sua forma originária, tem de ser uma relação *imediate* de si a si, o que a torna uma relação *não cognitiva* [*non-cognitif*] (cf. 1943, p. 19 [24]). E essa relação imediata é constitutiva de toda consciência de algo, pois sem ela *não há*, efetivamente, nenhuma consciência de um objeto: no que desempenho qualquer atividade consciente (p. ex. perceber, imaginar ou desejar) há uma autoconsciência imediata dessa atividade (ao mesmo tempo em que o foco da atenção está no objeto), autoconsciência esta que garante a continuidade dessa atividade no tempo, mesmo quando não há qualquer reflexão (cf. 1943, p. 19 [24]).

O caso é que, diferente de Brentano, que propõe uma concepção *articulada* a respeito dessa auto relação, isto é, propõe uma concepção acerca da sua (suposta) *estrutura* (baseada nas noções de percepção, objeto e conteúdo), Sartre não tem sequer essa possibilidade diante dele, pois sua visão a respeito da autoconsciência

¹⁷ O ponto de contato entre os regressos discutidos pelos dois filósofos está, justamente, na *cisão* entre consciências, pois no caso de Brentano, a ideia de que todo fenômeno psíquico é consciente conduz a um regresso ao infinito sob o pressuposto de que a consciência de um fenômeno psíquico decorre de *um outro* fenômeno psíquico, enquanto que no caso de Sartre, o regresso ao infinito que ele rejeita surge da *diferença* que marca a consciência reflexiva: a diferença entre a consciência reflexionante e a consciência refletida. Segundo Sartre, o regresso mostra que não podemos entender a consciência em sua forma originária como uma reflexão.

não se situa nos marcos de uma *dualidade* (seja entre sujeito e objeto, seja, por exemplo, entre substância e atributo) que, justamente, permitiria a *articulação* de uma concepção, no exato sentido de uma conexão de elementos *distintos*. Como já foi discutido acima, Sartre concebe a autoconsciência imediata que é constitutiva de toda consciência de um objeto, como algo que é uma só *coisa* com aquilo de que ela é autoconsciência (cf. 1943, p. 20 [25]).

Justamente por essa *unidade* entre a consciência de algo e a autoconsciência não posicional, Sartre alega que a expressão “consciência *de si*” [*conscience de soi*] decorre das necessidades da sintaxe, pois não há a dualidade entre elementos que a expressão “de” sugere, não há a dualidade entre a consciência e seu objeto, pois a autoconsciência não posicional *não tem* objeto, não se debruça sobre algo que está *contra-posto* a ela (significado literal de “*ob-jectum*” ou de “*Gegen-stand*”). Por isso Sartre opta por colocar a preposição “de” entre parênteses, para indicar que ela é empregada apenas por necessidade gramatical.

Essa unidade entre a consciência de algo e a correspondente autoconsciência não posicional leva Sartre a recorrer a imagens para sugerir seu modo de existência, já que não há espaço para uma explicação conceitual (não há diferença entre ambas que nos possibilitasse articular uma explicação). Por isso ele escreve:

Esta consciência (de) si não deve ser considerada uma nova consciência, mas o *único modo de existência possível para uma consciência de alguma coisa*.¹⁸ Assim como um objeto extenso está obrigado a existir segundo as três dimensões, também uma intenção, um prazer, uma dor não poderiam existir exceto como consciência imediata de si mesmos. (Sartre, 1943, p. 20 [25], grifado no original).

O modo dessa auto referência constitutiva de toda consciência de algo pode ser ilustrado através do exemplo de um tipo de consciência que foi muito discutido por Sartre: as imagens mentais, ou consciências imaginantes de algo (cf. Sartre, 1996, p. 19), que foram tema dos mais importantes textos de Sartre antes da publicação de *O ser e o nada*.¹⁹ Ao mesmo tempo em que uma consciência

¹⁸ Sobre a consciência, ele afirma: “ela é puramente e simplesmente consciência de ser consciência deste objeto, esta é a *lei de sua existência*.” (Sartre, 1966, p. 24 [188-89], grifo meu).

¹⁹ Trata-se dos livros *A imaginação* (1936) e *O imaginário* (1940).

em imagem é consciência *posicional* de seu objeto, pois o posiciona de uma determinada maneira, ela é também consciência *não posicional* de si (nos termos da auto referencialidade discutida acima). Isso significa que ao mesmo tempo em que a imagem apreende seu objeto (transcendente) de uma determinada forma, ela apreende a si mesma (em sua imanência) de modo não posicional (e, portanto, não objetificador). Se uma percepção (modo de consciência que Sartre vê como essencialmente distinto da imagem) posiciona seu objeto como *existente* e, portanto, apreende a si mesma (de modo imediato) como *passiva* (pois ela apenas apreende perfis de um ser que existe independentemente dela), a imagem, por sua vez, pode posicionar seu objeto de quatro maneiras: como *inexistente*, como *ausente*, como *existente em outro lugar*, ou ela (a imagem) se *neutraliza* (cf. Sartre, 1996, p. 26). O caso é que a negatividade com que o objeto da imagem é apreendido (ou seja, apreendido como o que, por exemplo, *não* existe, ou como o que *não* está aqui) evidencia que a imagem é produto da própria consciência, de maneira que a consciência em imagem se auto apreende como *ativa*, como aquilo que produz seu objeto. Em outras palavras, a imagem se auto apreende como uma *espontaneidade criadora*, ou seja, “uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem.” (Sartre, 1996, p. 28).

E esse modo como uma imagem se auto apreende (enquanto uma espontaneidade criadora), é algo que se dá a ela mesma na sua auto referencialidade, que Sartre (diferente de Brentano e semelhante a Husserl) concebe de um modo dissociado da dualidade entre sujeito e objeto. É por isso que Sartre afirma que “é da própria natureza existir ‘em círculo’” (Sartre, 1943, p. 20 [25]), alegação que evidencia que a consciência, na visão do filósofo francês, existe de um modo que não permite a dissociação entre a consciência de algo e a autoconsciência.

Considerações finais

Se comparamos as perspectivas de Brentano e Sartre, expostas acima, salta aos olhos a semelhança (já discutida na introdução) de que ambos procuram conceber a autoconsciência como constitutiva de toda consciência de algo, de modo que essa autoconsciência não desencadeia um regresso ao infinito, que tornaria qualquer teoria da consciência (que desencadeasse esse regresso) uma

teoria insustentável. Mas a comparação das duas perspectivas evidencia também que a concepção de Sartre é mais fiel a esse propósito de conceber a autoconsciência como algo constitutivo, intrínseco a toda consciência de objetos, pois Sartre enfatiza a *união* entre consciência (intencional) de algo e autoconsciência (não posicional), ao passo que Brentano emprega conceitos (em especial os conceitos de ‘objeto secundário’ e ‘conteúdo de si mesmo’) que reintroduzem na consciência a *cisão* que o próprio Brentano pretendia evitar, cisão esta que, contrária aos propósitos deste filósofo, de impedir uma infinita sequência de atos conscientes a respeito uns dos outros, termina por desencadear outras formas de regresso ao infinito.²⁰

Sendo assim, parece justificado dizer que a proposta do autor de *O ser e o nada* para conceber a relação entre consciência (intencional) e autoconsciência é mais sofisticada e bem sucedida do que a proposta do autor da *Psicologia do ponto de vista empírico*, pois o uso do conceito de *objeto* pressupõe uma contraposição entre este (objeto) e aquilo que o apreende, assim como o uso do conceito de *conteúdo* pressupõe uma diferença essencial entre este (conteúdo) e aquilo que o contém, de maneira que o palco para um regresso ao infinito está montado. No que evita o uso de conceitos como esses, e no que recusa a ideia da consciência como um tipo de *percepção*, Sartre consegue elaborar uma concepção de consciência mais coerente com o caráter *auto referencial* que os dois filósofos (Brentano e Sartre) atribuem à consciência.

Entretanto, a maneira como Sartre compreende a unidade entre consciência

²⁰ Dan Zahavi expõe a crítica de Aaron Gurwitsch (elaborada em 1931, mas publicada apenas em 1977) segundo a qual Brentano recai em uma outra forma de regresso: “Gurwitsch concede que Brentano, ao falar de uma peculiar fusão do objeto da representação interna com essa mesma representação, e do entrelaçamento de ambas no mesmo ato psíquico, escapa do que pode ser chamado um ‘regresso externo ao infinito’, no qual atos discretos de reflexão são estratificados uns sobre os outros. Mas ele afirma que o modelo de Brentano dá ensejo ao que ele chama de uma ‘infinitude interna’.” (Zahavi, 2006, p. 3-4). Tal *regresso interno* ocorreria porque, na visão de Brentano, toda consciência apreende a si mesma como objeto secundário, mas ao se apreender desse modo, toda consciência se apreenderia em sua *totalidade*, mas para que uma consciência pudesse se apreender totalmente, é necessário que ela se apreendesse como algo que possui autoconsciência, e isso parece exigir que ela tivesse em si uma nova apreensão, para apreender essa autoconsciência. Mas essa nova apreensão exigiria uma outra apreensão para ser, também, apreendida, e assim *ad infinitum*.

e auto referencialidade pode ser vista como fonte de outras dificuldades, pois a visão de Sartre parece padecer do que poderia ser chamado de uma *opacidade conceitual*. O problema do regresso ao infinito (desencadeado pela visão da consciência como uma forma de conhecimento) é uma razão pela qual ele conclui que a autoconsciência não é algo separado da consciência (intencional) de um objeto, mas sim o único modo como uma consciência de algo poderia existir (cf. Sartre, 1943, p. 20 [25]). A consciência de um objeto só poderia ser consciência (de) si, pois essa seria a lei de sua existência (cf. Sartre, 1966, p. 24 [188-89]). Tais formulações parecem se evadir da tarefa de *explicar*, propriamente falando, a consciência limitando-se a aludir, de modo indireto, a unidade indissolúvel entre consciência e auto referencialidade. Nesse sentido, não é surpreendente que Sartre recorra a formulações metafóricas, como quando ele compara a necessidade da conexão entre consciência e auto referencialidade com a necessidade de um objeto extenso existir segundo as três dimensões (cf. Sartre, 1943, p. 20 [25]). Trata-se, aqui, simplesmente, de uma comparação entre duas situações profundamente distintas, em que a necessidade que caracteriza uma é usada para ilustrar a necessidade que (de acordo com a teoria) caracteriza a outra.

O caso é que, ao considerar a auto referencialidade como uma característica intrínseca a toda consciência de algo, ao mesmo tempo em que está defendendo uma posição que tem a sua plausibilidade, Sartre está tomando um rumo que, segundo debates filosóficos mais recentes, torna impossível a articulação de uma explicação *informativa* a respeito da consciência.²¹ A viabilidade (ou não) de uma tal explicação sobre a consciência (e a sua auto referencialidade) é um problema que merece uma investigação mais atenta no campo dos estudos sobre a filosofia sartreana.

²¹ David Rosenthal, autor bastante influente no debate sobre a consciência na atual filosofia analítica, defende há bastante tempo o ponto de vista de que considerar a consciência como uma propriedade intrínseca inviabiliza qualquer explicação informativa (cf. Rosenthal, 1986). A esse respeito, ele afirma: “Nós insistiríamos que ser consciente é uma propriedade intrínseca de estados mentais apenas se estivéssemos convencidos de que essa propriedade carece de uma estrutura articulada, e assim desafia toda explicação.” (Rosenthal, 1993, p. 157).

Referências bibliográficas

- ARISTOTLE. “On the Soul” In: Barnes, J. (Org.). *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 641-92, 1995. (Vol. 1).
- BRENTANO, F. *Psychologie vom empirischen Standpunkt*. 2a edição. Leipzig: Felix Meiner, 1924.
- _____. *Psychology from an empirical standpoint*. London: Routledge & Kegan Paul, 1995. Gennaro, R. J. “Jean-Paul Sartre and the HOT Theory of Consciousness”. *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 32, No 3, pp. 293-330, setembro 2002.
- GEORGE, R.; KOEHN, G. “Brentano’s Relation to Aristotle”. In: Jacquette, D. (Org.). *The Cambridge Companion to Brentano*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 20-44, 2004.
- HUSSERL, E. *Phänomenologische Psychologie: Vorlesungen Sommersemester 1925*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1962. (Husserliana IX).
- _____. *Investigações lógicas: sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)*. Trad. Andréa e Zeljko Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- _____. *Logische Untersuchungen II: Untersuchungen zur Phanomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1984a. (Husserliana XIX/Parte 1).
- _____. *Logische Untersuchungen II: Untersuchungen zur Phanomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1984b. (Husserliana XIX/Parte 2).
- _____. *Investigações Lógicas: Segundo volume, parte I: Investigações para a Fenomenologia e Teoria do Conhecimento*. Trad. Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KRANZ, S. “Brentano on ‘Unconscious Consciousness’.” In: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 50, No 4 (Jun.), pp. 745-53, 1990.
- MCCULLOCH, G. *Using Sartre: An Analytical Introduction to Early Sartrean Themes*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1994.

- ROSENTHAL, D. "Two Concepts of Consciousness". In: *Philosophical Studies*, No 49, pp. 329-359, 1986.
- _____. "Thinking that one thinks". In: Davies, M. (Org.); Humphreys, G. W. (Org.). *Consciousness: Psychological and Philosophical Essays*. Oxford: Blackwell, 1993.
- SARTRE, J.-P. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. *La transcendece de l'Ego - esquisse d'une description phénoménologique*. Paris: Vrin, 1966.
- _____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. "A transcendência do ego - esboço de uma descrição fenomenológica" In: *Cadernos Espinosanos*, XXII, pp. 183-228, 2010.
- Textor, M. "Brentano on the dual relation of the mental". In: *Phenomenology and Cognitive Science*, Vol. 12, pp. 465-83, 2013.
- ZAHAVI, D. "Back to Brentano?" In: *Journal of Consciousness Studies*, 11, No 10-11, pp. 66-87, 2004.
- _____. "Two Takes on a one-Level Account of Consciousness". In: *Psyche*, Vol. 12, No 2, (May), 2006.

Contractualismo político y Descolonialidad epistémica¹

FELIX PABLO FIGGERI

JOÃO ROBERTO BARROS II

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Introducción

Nuestra propuesta en ese texto apunta a los fundamentos del estado civil en la Teoría contractualista moderna. Hobbes, Locke e Rousseau nos proveen de elementos para debatir la contraposición entre estado de naturaleza y estado civil. Dicha división entre ambos estados está caracterizada por la ausencia de racionalidad en el primero y el ejercicio pleno de la misma en el segundo. Con distintas formulaciones, veremos cómo cada uno de ellos contribuye para la fundamentación del estado civil burgués.

El punto en común de dichos autores es la influencia de la realidad en América en sus obras. Argumentaremos que la conquista de América ha influenciado las formulaciones teóricas de los clásicos mencionados.

¹ Texto fruto de un proyecto de investigación titulado Modernidad/Colonialidad. Una versión más resumida de este texto ha sido publicada en portugués en los anales del congreso Paraguay e las Ciencias Sociales de 2014, realizado en Ciudad del Este-PY. El archivo se encuentra disponible en <http://www.grupoparaguay.org/>

En un segundo momento, recurriremos a los teóricos de la Descolonialidad epistémica y otros comentaristas latinoamericanos para subrayar algunos prejuicios que las propuestas teóricas que la Teoría contractualista moderna admite en sus argumentos. El dualismo antropológico que relaciona propiedad privada y racionalidad es uno de ellos. La tenencia o la propensión a la actividad industrial, dicen, viene de la mano con el ejercicio de la razón. Aquellos que no admiten el modelo burgués de sociedad, que no privilegian la acumulación, no hacen uso pleno de su razón y por tanto abdican de su humanidad.

La teoría contractualista moderna

Hobbes afirma en el *Leviatán* que el estado de naturaleza y el estado civil son dos situaciones completamente opuestas para el individuo. En la primera él está sujeto a su propia suerte, que solamente puede ser garantizada por la fuerza o por la astucia. En la segunda tiene la garantía de la justicia por medio de leyes reconocidas de modo común.

El estado de naturaleza es definido por Hobbes por la ausencia de un poder común y por la intrínseca igualdad entre los individuos. Esas dos características principales llevan a la conformación de un estado de guerra de todos contra todos. Tal estado no puede ser corregido porque no hay ley que sirva de base para la restitución de aquello que fue usurpado.

[...] durante el tiempo en que los hombres viven sin un poder común que los atemorice a todos, se hallan en la condición o estado que se denomina guerra; una guerra tal que es la de todos contra todos. Porque la GUERRA no consiste solamente en batallar, sino que se da durante el lapso de tiempo en que la voluntad de luchar se manifiesta de modo suficiente. (Hobbes 2003:102).

En el siguiente pasaje podemos percibir que nuestro autor vincula el estado de naturaleza a una condición degradante de la naturaleza humana. Si la vida del hombre es solitaria, miserable y brutal es porque el peligro constante proveniente del estado de guerra substrahe todos los esfuerzos de los individuos. En esas

circunstancias, lo único que le queda al individuo es luchar por su autoconservación, por garantizar sus posesiones y por conservar su libertad. Todo el ingenio humano queda perjudicado y las potencialidades que vienen de él no pueden ser desarrolladas dada la precariedad en que se encuentran las relaciones sociales entre los individuos.

En una situación semejante no existe oportunidad para la industria, ya que su fruto es incierto; por consiguiente no hay cultivo de la tierra, ni navegación, ni uso de los artículos que pueden ser importados por mar, ni construcciones confortables, ni instrumentos para mover y remover las cosas que requieren mucha fuerza, ni conocimiento de la faz de la tierra, ni cómputo del tiempo, ni artes, ni letras, ni sociedad; y lo que es peor de todo, existe continuo temor y peligro de muerte violenta; y la vida del hombre es solitaria, pobre, tosca, embrutecida y breve. (Hobbes 2003:103).

En ese estado de guerra de todos contra todos nada puede ser injusto, porque no hay poder que instaure la ley y haga derivar de ésta una justicia. Sin eso, no hay distinción entre lo mío y lo tuyo. Como nos aclara Renato J. Ribeiro, “suprimido o Estado, suspende-se o medo ao governante e chega-se à guerra generalizada, na qual o medo é igualmente generalizado” (Ribeiro 1999:24).

En esos términos también concuerda Assis Brandão, afirmando que

[...] cada um dos indivíduos tem, em cada um dos outros, um inimigo. Não apenas um inimigo, mas um inimigo que tem direito a tudo o que pode no sentido de que todos os indivíduos, inimigos entre si, têm direito a tudo o que sua força e astúcia permitirem, sem quaisquer limites que não os decorrentes da força e da astúcia dos outros (Brandão 2006:34).

Particularmente, lo que nos llama la atención es que ese estado de naturaleza es identificado como la situación de América en aquel tiempo.

Acaso puede pensarse que nunca existió un tiempo o condición en que se diera una guerra semejante [...] pero existen varios lugares

donde viven ahora de ese modo. Los pueblos salvajes en varias comarcas de América [...] carecen de gobierno en absoluto, y viven actualmente en ese estado bestial a que me he referido (Hobbes 2003:103-104).

Se hace necesario observar que dicho estado de naturaleza identificado con la América de aquel tiempo trae consigo todo tipo de perjuicios sociales: no hay garantía de la propiedad, porque lo mío y lo tuyo no encuentran una regla común en la cual puedan basarse y separarse; no hay acuerdo moral alguno referente a la convivencia en conjunto, porque los individuos tienen diferentes impresiones sobre los mismos asuntos; no hay tampoco sentido de justicia que no sea la aplicación de la fuerza, ya que no hay ley y tampoco poder que pueda dirimir conflictos y punir los excesos. En suma, la brutalidad y el salvajismo son expresiones comúnmente usadas para denominar esa condición degradante en la cual se encuentra la humanidad en el estado de naturaleza. ¿El ejemplo histórico para eso? Los pueblos de América.

En esa línea podemos comprender mejor el argumento de Hobbes en *Tratado sobre el ciudadano*, considerando que aunque algunos pueblos hayan sido resultantes de reuniones de individuos no necesariamente componen una sociedad. Una sociedad requiere obligaciones, fe y pactos. En el caso de que esos elementos no estén presente, podríamos concluir que hasta los niños y los locos son capaces de formar una sociedad civil. Aquellos que no saben lo que es una sociedad no pueden ser parte de una. Por su parte, los que ignoran los beneficios de la vida en el estado civil, no le dan la debida importancia (Hobbes 1999:22-23). Así, los pueblos de América se encontrarían en una condición miserable y tampoco habrían percibido su propia situación.

El principio moral que rige, aunque no de forma incontrolable, en el estado naturaleza sería el egoísmo. Como se puede leer en Martínez (2008:6), “ese deseo primario de supervivencia y bienestar motiva al hombre hobbesiano a aceptar las prescripciones morales para poder salir de la condición invivible que resulta ser el estado de naturaleza”.

John Locke, otro clásico de la Teoría y la Filosofía Política moderna, cuestiona en el *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* si las tierras de América serían

menos valiosas que cualquier parcela de tierra en Inglaterra que haya sido bien trabajada por su propietario.

Pues habría que preguntarse si de verdad en las tierras salvajes de América que no han sido cultivadas y permanecen en su estado natural, sin ninguna mejora, labranza o cultivo, mil acres producen los mismos bienes utilizables para la vida, que los que producen diez acres de tierra, igualmente fértil en el condado de Devonshire donde han sido cultivados (Locke 1990:60).

Esa afirmación no es extraña a su teoría política. En ella considera que el único factor que confiere valor a la propiedad privada es el trabajo que el individuo ejerce sobre lo que es común a todos por naturaleza.

Locke considera en esa obra que la naturaleza es de propiedad común a todos los individuos. Todo lo que es parte del mundo natural puede ser usufructuado y compartido por la humanidad en común (Locke, 1990:55).

Ante esa postura, ¿Cómo es posible afirmar la propiedad privada, ya que la naturaleza fue dada al conjunto de la humanidad? Locke, como padre del Liberalismo moderno, fue extremadamente competente e ingenioso para ligar la propiedad privada también a un derecho natural. A pesar de que la propiedad común es la condición originaria de la humanidad, él afirma que esa condición puede ser alterada por la acción del trabajo.

[...] cada hombre tiene, sin embargo, una propiedad que pertenece a su propia persona; y a esa propiedad nadie tiene derecho, excepto él mismo. El trabajo de su cuerpo y la labor producida por sus manos [...] son suyos. Cualquier cosa que él saca del estado en que la naturaleza lo produjo y la dejó, y la modifica con su labor y añade a ella algo que es de sí mismo, es, por consiguiente, propiedad suya (Locke, 1990:56).

De acuerdo con este argumento, el trabajo es la actividad del esfuerzo corporal del individuo. Con ese esfuerzo individual se agrega algo nuevo a lo que antes estaba dado en la propiedad común de toda la humanidad. Cuando alguien realiza

una acción de ese tipo, la propiedad deja de ser común y pasa a ser propiedad privada.

Ese elemento nuevo agregado a la propiedad común confiere al individuo un derecho de exclusividad que antes no estaba en el estado de naturaleza. Los demás hombres ya no tendrán ningún derecho y tampoco podrán usufructuar de aquello que antes compartían por respeto al derecho natural. Así, la propiedad particular nace estrechamente vinculada al derecho natural. Como afirma Tomás Varnagy (2000:56), “el único título para poseer algo es el trabajo”.

Importante para nuestro objetivo en este texto es resaltar que la propiedad privada ya existe en el estado de naturaleza. A diferencia de otros autores de la época, Locke no condiciona la existencia de la propiedad privada a la aparición del estado civil. Tres propiedades son garantizadas por el derecho natural ya en el estado de naturaleza: “su vida, su libertad y sus bienes” (Locke 1990:102.133.140). Una definición amplia de propiedad, es verdad. Esa amplitud conceptual no es adoptada de modo aleatorio por Locke. Su estrategia fue naturalizar la propiedad privada de modo que ella adquiriese un carácter anterior a la sociedad civil.

Garantizando un estatus natural a la propiedad, Locke encuentra una formulación teórica que da al liberalismo una independencia frente al régimen legal predominante en su época. Durante mucho tiempo tanto la vida cuanto la propiedad privada podían ser substraídas del individuo en el caso que él cometiera una infracción de alta gravedad.

El estado de naturaleza carece de una “ley fija” que no varía conforme el juicio individual. Tampoco cuenta con un “juez conocido e imparcial” que no sea afectado por la pasión y por la venganza en el momento de hacer valer la ley natural. Por último, tampoco cuenta con un poder que haga justicia, dado que la reparación de un delito no raras veces sufre resistencia por aquel que lo cometió (Locke 1990:133-134).

No por acaso el propio estado civil surge para garantizar la vida, la libertad y la propiedad. La salida del estado de naturaleza solamente es una opción por falta de una autoridad que pueda garantizar la ejecución de la ley natural para todos los individuos. Los individuos que respetan los mandamientos de la razón y no atacan esos tres directos básicos conferidos por la ley natural, deben contar con un juez justo que pueda juzgar y penalizar los transgresores de esa ley.

En el estado de naturaleza el individuo retiene dos poderes: “hacer todo lo que a él le parezca oportuno para la preservación de sí mismo y de otros” y “castigar los crímenes cometidos contra esa ley [natural]” (Locke 1990:56-57). Salir de ese estado significa abdicar del segundo y conferir a la sociedad el poder de restablecer la condición original de armonía infringida por alguien que no respeta los principios de la razón.

Con respecto a la obra de Jean J. Rousseau, es pertinente destacar el desarrollo de la naturaleza del individuo cuando ésta pasa del estado de naturaleza al estado civil. Rousseau tal como Locke coloca como gran objetivo del contrato social la protección de la propiedad privada. No obstante, una afirmación sobre el desarrollo de la naturaleza humana nos llama la atención de modo particular. Ese es el foco principal de nuestro recorte.

Al expresarse sobre la importancia de la tarea del legislador, su formulación es la siguiente:

El que se atreve a emprender la tarea de instituir un pueblo, debe sentirse en condiciones de cambiar, por decirlo así, la naturaleza humana; de transformar cada individuo, que por sí mismo es un todo perfecto y solitario, en parte de un todo mayor, del cual recibe en cierta manera la vida y el ser; de alterar la constitución del hombre para fortalecerla; de sustituir por una existencia parcial y moral la existencia física e independiente que hemos recibido de la naturaleza. (Rousseau 1998:22).

Aquel que abandona el estado de naturaleza pasa a depender de la razón y no ya de su fuerza física. La brutalidad del estado de naturaleza es substituida por la civilidad del estado civil. El intelecto pasa a tener preponderancia sobre los músculos. Esas palabras se suman al pasaje sobre la entrada en el estado civil. La libertad natural ilimitada e irracional da lugar a la libertad civil que obedece a la voluntad general. La fuerza del individuo ya no es su garantía de preservación. En el estado civil la voluntad general garantiza el actuar libre de acuerdo a reglas racionales.

El cambio de naturaleza en el ser humano aparece en otro pasaje del Contrato social, el cual reproducimos abajo:

La transición del estado natural al estado civil produce en el hombre un cambio muy notable, sustituyendo en su conducta la justicia al instinto y dando a sus acciones la moralidad de que antes carecían. Es entonces cuando, sucediendo, la voz del deber a la impulsión física, y el derecho al apetito, el hombre, que antes no había considerado ni tenido en cuenta más que su persona, se ve obligado a obrar basado en distintos principios, consultando a la razón antes de prestar oído a sus inclinaciones. (Rousseau 1998:11).

Para Rousseau, la entrada en el estado civil proporciona al hombre el desarrollo de sus facultades y de sus ideas. Su naturaleza es ennoblecida y su alma elevada a niveles que en el estado de naturaleza ya no eran posibles. Entrar en el estado civil es abandonar la infelicidad y dejar de ser un “animal estúpido y limitado” para convertirse en un individuo inteligente y un verdadero hombre (Rousseau 1998:12). Ocurre una transformación de la naturaleza de los hombres.

John Rawls nos ayuda a entender un poco mejor la necesidad del estado civil cuando describe el tercer estadio social del estado de naturaleza. En esta fase del desarrollo cultural de la humanidad, el patriarcalismo es la forma de organización social y el gobierno familiar es la única estructura jerárquica.

[...] las personas viven en grupos flexibles de localidades y se procuran la subsistencia con la caza, la pesca y la recolección de aquello que les brinda la abundancia de la naturaleza; hay incluso diversión en reuniones espontáneas para cantar y bailar, por ejemplo; los hombres empiezan a apreciarse mutuamente y de ahí surgen los primeros deberes de la civilización; el aprecio público adquiere valor (Rawls 2009:257).

Nos preguntamos si esa no sería una descripción muy adecuada de las primeras percepciones que los colonizadores tuvieron cuando llegaron a América. De hecho eso se confirma cuando confrontamos nuestra primera impresión con otro texto de Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1753). En él nuestro autor afirma que “casi todos [los salvajes fueron] encontrados en ese punto” (Rousseau 1998:101).

Para bien de la humanidad, a aquel que rechaza el contrato social, “se le obligará a ser libre” (Rousseau 1998:11). Esa obligación va al encuentro del interés general de todos. A partir de ese prisma podemos leer las palabras de John Rawls:

El problema, pues, es cómo unirnos con los demás para asegurar la satisfacción de nuestros intereses fundamentales y garantizar las condiciones necesarias para el desarrollo y el ejercicio de nuestras capacidades sin sacrificar nuestra libertad [...] las cláusulas del pacto social son las mismas en todas partes [dado que] el problema del pacto social es entendido por nuestra razón humana común (Rawls 2009:277-278).

De forma general, podemos percibir que la caracterización del estado de naturaleza en la Teoría Contractualista moderna es similar en sus principales autores. Ambos contraponen estado de naturaleza y estado civil, relacionando éste a la razón y al progreso y aquel a los instintos y a la vida primitiva. Para el bien de la humanidad, sería necesaria la salida del estado de naturaleza y la entrada en el estado civil, *locus* privilegiado para el ejercicio de la razón y el desarrollo de las disposiciones originarias de la humanidad.

Desde una descolonialidad epistémica

Como base del planteo contractualista liberal existen líneas antropológicas y epistémicas básicas que condicionaron el imaginario político y muy especialmente el constitucional en nuestra región.

Retomamos para el análisis el caso de Locke para hacer ver el dualismo antropológico que servirá como base a la conformación del racismo de clase propio de la conformación epistémico-política colonial que ha predominado entre nosotros, los latinoamericanos.

Nos parece particularmente interesante aproximarnos a este aspecto de la teoría política liberal desde este personaje porque llamativamente se liga su figura con un supuesto carácter democrático lo cual puede ser útil para entender la coherencia de importantes rasgos de la democracia “realmente existente” en América

Latina con los planteos de aquellos que son invocados como sus inspiradores remotos.

Gallardo (2005a:195) llama la atención sobre este supuesto presente en el mundo académico latinoamericano: “Los estereotipos que impiden a la academia latinoamericana acercarse críticamente al pensamiento político básico de Locke se ven asimismo reforzados por el prestigio ideológico ‘democrático’ que éste posee en el hemisferio” y seguidamente relaciona esto con la imbricación del pensamiento lockeano con las bases ideológicas de la democracia estadounidense: “Este imaginario sobre Locke coincide con la sensibilidad con que la sociedad estadounidense desea mirarse y entenderse a sí misma y tiende a formar parte de su religiosidad civil”.

Este esquema dicotómico y en similitud al racista, es destacado ya por Tawney, quien había planteado que era un “supuesto decisivo del siglo XVII la idea de que la clase trabajadora era una raza aparte” (Macpherson 1970:170) tratada de forma parecida al “comportamiento de los colonos blancos menos respetables hacia la fuerza de trabajo negra” (Tawney, R. en Íb. 1970:196).

El gran concepto articulador del pensamiento político liberal, desde Locke, es la propiedad. Gallardo (2005a:199) apunta, sobre el concepto de propiedad en Locke, que es un concepto utilizado más ampliamente en él de lo que se lo utiliza hoy en día: “En la propuesta de filosofía social de Locke el tema de la propiedad no es sólo económico, sino antropológico, cultural y político”.

Locke operó como justificador del liberalismo político dándole un seudofundamento ético a su clasismo racista: “justificó (...) como naturales, una diferencia de clases en derechos y en racionalidad, y al hacerlo proporcionó una base moral positiva a la sociedad capitalista” (Macpherson 1970:191). En esta “justificación” utiliza un artificio tramposo con una metodología que se irá haciendo clásica en la política liberal: “nos entrega, al final, un corolario simplemente opuesto al que nos dejaba entrever al emprender la marcha” (Rinesi 2009:34). Es la “inversión de la premisa mayor” de la que habla Dussel (2007:271):

(...) expone un argumento donde retóricamente logra sutilmente invertir el sentido de la cuestión en cada caso. Si la premisa mayor indica que ‘todos los seres humanos son por naturaleza iguales’ y

tienen ‘todos los bienes en común’ (como afirmaban la tradición más antigua, el mismo Hooker o los oponentes de Locke), probará sin embargo exactamente lo contrario. Es decir, que aun en el estado de naturaleza (en un segundo momento) hay desigualdades inevitables y propiedad privada; una vez establecida esta institución económica debe incluirse también en dicho ‘estado de naturaleza’.

De la misma manera, limitará aquello de ‘todos los seres humanos son por naturaleza iguales’, válido sólo para los que participan en la Commonwealth, ya que sólo entre ellos tendrá validez el enunciado, efectivo exclusivamente para los hombres varones que son propietarios virtuosos (excluyendo así a las mujeres, a los esclavos africanos, a los indios americanos y a los asiáticos, a los trabajadores ingleses asalariados, etc.). Su conclusión final, aun para Inglaterra, es que no pueden incluirse en ese ‘todos’ aquellos que no tienen propiedad o que venden su trabajo por salario (ya que esta pobreza prueba que no tienen disciplina ni virtud suficiente para ser miembros a parte entera o activa, explícita o perfecta, del ‘estado civil’).

Hay dos supuestos claves en Locke: “se trata, en primer lugar, de que mientras la clase trabajadora es una parte necesaria de la nación, sus miembros, en realidad, no son miembros con pleno derecho del cuerpo político y no tienen título ninguno para ello; y, en segundo lugar, que los miembros de la clase trabajadora no viven ni pueden vivir una vida plenamente racional” (Macpherson 1970:191).

Esta incapacidad de una vida plenamente racional de la clase trabajadora se basaba en que era “... incapaz de gobernar su vida de acuerdo con la ley natural o de la razón”.

Esto porque

(...) la esencia del comportamiento racional es la apropiación industrial. Pero esa creencia experimenta un cambio en el curso del capítulo sobre la propiedad. Pasa de apropiación industrial de la modesta cantidad de tierra que un hombre puede utilizar para producir lo necesario para él y para su familia a la apropiación de cantidades superiores a las utilizables con esta finalidad. Y cuando esta

acumulación ilimitada se convierte en racional, la racionalidad plena solamente es posible para quienes pueden acumular así” (Íb.:199-200).

O sea, la racionalidad plena es una posibilidad solo para los ricos.

Para Macpherson, Locke introduce en la naturaleza humana original “una inclinación racional a la acumulación ilimitada” y plantea hipotéticamente un sinsentido histórico: la de “un estado dinerario y comercial de naturaleza” basándose en el supuesto de aquel tipo de comportamiento racional acumulativo es el que da plenitud a esa racionalidad permitiendo la separación de trabajo y apropiación cuya unidad sostiene al comenzar su obra (1970: 202).

El hombre trabajador era, para el pensamiento burgués, solamente una mercancía:

Las personas son (...) la mercancía principal, la más fundamental y valiosa, de la que pueden obtenerse manufacturas de todas clases, navegación, riquezas, conquistas y un imperio sólido. Dado que este capital material es de por sí de baja calidad y costo, se pone en manos de la autoridad suprema, a cuya prudencia y buen criterio se encomienda mejorarlo, administrarlo y modelarlo para mayor o menor beneficio. (William Petyt en Macpherson 1970:197)

El fundamento de que los pobres no eran plenamente racionales estaba justamente en que eran pobres, no tenían propiedad: “en la concepción de Locke había una diferencia de clase en racionalidad ya en el estado de naturaleza. Quienes habían quedado sin propiedad después de la apropiación privada de toda la tierra no podían considerarse plenamente racionales. Carecían de posibilidades para ello.” (Macpherson 1970:204)

Con este artificio, que consiste en dar carácter de filosofía política al “sentido común” de la burguesía propietaria, Locke logra “conciliar” la postulación teórica de la igualdad con la justificación de la desigualdad:

El supuesto de que los hombres, por naturaleza, son igualmente capaces de gobernarse por sí mismos no era una estupidez. Permitía

que Locke reconciliara, con buena conciencia, las grandes desigualdades de la sociedad observadas con la igualdad de derecho natural postulada. Si los hombres son por naturaleza igualmente racionales, en el sentido de que son igualmente capaces de cuidar de sí mismos, quienes han fracasado permanentemente en la consecución de propiedades pueden tenerse por los únicos culpables de ello. (Íb.:209).

En esto, digamos que fue vocero calificado de su clase burguesa: “Reflejó con bastante exactitud la ambivalencia de una sociedad burguesa en surgimiento que exigía una igualdad formal pero necesitaba una desigualdad de derecho substancial.” (Íb.:211). Como sostiene Dussel (2007:270) “(...) expresó la fundamentación del nuevo bloque histórico en el poder en Inglaterra; fue el filósofo del poder”. Podemos ver aquí un ejemplo claro de la pérdida de los contenidos emancipatorios del pensamiento liberal bajo el sentido común capitalista. Para Macpherson (1970:210) este “concepto de racionalidad diferenciada” que presenta Locke es, entonces, un “concepto burgués”, que “se adquiría socialmente en virtud de posiciones económicas diferentes”, pero al ser adquirido en el estado de naturaleza era “inherente a la sociedad civil”. Pero aclara con mucho tino que había sí una diferencia, pero no racional sino de disposición: “La diferencia era de hecho una diferencia en su capacidad o disposición a regir su vida según el código moral burgués”.

El otro tema importante, sobre todo para evaluar nuestra democracia y la coherencia de ella con el planteo lockiano es el concepto de sociedad civil o de pueblo en Locke:

La cuestión de a quiénes consideraba Locke miembros de la sociedad civil parece admitir solamente una respuesta. Todos, tuvieran o no propiedad en el sentido corriente, quedaban incluidos por tener un interés en conservar su vida y su libertad. Al mismo tiempo, solamente quienes tenían ‘hacienda’ podían ser miembros de pleno derecho por dos razones: solamente ellos tenían un interés pleno en la conservación de la propiedad, y solamente ellos eran plenamente capaces de aquella vida racional –la sumisión voluntaria a la ley de la razón- que es la base necesaria de la participación plena en la sociedad

civil. La clase trabajadora, al carecer de hacienda, queda sometida a la sociedad civil pero no es miembro pleno de ella. (Íb.:212).

Esta ambigüedad en la pertenencia a la sociedad civil o pueblo le permitía: “considerar a todos los hombres como miembros al objeto de ser gobernados y solamente a los hombres con hacienda como miembros al objeto de gobernar” (Íb.).

El Estado moderno es imaginado por Locke desde la lógica burguesa que representaba, la lógica empresarial, lo cual implicaba:

(...) considerar el estado como una sociedad anónima de propietarios cuya decisión mayoritaria era vinculante no solamente para ellos, sino también para sus empleados. La clase trabajadora, cuyo único activo es su capacidad para trabajar, no podía participar en las operaciones de la compañía al mismo nivel que los propietarios. A pesar de todo, la clase trabajadora era tan necesaria para las operaciones de la sociedad que había de ser considerada parte integrante orgánicamente de ella. Pues la finalidad de la compañía no es solamente conservar las propiedades que posee, sino también conservar el derecho y las condiciones que han de permitirle ampliarlas y una de estas condiciones es una fuerza de trabajo efectivamente sometida a su jurisdicción. Acaso la analogía más estricta al estado de Locke es la compañía anónima de comerciantes que actúan o se establecen en tierras lejanas, cuya carta fundacional les da o les permite asumir la jurisdicción sobre los nativos o sobre la fuerza de trabajo allí transplantada que el carácter del comercio exige. (Íb.:215).

Este Estado nace entonces en simbiosis con la propiedad capitalista: “Propiedad y Gobierno son, hasta cierto punto, conceptos simbióticos: la propiedad requiere ser garantizada por un orden político y el orden político se instituye para proteger la propiedad” (Morresi 2000:385).

Así nace el constitucionalismo liberal todavía vigente en sus coordenadas claves en nuestra estructura jurídica, y es que: “el constitucionalismo de Locke (...) es: una defensa de los derechos de propiedad en expansión más que de

los derechos del individuo frente al estado” (Macpherson 1970:219). Este punto ayuda a entender por qué la universalización de los derechos de los individuos sigue presentando un carácter infinitamente más formal que real. Presenta, claro, una defensa de los derechos individuales, pero hasta los científicos sociales latinoamericanos se “olvidan” de aclarar que es de los derechos individuales de los ricos: “afirma una individualidad que sólo puede realizarse plenamente acumulando propiedades, y que, por tanto, sólo puede ser realizada por unos pocos, y únicamente a costa de la individualidad de los demás” (Macpherson 1970:218), o sea derechos que atentan contra los derechos individuales de los pobres. La famosa “no interferencia” hobbesiana en su concepto negativo de la libertad como derecho fundamental, es, casi fundamentalmente, la capacidad de los ricos de interferir alegremente ante los derechos de los pobres. No olvidemos que entre los “derechos” que los ricos confiarían al Estado en la concepción lockeana están los de cortar las orejas de los que traten de escapar de la sujeción a un patrón burgués como ellos, los de obligar a trabajar a los chicos pobres de tres a catorce años y los de meter presos a los que cometan el “delito” de pedir limosna (Varnagy 1999:69; Gallardo 2005a), la de imponer disciplina y trabajos forzados como respuesta a la degradación moral de la que ellos mismos son responsables (Morresi 2009:232). Tal es la base “moral” y jurídica de nuestras democracias. Da “una base moral” al “estado de clase a partir de los postulados de los derechos naturales individuales”, formulando “en términos universales (no de clase) unos derechos y obligaciones que tenían necesariamente un contenido de clase” (Macpherson 1970:214). Es que: “A las acciones ilegítimas de la Modernidad había que darles una cierta objetividad con ‘apariencia’ moral. Locke es el retórico que encuentra esas ‘razones’ dentro de la tradición occidental” (Dussel 2007:274).

Y un elemento más: es el mismo Locke el que se encarga de relacionar este esquema clasista que defiende con la base ideológica de la brutal colonialidad que ejerció el Estado inglés y su burguesía sobre los indígenas latinoamericanos. Aquí expresa claramente el contenido de lo que considera “recta razón” –el cual es solamente el obrar de su clase– que justifica el genocidio y el saqueo totalmente impune por la “renuncia” a ella que han hecho las culturas indígenas, lo cual significa que han “perdido su humanidad”, que entran en “estado de guerra” y son pasibles y merecedores de ser cazados, invadidos y despojados con toda la

fuerza del derecho –derecho burgués e imperialista- (Boeri 2009:122). Es que:

(...) los europeos tienen derecho a instalarse, cultivar y adquirir derechos sobre la tierra en los ‘lugares vacantes de América’ sin el consentimiento de los pueblos, nativos que no tienen ‘razones para protestar o suponerse injuriados por la conquista de este hombre’. Si los nativos resisten, violan la ley natural y ‘pueden ser destruidos como un león, un tigre o cualquier otra bestia salvaje’. El argumento, desplegado en el capítulo sobre la conquista, sirve para justificar la colonización inglesa en América: para expropiar a los pueblos originales de sus tierras sobre la base de que no tienen derecho a ella porque no la cultivan (...) y para ‘destruirlos’ por medio de la guerra si resisten, porque la resistencia prueba que son ‘salvajes’. Ésta es una de las cuestiones más problemáticas de ese tiempo y, como Locke repite a lo largo del capítulo, su teoría de la apropiación sin consentimiento la resuelve. (James Tully en Rinesi 2009: 33-34).

Locke no era, posiblemente, un fanático brutal o un idiota puesto a hacer filosofía, más bien era un representante de su clase social y de sus intereses y criterios. Lo que quizás tiene algo de idiota, y, aplicado, de fanatismo brutal, es querer seguir fundamentando en América Latina una supuesta democracia de igualdad y libertad para todas las personas en este tipo de personajes. Claro que en algunos personajes que la aplican y que no parecen tan idiotas, más bien podría pensarse en complicidades bien subvencionadas por los más poderosos económicamente. Por eso sí podría relacionarse con lo que se ha venido denominando como “democracia de mercado” (Vilas 2005:90) o “democracia como proyecto imperial” (Mignolo 2008:48).

Para Locke entonces, el individuo, que es un ser apropiador por excelencia y sin límites para ello (los límites que presenta en algún momento son más bien un artificio), no tiene ningún vínculo solidario con nadie. Pero los individuos que han logrado (por cualquier medio, aunque él sostenga con falsedad que es por el trabajo) la apropiación, o sea los propietarios son los que forman el “pueblo” con todos sus derechos. Esta es la construcción democrática del padre del liberalismo político que sus hijos siguen todavía en lo esencial.

Se prepara aquí el dualismo antropológico clasista que servirá de base ideológica a la conformación del capitalismo y que engarzará fuertemente, primeramente en América, con el dualismo antropológico racista. Considerar como subhumanas o como no-humanas a las mayorías populares –en cuanto trabajadores impedidos forzosamente de ser propietarios o marginalizados por no tener el mismo sentido de propiedad en su ideología o no estar adscriptos al sistema contractualista de la economía- implica considerarlas también como sujetos que están fuera del alcance epistémico para cualquier conocimiento válido, sobre todo en cuanto a la posibilidad de discutir la economía y la política. El racismo se concreta más profundamente cuando median una devaluación epistémica que desvaloriza el conocimiento y la lengua, y una ontológica que desvaloriza la humanidad y los lugares de los que son racializados (Mignolo 2008:44).

Conclusión

La pregunta es si los latinoamericanos podemos seguir manteniendo como base epistémica de nuestro pensamiento político y de nuestro constitucionalismo al contractualismo liberal. Este hecho constituye uno de los elementos básicos que conforman nuestra colonialidad intelectual, jurídica y política. Una considerable parcela de estas tres dimensiones, de espaldas a nuestras culturas y a los procesos políticos que marcaron –especialmente- las últimas décadas de la política regional, sigue fuerte y gravitantemente presente. La idea contractualista que terminó predominando en la filosofía política moderno/occidental/ capitalista ha estado marcada por el individualismo posesivo; por una dualidad antropológica que sirve de base a la justificación del racismo de clase; por una negación de los saberes y prácticas políticas. Otras en nombre de una supuesta universalidad de los mismos; por una contraposición estado de naturaleza/estado civil que por más que quiera ser presentada como hipotética o ficcional contiene aquel imaginario burgués europeo-occidental del siglo XVI que comenzaba a configurarse a sí mismo como naturalmente dominador y como dueño del único proceso válido de civilización frente a los pueblos bárbaros que estaban siendo “descubiertos” y colonizados.

Desde una postura descolonizadora queda entonces el desafío de “descontractualizar” nuestra producción de filosofía política y con ella las bases teóricas

e ideológicas de nuestro constitucionalismo. Para esto la base es antropológico-epistémica, podríamos decir desde otro enfoque y utilizando esta palabra en el sentido que le da el Movimiento Indígena: “cosmovisional”.

Al hablar de “descontractualizar” estamos hablando de un rechazo a mantener como base de comprensión del ordenamiento social, económico y político al contractualismo liberal. Mucho más todavía, estamos hablando de un rechazo a su naturalización como fundamento de este ordenamiento.

Los fundamentos individualistas, egoístas, economicistas, centrados en la propiedad privada, coherentizados con la ideología burguesa, no se justifican como fundamento desde un enfoque descolonizador. Si partimos desde una mirada a nuestras culturas podemos encontrar la importancia común de fundamentos comunitarios, de reciprocidad, cosmovisionales, centrados en la búsqueda de la relación armónica con la comunidad y la naturaleza como un todo relacionado, coherentizados con una práctica ancestral. Estos fundamentos tienen el enorme potencial no solo para criticar al contractualismo liberal sino también para construir/legitimar sobre bases Otras el pensamiento político y los fundamentos constitucionales. En el contenido discursivo de varios de los gobiernos latinoamericanos que se presentan como oposición al neoliberalismo en las últimas décadas aparecen muchas veces estos elementos. Especialmente el movimiento indígena y el campesino enriquecieron su presencia en el debate político y el espacio donde más claramente se manifestaron fue en el proceso que se reconoce como Nuevo Constitucionalismo Latinoamericano, sobre todo en los procesos ecuatoriano y boliviano.

El hecho de ser “conceptos” cosmovisionales, o sea sin sufrir el proceso compartimentador del conocimiento de las ideologías occidentalistas, nos ubica en un planteo que remite necesaria e inmediatamente a su base epistémica. La construcción de estos “conceptos” solo puede hacerse desde otra forma de conocer/valorar. Aquí está el inmenso desafío del mundo académico, el cual parece incluso venir “atrás” de los hechos que valoran este planteo Otro. Éste nuestro mundo académico latinoamericano ha demostrado, en gran parte de su conformación, una impermeabilidad a este planteo Otro mayor incluso que buena parte del mundo político. La reproducción de la occidentalidad abarca incluso una parte considerable del pensamiento de izquierda. Por eso, y en esto, queda una inmensa

–y hermosa- tarea por realizar.

Referências bibliográficas

- BOERI, M. 2009. Formación de ideas, razón universal y auto-conservación. Sobre algunos ingredientes estoicos en el pensamiento de John Locke. En: Rinesi, E. (ed.). En el nombre de Dios. Razón natural y revolución burguesa en la obra de John Locke. Buenos Aires: Gorla.
- BRANDÃO, A. 2006. O Estado de Natureza e o Contrato em Hobbes. *Perspectiva Filosófica* I(25): 29-50.
- DUSSEL, E. 2007. Política de la liberación. Historia mundial y crítica. Madrid: Trotta.
- GALLARDO, H. 2005a. John Locke y la teoría del poder despótico. *Revista Filosofía* XLIII (109/110): 193-215.
- GALLARDO, H. 2005b. John Locke y Norberto Bobbio. *Revista Filosofía* XLIII(108): 97-110.
- HOBBS, T. 2003. *Leviatán. O la materia, forma y poder de una República, Eclesiástica y Civil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOBBS, T. 1999. *Tratado sobre el ciudadano*. Madrid: Trotta.
- LOCKE, J. 1990. *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Buenos Aires: Alianza.
- MACPHERSON, C. 1970. *La Teoría Política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*. Barcelona: Fontanella.
- MARTÍNEZ, M. 2008. Hobbes y la moral egoísta en el estado de naturaleza. *Ideas y valores* 136:5-25.
- MIGNOLO, W. 2007. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R., *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- MIGNOLO, W. 2008. *Hermenéutica de la democracia: el pensamiento de los límites y la diferencia colonial*. *Tabula Rasa* 9:39-60.
- MORRESI, S. 2000. Pactos y política. El modelo lockeano y el ocultamiento del conflicto. En: Borón, A. *La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx*. CLACSO. Buenos Aires.

- MORRESI, S. 2009. Releyendo al “Padre del liberalismo”. En: Rinesi, E. (ed.). En el nombre de Dios. Razón natural y revolución burguesa en la obra de John Locke. Buenos Aires: Gorla.
- RAWLS, J. 2009. Lecciones sobre la historia de la filosofía política. Buenos Aires: Paidós.
- RIBEIRO, R. J. 1999. Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo. Belo Horizonte: UFMG.
- RINESI, E. 2009. Who shall be judge? Individualismo posesivo, humanismo cívico y elogio de la tolerancia. En: Rinesi, E. (ed.). En el nombre de Dios. Razón natural y revolución burguesa en la obra de John Locke. Buenos Aires: Gorla. Buenos Aires.
- ROUSSEAU, J. J. 1998. El Contrato Social o Principios de Derecho Político. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen de la desigualdad. México: Porrúa.
- VARNAGY, T. 2000. El pensamiento político de John Locke y el surgimiento del liberalismo. En: Borón, A. (Org.) Filosofía política moderna. De Hobbes a Marx. Buenos Aires: CLACSO.
- VILAS, C. 2005. La izquierda latinoamericana y el surgimiento de regímenes nacional-populares. Nueva Sociedad Democracia y política en América Latina 197: 84-99.

Dois textinhos

LUÍS FERNANDES DOS SANTOS NASCIMENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Eletrodoméstico

A máquina de lavar segue o seu curso, a sua carreira, o seu discurso. Como um rio, como algo que flui e flui. Não, ela antes balança, é uma música a girar, como todas as músicas que nos fazem girar. Essa máquina lava e ainda seca. Eu mesmo, incapaz de fazer duas coisas ao mesmo tempo, invejo, no melhor sentido do termo, a máquina e seu desenrolar. Temos muito a aprender com os utensílios que criamos para melhorar nossas vidas... *facilitar* nossas vidas seria o termo mais correto. Quem sabe? Não há dúvida de que elas facilitam. Ou há? Sem a máquina de lavar teríamos de procurar um rio, elas nos trazem o rio para dentro de casa. Talvez fosse melhor fazer como outrora e ir até o rio, lavar as roupas e cantar. Mas elas ainda guardam algo das belas canções das lavadeiras, aquelas que hoje só podemos ver em filmes. Parece que nada se lava sem cantar. Todo um lar que canta. Os utensílios domésticos já parecem existir desde que existe esse espaço que é o da casa, o doméstico. Quando se inventou a casa, inventou-se tudo o que ela necessitaria para se desenvolver, tudo o que já se fez... tudo aquilo que ainda vão fazer... quantas outras máquinas o futuro nos reserva? A máquina domestica o rio, torna-o coisa da casa, assim como nos torna seres domésticos, pessoas que vão e voltam para casa. O lar, esse local de conforto, domestica o fogo, domestica a terra, o solo, dá-nos tudo de modo acolhedor. O que seria de nós sem a ideia mesma de casa? Talvez seja difícil viver sem a ideia de um local para onde retornar,

mesmo que nunca se retorne de fato. A máquina de lavar parece saber disso, ela gira e gira, vai e volta.

Algo se perdeu entre lá e cá

Não que não gostasse. Gostar, gostar mesmo, não gostava. Divertia-se? Talvez me divertisse. Mas um *talvez* já é quase um *quase*. Ia assim. Perambulo de rua em rua. O que faz você aí, pergunta-se? E aí está tão perto d'*aqui*, tão próximo de *cá*, logo *ali*... tão longe de *lá*. Lá sei eu, somente *lá*. Sim, disse que até gostava. Mas então só gostava. E *apenas um pouco* deveria ser simplesmente alguma coisa.

Nietzsche e Heidegger: a arte descoberta

FERNANDO R. DE MORAES BARROS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

I

Salvo raras exceções, os grandes pensadores não costumam explicitar sua gratidão uns em relação aos outros. Entre eles vigora, antes do mais, um curioso complexo de Brutus, em virtude do qual a reverência e o respeito geralmente se travestem de indiferença e mútua opacidade, como se denegar ou criticar o outro fosse, veladamente, um modo de elogiá-lo. Nietzsche, por exemplo, reconhecido por sua luta sem trégua contra a significação moral do mundo fundada no modo socrático-platônico de valorar, chegou a admitir: “*Sócrates*, apenas para confessar, está tão próximo a mim que eu luto com ele quase sempre.” (Nietzsche, 1999, v. 8, p. 97) Talvez por ver muito de si mesmo em seus antípodas, o célebre genealogista da moral empreende ataques à tradição que não deixam de ser também, paradoxalmente, atitudes deferentes de reconhecimento – e não somente detrações disruptivas e negativas, como por vezes se mal entendeu a crítica nietzschiana à cristandade estatutária. Tanto é assim que, em sua autobiografia, ele assevera: “ataco somente coisas de que está excluída qualquer diferença pessoal, em que não existe pano de fundo de experiências ruins. Pelo contrário, atacar é em mim prova de benevolência (...) os mais sérios cristãos sempre foram bem-dispostos para comigo.” (*Id.*, 1995, p. 32) Se o autor de *Ecce homo* é, não raro, ruidosamente dinâmico em seus ataques, não é simplesmente para implodir os elos com o

passado, senão que para prestar testemunho crítico de sua gratidão face ao que viveu e escreveu.

É noutro registro, porém, que se estabelece o vínculo entre Heidegger e Nietzsche. Não que falte, nesse caso, uma atitude de veneração do primeiro face ao segundo. Ao contrário, inclusive. Considerado imprescindível pelo pensador da Floresta Negra, Nietzsche teria habilmente condensado o vazio de sentido decorrente da perda de força eficiente dos juízos de valor que, até a modernidade, davam sustentação aos inventários ontológicos e axiológicos do Ocidente, revelando o exaurimento niilista de tudo o que contava valer como divino. Nesse sentido, Heidegger escreve: “Nietzsche emprega a palavra ‘niilismo’ como o nome para o movimento histórico por ele reconhecido pela primeira vez (...) cuja interpretação essencial ele concentra na sentença resumida: ‘Deus está morto’. Essa sentença quer dizer: o ‘Deus cristão’ perdeu o seu poder sobre o ente e sobre a definição do homem.” (Heidegger, 2014a, p. 482) Aparentemente, o próprio destino da ciência dependeria da ponderação detida sobre esse diagnóstico nietzschiano, tal como fica patente, por exemplo, no célebre *Discurso do reitorado*: “se é verdade aquilo que disse o último filósofo alemão a procurar Deus apaixonadamente, Friedrich Nietzsche, a saber, que ‘Deus morreu’ (...) o que se dará então com a ciência?” (*Id.*, 2014b, v. 16, p. 111) Imantando Nietzsche à derradeira fachada do moderno sentido histórico, Heidegger chega, aliás, a fazer dele o legítimo e fiel depositário das esperanças de empoderamento humano sobre a Terra. Assim é que, ao colega Ernst Jünger, dirá: “Nietzsche, em cuja luz e sombra todo contemporâneo pensa e compõe ‘a favor dele’ ou ‘contra ele’, ouviu um comando que exige uma preparação do ser humano para assumir o controle de um domínio sobre a Terra.” (*Ibid.*, v.9, p. 424). Mais do que uma mera influência, Nietzsche converte-se, em Heidegger, num operador teórico indispensável para o bom cumprimento de sua própria agenda filosófica, de sorte que a confrontação com seu pensamento ultrapassaria as raias do trabalho técnico-crítico, servindo, em suas palavras, para que “nós mesmos nos libertemos para o supremo esforço do pensamento.” (*Id.*, 2014a, p. 3).

Não se esgotam aí, todavia, os débitos em relação a Nietzsche. Na interpretação que faz deste último, Heidegger não se fia apenas no conteúdo dos textos que se lhe ofereceram à leitura, senão que, com vistas à construção de suas análises,

também toma para si a arquitetônica de escritos seminais, o que se deixaria entrever no fato de ele ter concatenado suas preleções segundo as mesmas articulações do Terceiro Livro da *Vontade de potência* –mormente, em sua segunda edição.¹ Ademais, como se sabe, no contexto do projeto de uma edição histórico-crítica das obras completas de Nietzsche, empreendido, em meados dos anos 30, o próprio Heidegger fora encarregado de estabelecer uma publicação dos póstumos tardios do filósofo alemão. E, como bem nos adverte Andreas Urs Sommer, Heidegger “era completamente cético em relação ao tratamento histórico-crítico e não tinha a menor intenção de segui-lo em sua edição (...) Tencionava, pelo contrário, apresentar o material conforme os princípios histórico-ontológicos, quer dizer, à medida de sua própria filosofia.” (Sommer, 2017, p. 82) Motivos bastantes para nutrir a suspeita de que, com sua abordagem sistemático-hermenêutica, Heidegger não teria se limitado a interpretar ou “reverenciar” –no sentido do termo acima mencionado –a filosofia de Nietzsche, mas também, e sobretudo, utilizado-a a seu bel-prazer, orquestrando noções e temas sob sua própria batuta. Fórmulas tais como “vontade de potência” e “além-do-homem” –cuja formação conceitual é diacrônica e textualmente bastante variável, mas que foram por vezes empregadas como elementos de uma doutrina metodicamente ideada –nasceram e cresceram a partir de um horizonte interpretativo fluídico, permeado por uma sintaxe imagética logicamente frouxa, sem pesados compromissos temáticos e, em geral, em complemento a aspectos vivenciais e pessoais. Salta aos olhos de quem lê os textos de Nietzsche que este fala, quase sempre, em “superação de si”, “auto-superação” do niilismo, “auto-defesa” contra a *décadence* etc., e não numa superação aléi-global da negatividade extrema em sentido totalizante, a ser levada a cabo por apreciações valorativas supra-individuais e ecumenicamente compartilhadas.² E, a considerar a pregnância desse niilismo integral, estendido numa instância metafísica e apresentado qual o prenúncio de um final apocalíptico dos tempos, não seria nada despropositado o comentário de Werner Stegmaier, para

¹ Cf., a esse respeito, Andreas Urs Sommer. “Nietzsche als Drehscheibe in ‚die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den *Schwarzen Heften* und die Rolle des Philosophen.” In: *Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der ‘Schwarzen Hefte’*. (Org.) Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94.

² Cf., a esse propósito, Stegmaier, Werner. “Nietzsche nach Heidegger.” In: *Heidegger-Jahrbuch* 2. Freiburg/München, 2005, p. 328.

quem “pouquíssimas filosofias foram interpretadas tanto contra sua própria intenção quanto a filosofia de Nietzsche por meio de Heidegger.” (Stiegmaier, 2005, p. 321).

Nas linhas que se seguem, porém, não nos interessa analisar em que medida o conjunto da filosofia de Nietzsche poderia coadunar-se com a interpretação histórico-ontológica de Heidegger, procurando saber se nela dormitariam doutrinas em sentido estrito, ou, então, se este último teria desvirtuado o inteiro legado nietzschiano para, a partir de um redimensionamento teórico-especulativo, tomar para si uma tarefa filosófica que, por mérito, caberia a seu antecessor. Ainda que tal análise pudesse ser, ainda hoje, salutar, outro é o nosso propósito. A partir de considerações sobre a arte, trata-se de tentar mostrar que a acusação de Heidegger a Nietzsche, segundo a qual este, a despeito de ter criticado o subjetivismo do âmbito artístico, ainda se movimentaria na via tradicional – designada “pelo nome ‘estética’” (Heidegger, 2014a, p. 61) –, não leva em consideração, com o cuidado necessário, a singularidade do discurso nietzschiano, tendendo, outrossim, a neutralizá-lo. Também cumpre indicar que, em rigor, Nietzsche não representa qualquer concorrência para Heidegger nesse contexto, porque basicamente não há, nele, uma estética no sentido que se tenciona atribuir-lhe, de sorte que a inspiração heideggeriana rumo a uma “desestetização” da esfera artística tampouco poderia ser legitimamente considerada uma suspensão ou superação da metafísica da arte da qual seu predecessor, malgrado seus esforços, ainda seria refém. Não seria apropriado falar, aqui, em ruptura ou ultrapassamento, porque, a bem dizer, não se trata apenas de visões artísticas conflitantes, mas efetivamente incomparáveis e dessemelhantes, e, a ser assim, imensuráveis a partir do mesmo peso e da mesma medida³. Senão, vejamos.

II

Pode-se dizer, sem pretender falar mais do que o necessário, que o grande mérito de Heidegger consiste em não empreender, como ponto de partida, a

³ A propósito de uma discussão mais abrangente acerca da incompatibilidade entre hipóteses filosóficas de interpretação, cf. o pregnante artigo “A incomensurabilidade entre as filosofias e a inexistência de revoluções em filosofia”, de Alberto Oliva (in: *Transformação*. Marília, Unesp, 2012, V. 35, n.º 2, pp. 199-237).

pergunta “o que é arte?” no sentido conceitual da indagação. No seu entender, o elemento entitativo da obra de arte não deve ser preterido, mas, se se trata de ir além da obviedade, cabe reposicionar seu aspecto ôntico à luz do caráter de obra da obra mesma, o qual, em tal patamar reflexivo, estaria afinado com o “ser-obra”, e não com o seu “ser-coisa”. A oposição entre esses pares, no entanto, já não deveria expor uma divergência simples, haurida da uma mera contrariedade, haja vista que, nos termos heideggerianos, o caráter coisal da coisa não se insinuaria nem na representação obtida mediante receptividade sensível nem na identificação imediata de objetos dados desde sempre. “No conceito de coisa agora referido,” lê-se a propósito,

não há tanto um ataque à coisa, quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como seu caráter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. (*Id.*, 2008a, p. 19)

Real-ideal em si mesmo, o caráter coisal à base da obra de arte – sua consistência, por assim dizer – requer que a coisa seja deixada “no seu estar-em-si”, (textitIbid.) respeitada em sua gratuidade e numa integridade ainda não transcafiada pela prisão ótica de alguma região eidética específica. É justamente essa visada mais aberta que, segundo Heidegger, teria faltado aos teóricos da arte, sendo que o modo de questionar da estética filosófica seria fatalmente equivocado, porque a pergunta mesma por aquilo que distingue um objeto tido como arte de outro objeto que não é pensado como tal pressupõe, de saída, que já nos entendemos formalmente a respeito daquilo que vem a ser um objeto artístico – como substrato prenehe de atributos, ou, então, em chave sensualista, como multiplicidade dada intuitivamente às sensações. É para frisar seu não pertencimento às abordagens que tipificam a estética filosófica tradicional que Heidegger, não por acaso, assevera: “não perguntamos pela obra, mas antes, em parte, por uma coisa e, em parte, por um apetrecho (...) É a questionação da Estética (...) O que importa é (...) o facto de o caráter de obra (...) só se tornar mais próximo de nós, se pensamos o ser do ente.” (*Ibid.*, p. 30)

Por exigir uma bitola metodológica mais larga, a ponderação heideggeriana irá percorrer outro trilha em sua confrontação com a arte. A esta seríamos levados, para resumir bastante, por uma concepção de ontologia que se sente à altura de dispensar, como peso morto, os sistemas categoriais onto-teológicos, que insistem em trocar o ser pelo ente, atribuindo a este último um sentido mais elevado e duplicando, metafisicamente, a esfera que comumente caracteriza a imanência. Fatores lógicos de ordenação tais como, por exemplo, substância e acidente, subsistência e inerência, gênero e diferença perdem, aqui, as credenciais que até então os convertiam em moedas de troca nas tratativas de entendimento do ser. Recusando-se a tornar operatória uma distinção conceitual entre entidades materiais e imateriais, Heidegger usa o termo “ontologia” em seu sentido vazio, desonerado de suas funções descritivas, ou, como ele próprio dirá, “com a única pretensão de pensar qualquer questionamento e investigação dirigidos para o ser enquanto tal.” (*Id.*, 2012, p. 9). Mais do que uma possível resposta à pergunta pelo modo de ser daquilo que é, a expressão diria respeito, no limite, à possibilidade do próprio perguntar, da oportunidade previamente dada por todo conhecimento ontológico. “Esta possibilidade de ser é uma possibilidade de ser concreta”, dir-se-á ainda. “Portanto, a posição prévia não é nada que possa ser escolhido por algum capricho meu”. (*Ibid.*, p. 23) Sempre à margem nas pesquisas ontológicas habituais, a questão do ser teria perdido sua primazia frente aos demais domínios do conhecimento, motivo pelo qual o contra-movimento face às ontologias “ingênuas” termina por se tornar, por assim dizer, no emblema do saber que a ontologia fundamental conta inaugurar. Repúdio que ganha lastro e envergadura em passagens marcantes de *Ser e tempo*, como, por exemplo:

Toda ontologia, por rico e firmemente articulado que seja o sistema de categorias à sua disposição, no fundo permanece cega e se desvia de sua intenção mais-própria, se antes não elucidou suficientemente o sentido de ser e não concebeu essa elucidação como sua tarefa-fundamental.” (*Id.*, 2012, p. 57)

Fenomenológica à própria sua maneira, a ontologia heideggeriana afasta-se, de bom grado, de uma caracterização quididativa dos objetos para consagrar-se ao exame do modo de ser destes últimos – seu *Seinsmodus* –, levando em

conta, com elevado proveito filosófico, as mais variegadas modificações modais. E, porque a análise da estrutura de expressividade das coisas – o “como” de um ente, por assim dizer, e não o “quê” do que se nos aparece – é, nesse registro, fundamentalmente ante-predictiva, abordagens apofânticas do conceito de ser e usos ônticos de tal termo revelar-se-iam, *ab ovo*, eivados de prejuízos metafísicos. Referindo-se ao modo como o ente se dá, o ser destacar-se-ia do fundo ôntico no qual os objetos permanecem postos e colados, jactando-se e distinguindo-se da mera “representação que põe” (*Id.*, 2014b, v24, p. 453) aquilo que presenciamos diante de nós. Não se achando precisamente nem aqui nem acolá, mas em toda parte em que o ente o encontra e nele se abriga, o ser seria, no fundo, o nada em chave negativa. O ser não é o ente, ou, para trazer à baila o lapidar comentário de Gerd Bornheim a esse respeito: “Heidegger não dá resposta à pergunta pelo ser, visto que toda resposta terminaria sendo uma determinação que traria consigo a entificação do ser.” (Bornheim, 2001, p. 198).

É sobretudo por isso que a arte irá colocar-se, para Heidegger, como um vetor fenomenológico privilegiado, capaz de por em foco a fulguração não conceitual do ser justamente por adquirir sentido sem que, para tanto, um conceito determinado tenha de estar, desde já, à mão. Dispensando a definição de algum objeto onticamente assinalado, o estudo ontológico – e não estético – da obra de arte articularia o construto artístico em seu ser, mas como um acontecimento *sui generis*, para além do racionalismo clássico e do irracionalismo romântico, revelando uma “pureza” conflituosa, onde verdadeiro e não-verdadeiro se confundem no sentido de uma co-pertinência extra-teórica, razão pela qual o não-verdadeiro, aqui, não mais se confundiria com a “não-conformidade do juízo” (Heidegger, 1983, p. 140), senão que com o avesso de uma unidade cujos polos não se deixam desligar dicotomicamente. Na arte, o verdadeiro não “é” ajuizável, porque, para Heidegger, a palavra “ser” não seria um predicado ôntico ínsito às obras de arte. Ao usá-la, não diríamos nada sobre o que poderia ou não poderia existir em termos do fazer artístico. Ou, dito de outro modo: pensar o ser na arte equivaleria – qual um mineiro que termina por obstruir, paradoxalmente, sua própria mina –, a refletir sobre o seu não-ser, assim como ponderar sobre a verdade implicaria, aqui, acatar igualmente o valor e a necessidade do não-verdadeiro. Daí, a enigmática afirmação contida n’ *A origem da obra de arte*: “A verdade é não-verdade.” (Op.

Cit., p. 48).

Heidegger pode dizer isso, porque, nesse contexto, vigora uma noção de verdade específica, avessa ao critério de adequação e a qual é por ele retirada de uma vetusta ambiência filosófica, onde brilho e escuridão se interpenetram – ocasião em que a obra de arte é experimentada como aquilo que se dá à visão (*phainestai*) através do “mais aparente de todos os entes” (*ekphanéstaton*), mas com a ressalva, nada irrelevante, de que luz (*phós*) e aparência (*phantasma*) não designam um “mundo sensível” claramente delimitado e presente. Sem se deixar enfeixar por um sistema significante anteriormente dado, o dito fenômeno artístico seria um evento que não se dirige a espectadores prontos para “ler” o sensível, senão que a testemunhas de uma manifestação (*epiphaneia*) apenas assimilável aos entes – mas que não se limitaria a imitá-los ou reproduzi-los. Na obra de arte, em realidade, vemos e não vemos aquilo que se oferece à contemplação. Não por acaso, para descrever tal aparição, Heidegger lança mão de um antigo vocábulo: “Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro.

Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos ἀληθεία, que quer dizer a desocultação [*Unverborgenheit*] do ente.” (*Ibid.*, p. 40) A noção de verdade sorvida do termo *alétheia* – no sentido de não-encobrimento – é decerto bem-vinda à ponderação heideggeriana, porquanto, como desocultação do ente naquilo que ele é, a noção de verdade assim considerada pressupõe, em sentido lato, uma espécie de vidência por parte de quem a entrevê; o que, já de si, coaduna-se com a ideia, cara ao autor de *Ser e tempo*, de que a questão-do-ser implica “tornar transparente um ente”; (*Id.*, 2012, p. 47) e também faz coro com o aceite de que o ser “tem o caráter de uma vista prévia” (*Ibid.*, p. 49) a ele dirigida. Em seu obrar projetante, a verdade do ente na obra de arte rechaça a veracidade propalada pelo discurso veraz – o qual não se sujeita à figura, mas ao entendimento –, porque nela estaria em jogo um episódio vislumbrado, e não apenas inteligido.

Para tornar isso plausível e mais próximo, Heidegger recorre a uma experiência contemplativa particular, fazendo alusão ao par de sapatos de uma camponesa retratado em “uma conhecida pintura de van Gogh, que pintou várias vezes calçado deste gênero” (*Id.*, 2008a, p. 24) – tratando-se, muito provavelmente, do quadro *Um par de sapatos*, feito pelo pintor holandês a partir de calçados que comprara num mercado de pulgas parisiense e que o pensador alemão deve ter

visto, em março de 1930, em Amsterdã ⁴:

A camponesa no campo traz os sapatos. Só aqui eles são o que são. E tanto mais autenticamente o são, quanto a camponesa durante a lida pensa neles, ou olha para eles ou até mesmo os sente. Ela está de pé e anda com eles. (...) Neste processo de uso do apetrecho, o caráter instrumental de apetrecho deve realmente vir ao nosso encontro (...) Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. (Heidegger, 2008a, p. 25)

Couro, aqui, é símbolo no sentido de uma existência projetada, para além de uma comparação mimética externa ou alegoricamente imediata, referindo-se, antes do mais, ao ponto de convergência entre um modo de vida impensadamente amplo e um objeto particular, designando um arcabouço semântico onde o peculiaríssimo se confunde com o global – o vento, a humidade e a fertilidade telúrica etc. Nessa instância, conceitos metafisicamente dominantes – tais como, por exemplo, “coisa” e “ferramenta” – se acham desestabilizados em termos de sua taxação habitual, passando a apontar, numa significação não teleológica, na direção de aspectos mais recuados do ente, soterrados, por assim dizer, pelo rolo compressor da instrumentalidade e da operosidade funcional. Abstraindo do caráter ferramental dos objetos, Heidegger tenciona sensificar o leitor para a marca de obra da própria obra. No seu entender, passando ao largo da índole instrumental do instrumento, seria possível conceber sua utilização sob uma ótica legitimamente transitiva, de modo que um mero par de sapatos faria brotar, como que das entranhas da terra sobre a qual ele se aplica, algo mais essencial, imperceptível a partir do apetrecho apartado de seu círculo envoltório, esquecido em

⁴ Cf. Majetschak, Stefan. “Martin Heidegger”. In: *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. Munique, Beck, 2005, p. 228; cf. também Schapiro, Meyer. “The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh”. In: *The Reach of Mind. Essays in memory of Kurt Goldstein*. Nova York, Springer, 1968, p. 205.

sua função mecânica e nublado por sua serventia privativa. Esse aspecto é caracterizado por uma espécie curiosa de intimidade, ou, mais precisamente, a partir da ideia de confiabilidade (*Verlässlichkeit*). A esta seríamos impelidos, não mediante a matéria enformada, senão que, para seguir o exemplo pictórico sugerido, por meio daquilo que talvez nos passasse despercebido no andar discreto e cegamente confiante da camponesa em seu trabalho sobre o campo. Como, por exemplo, seu “temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria.” (*Ibid.*, p. 25). O calçado, aqui, não serve somente para ser calçado, mas para pisar em sentido penetrante, dando provas de um vínculo entranhado com seu entorno. E pouco importa, em verdade, o exato espaço físico em que tal acontecimento se dá. Assim como o objeto não é, aqui, entrevisto apenas a partir de seu aspecto ôntico, tampouco o espaço é concebido somente a partir dos corpos, mas em relação às peripécias que nele se desdobram e aos seres vivos que, interagindo, terminam por constitui-lo. Vale para o mundo da camponesa, no imite, aquilo que o Heidegger tardio dirá sobre a relação entre arte e espaço: “O homem não é no espaço como um corpo [*Körper*]. O homem é no espaço, de modo que ele instala [*einräumen*] o espaço, sempre já instalou espaço (...) O homem permite o espaço como espaçante [*Räumende*].” (*Id.*, 2008b, p. 19)

Em termos de sua autêntica ambição filosófica, a ponderação nietzschiana decerto faria jus, segundo Heidegger, aos mais remotos recônditos desse itinerário meditativo, sem jamais abrir mão de seu mais largo interesse, a saber: colocar a arte em questão, não “para descrevê-la como um fenômeno ou como uma expressão da cultura”, (*Id.*, 2014^a, p. 61) mas no intuito de “mostrar por meio da arte e da caracterização de sua essência o que é vontade de poder.” (*Ibid.*) Contudo, e apesar de suplantar a verdade enquanto adequação e denegar a estética como mera experiência subjetiva, o questionamento de Nietzsche em relação à arte teria, conforme a interpretação heideggeriana, permanecido enredada nos quadros da tradição, relacionando o fazer artístico imediatamente ao mundo “sensível”, aos sapatos da camponesa que se nos “aparecem”, sem conseguir penetrar, para além de um dualismo metafísico, no próprio mundo em que eles pisam. Arvorando-se em porta-voz de uma unidade originária a partir da qual arte e verdade não estariam mais em oposição, Heidegger trata de inserir Nietzsche num mundo

artístico que só se ilumina ao preço de uma sombria oposição: “A arte (...) é o dizer sim ao sensível, à aparência, ao que não é ‘mundo verdadeiro’, ou, como Nietzsche diz de maneira breve, ao que não é a ‘verdade’.” (*Ibid.*, p. 59)

III

Embora esse dualismo essência-aparência sirva de esmeril para afiar a lâmina interpretativa de que Heidegger se serve em seu comentário, não é exatamente o “platonismo” que surge, aqui, como pano de fundo – ao menos, não no sentido habitual da expressão. Aliás, o próprio ideal retrospectivo empalmado pela antiguidade parece não se coadunar completamente com os pontos teóricos de sustentação da estética no interior do pensamento ocidental. Tanto é assim que Heidegger dirá: “

A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela (...) A falta dessa meditação simultaneamente pensante sobre a grande arte tampouco diz que essa arte não foi outrora senão ‘vivenciada’ (...) Por sorte, os gregos não tinham quaisquer vivências (...) A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim.” (*Ibid.*, p. 64)

É claro que, entendida como “percepção”, “sensação”, e, num sentido mais amplo, “sentimento”, a palavra *aisthesis* é cara ao pensar platônico. A visão e o tato assinalam alturas e espessuras contrárias entre si, dando ensejo a um escrutínio mais detido e convidando a razão a decidir, como dirá o autor de *A República*, “se cada testemunho desses é uno ou duplo.” (Platão, 2000, p. 332) Ora, para tanto, há que se pressupor um mínimo de reciprocidade entre os sentidos e a atividade pensante⁵. E é o próprio Heidegger que nos lembra o fato de que o par matéria-forma, tradicionalmente presente na ponderação sobre a arte em geral, tem sua origem a partir de uma concepção platônica do ente que leva em

⁵ No fundo, como bem nos lembra Stefan Büttner, é “a mesma e única força anímica que atua na diferenciação das coisas, só que ora limitada pelos órgãos do sentido, ora não” (In: *Antike Ästhetik*. Munique: Beck Verlag, 2006., p. 16).

conta, sobretudo, seu “aspecto”. “Platão”, dir-se-á, “é o fundador de tal concepção: aspecto, εἶδος, ἰδέα.” (Heidegger, 2014a, p. 64)

Engana-se, porém, quem espera encontrar, na crítica de Heidegger, uma remissão direta aos movimentos argumentativos que produziram as teses platônicas – indicando, digamos, às avessas e em polaridade invertida, supostos graus de imitação que vigorariam, na dita estética nietzschiana, entre os aspectos do ente e sua forma ideal. Estranha às vivências singulares, a antiga reflexão grega sobre a arte não se detinha propriamente na análise de estados sentimentais ou comportamentos afetivos, sendo que “estética” e conhecimento tampouco possuíam, à época, uma proximidade íntima de berço. Nesse sentido, lê-se ainda: “A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela, o que não significa dizer que tal meditação teria de se confundir com uma estética.” (*Ibid.*) Empreender um questionamento sobre a “essência” da arte referindo-se a antigos coeficientes de explicação – tais como, por exemplo, *physis e tekhné* – e, ao mesmo tempo, a estados emocionais do sujeito da fruição requer um interesse a mais, diferente do empenho que anima as investigações usuais e eixos temáticos já consagrados. É preciso ter a intenção de mostrar que, se o filósofo nietzschiano leva a cabo uma diretriz fundamental e decisória da história da filosofia, a confrontação com seu pensamento é uma “confrontação com o pensamento ocidental até aqui.” (*Ibid.*, p. 3) E, para tornar exequível sua interpretação, Heidegger tratará de irmanar o legado nietzschiano à trama que tece e recobre a estética moderna, onde a suspensão da distinção entre mundo “verdadeiro” e “aparência” é urdida por fios epistêmicos de cunho subjetivista, selando, mediante o questionamento da arte, um triunfo estetizante da metafísica e, por esse trilha, o limite da própria estética: “o questionamento nietzschiano da arte transforma-se em estética impelida ao seu extremo.” (*Ibid.*, p. 62)

Mesmo sem mencionar nominalmente as referências teóricas que cruzam e constituem a moderna reflexão estética, Heidegger resume em máxima medida as condições de surgimento de um discurso filosófico coeso e autônomo sobre a sensibilidade artística em geral:

O nome ‘estética’ é cunhado de maneira correspondente aos termos ‘lógica’ e ‘ética’. O que precisa ser acrescentado é sempre ἐπιστήμη,

conhecimento (...) conhecimento do comportamento sensível, sensorial e afetivo (...) O que determina o sentir do homem, a estética, assim como isso em relação ao que ele se comporta, é o belo (...) De acordo com isso, estética é a consideração do estado sentimental do homem em relação com o belo.” (*Ibid.*, p. 62)

A essa visão de conjunto seríamos guiados apenas em meados do século XVIII, por Alexander Baumgarten. Como o próprio patrono da moderna estética irá enfatizar: “Agora, conhecemo-la [a estética] como uma ciência, e, por conseguinte, deve-se poder dizer a seu respeito tudo aquilo que se diz acerca de uma ciência.” (Baumgarten, 1983, p. 82). O autor d’ *Aesthetica* permanecerá, em boa medida, um fiel representante da escola racionalista à qual pertence; todavia, negando-se a ver o antagonismo entre os produtos da fantasia e os dados da razão como uma oposição de pura ambivalência, tratará de conceder, ao âmbito sensível, um grau inédito de perfeição e inteligibilidade. A consequência não será, por certo, uma doutrina das substâncias no sentido epistemológico do termo, consagrada à natureza simples e absoluta das coisas, mas um saber específico, o qual também possui, a seu modo, seu cânone e léxico condizentes. Consolidando-se em seu próprio meio, a estética teria como objetivo o aperfeiçoamento do saber sensível como tal, com toda sua multiplicidade afetiva. “Essa estética”, escreve Baumgarten, “diferencia-se da lógica por ter, como seu objeto, o conhecimento sensível, as forças cognoscitivas inferiores.” (*Ibid.*). Como teoria do conhecimento sensível, tal disciplina não poderia permanecer insensível aos desenvolvimentos da própria sensibilidade, razão pela qual, em seu desdobramento ulterior, ela se assumirá como o momento mesmo em que a razão, abstraindo do fundamento material de determinação dos objetos, irá refletir sobre as condições subjetivas em que o belo é ajuizado. Não é à toa que, a partir de Kant, o próprio termo “sensibilidade” terminará por assumir um sentido ligado a um universo sensível mais produtivo, designando uma operosidade particular. A esse propósito, o autor da *Crítica da razão pura* dirá: “A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*.” (Kant, 1996, p. 71)

O problema é que, nesse desenvolvimento – o qual Heidegger, seguindo o

fio de prumo do texto nietzschiano, chamará de estética “feminina” –, fruição e receptividade serão reduzidas à condição de ligações sentimentais, como se a obra de arte, relegada à sua superfície aparente, existisse apenas à medida que pudesse servir de vetor ou suporte para determinadas vivências. Assim caracterizada, a “obra de arte é estabelecida como ‘objeto’ para um ‘sujeito’” (Heidegger, 2014a, p. 63) e, desde logo, a suposta estética nietzschiana, atrelada a essa relação condicional, estaria fadada a partilhar o destino de todas as demais estéticas modernas, qual seja: reafirmar, pela complementaridade entre sujeito e objeto, o primado da representação – identificada, aqui, genericamente, como “vivência” da obra de arte. Mas há mais que se lhe diga e Heidegger trata de enfatizar ainda uma outra diferença nessa descrição. Nietzsche, embora falasse a favor da estética, escreveria a contrapelo e em oposição à aludida estética “feminina”. Pois “ele [Nietzsche] fala ao mesmo tempo a favor da estética masculina.” (*Ibid.*, p. 62). Ao apontar seus holofotes na direção do ato de criação propriamente dito, momento em que o artista se sente à altura de exercer uma sincera e poética técnica sobre o construto que fabrica, Nietzsche teria, segundo Heidegger, deixado de conceber a obra de arte apenas mediante o modo como ela nos afetaria, relacionando-se, então, de maneira mais transitiva com o sensível. Porque se debruça sobre a criação, e não sobre um sentimento recolhido em sua própria passividade contemplativa, estética “masculina” de Nietzsche abriria, então, uma fissura em meio à própria estética, coagindo esta última, desde dentro, a uma autocrítica radical. Masculinizada, a estética acaba, dirá Heidegger, “como que por se voltar contra si mesma.” (*Ibid.*, p. 62).

A Heidegger, a condição estética própria ao ato criador interessa como força plasmadora de formas e, em especial, como uma espécie afortunada de domínio de si, o qual ele, valendo-se de uma específica passagem de Crepúsculo dos ídolos, denominará embriaguez. Trata-se de um “sentimento de acréscimo da energia e de plenitude” (Nietzsche, 2006, p. 67) que a ponderação heideggeriana – nesse caso, com muito acerto – procura rapidamente afastar do transe orgiástico e do desenfreio incontido de êxtases dionisíacos com os quais, por vezes, já se distorceu o filosofar nietzschiano. “Embriaguez significa, para Nietzsche”, lê-se, “a conquista mais clara e distinta possível da forma.” (Heidegger, 2014a, p. 97). É à usurpação romântica dessa suscetibilidade intensificadora à base da criação – que

acarretaria um incremento de potência e, ao mesmo tempo, uma organização artística do caos ínsito à animalidade; é, melhor ainda, à leitura “wagneriana” da embriaguez que, segundo Heidegger, devemos o empobrecimento e o fracasso da atividade que tipifica a modernidade artística. É nesse sentido que escreve: “O fracasso da tentativa wagneriana deveu-se com isso, antes de tudo, à concepção e à avaliação da arte a partir do mero estado sentimental, assim como à crescente barbarização do próprio estado sentimental, que acabou por se tornar mera efervescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo.” (*Ibid.*, p. 71)

É certo que esse quadro geral se afina inteiramente com algumas passagens do texto de Nietzsche. Afinal de contas, no entender deste último, o Wagner mais radical foi, em rigor, o mais moderado, capaz de suportar a tensão da proximidade entre a castidade e o erotismo, entre telúricos arroubos afetivos e divina sublimação artística. Sob a ótica de uma dietética instintual marcada pela simplicidade, quanto menos o compositor precisou optar por extremos, mais autônoma e sólida revelou-se sua arte, de sorte que sua grandeza estaria justamente no fato de ele ter implantado, em alguns momentos de sua vida, uma efetiva regularidade à veemência de seus impulsos, submetendo massas instintivas conflitantes a padrões pulsionais unificadores. Tanto é assim que o autor de *Para genealogista moral* assevera: “(...) de imediato nos vem à lembrança o melhor, mais forte, mais alegre, mais valente período que houve talvez na vida de Wagner: quando a idéia do casamento de Lutero o absorvia profundamente (...) Pois entre castidade e sensualidade não há oposição necessária.” (Nietzsche, 1998, p. 88). Posicionamento, aliás, reafirmado no contexto de seus escritos póstumos, como, por exemplo, no célebre fragmento de Lenzer Heide – retiro alpino onde o filósofo alemão se demora, após a conclusão de *A gaia ciência V* –, onde se sustenta que serão os mais comedidos que se revelarão “os mais fortes”, os quais “não necessitam de quaisquer artigos extremos de fé.” (*Id.*, 1999, v12, p. 217). Também na noção de “grande estilo” está contida a ideia de que a forma, como reflexo sublimado e cultivo ordenado das pulsões, constitui a instância mesma na qual a embriaguez artística se torna possível. Nessa direção, lê-se: “A grandeza de um artista não se mede segundo os ‘belos sentimentos’ que ele desperta (...) Senão que conforme o grau em que ele se aproxima do grande estilo (...) Assenhorar-se do caos que se é; forçar o seu caos a se tornar forma.” (*Ibid.*, v 13, p. 247)

Segundo Heidegger, no entanto, a estética não seria de modo algum suspensa por essa cautelosa articulação das caóticas correntes da energia instintiva, já que tal processo criativo – o ato mesmo de “dar forma ao caos que se é” –, é por ele interpretado como empoderamento de um sentimento de plenitude que faz reverberar, ainda que de modo radical, a acepção “sentimental” do próprio sentir, isto é, do sentimento aplicado indeterminadamente às afecções e inclinações, como fonte única de emoções. Tanto é assim que, em suas preleções, o comentarador não hesita em falar em “tonalidade afetiva”, (Heidegger, 2014a, p. 95) ou, então, em gradações de “sentimentos de bem-estar” (*Ibid.*). Ao definir afeto como “acometimento que nos agita cegamente” (*Ibid.*, p. 38) e paixão como “expansão clarividente e reunidora do campo de vinculação ao ente” (*Ibid.*), ele termina ainda por associar o “tornar-se-senhor-sobre-si-mesmo” a uma espécie de amplificação vaticinante, apetrechando o estado de crescimento da força com uma “clarividência” que a teoria nietzschiana dos afetos não comporta. E não só. A julgar pela leitura heideggeriana, essa face do processo criativo – a orbitar em torno da embriaguez entendida como potência engendradora de formas –, deixar-se-ia determinar apenas na medida em que o artista, ao imprimir em si o selo de sua organização artística, permitisse que as coisas mesmas refletissem seu próprio estado de configuração pulsional. Em sua atividade, o artista teria a pretensão de enformar os objetos de modo correspondente à ordenação que deu a si mesmo, residindo aí também, diga-se de passagem, o sentimento de prazer do sujeito da fruição – cujo olhar é, por assim dizer, tomado de empréstimo do próprio artista: “Nietzsche compreende o estado estético daquele que vê e acolhe a obra em correspondência com o estado daquele que cria. Por conseguinte, o efeito da obra de arte não é nada além do redespertar do estado do criador naquele que goza da arte.” (*Ibid.*, p. 95). Como encontro do ente conosco e do sujeito consigo mesmo, o sentimento estético ao qual Heidegger conta subsumir os apontamentos nietzschianos seria, no fundo, uma outra versão da abertura e do fechamento do ser no contexto da ontologia fundamental, como um modo metafisicamente mais refinado de nos afinarmos com aquilo que somos e não somos ao mesmo tempo: “A única coisa importante agora é ver que o sentimento tem o caráter do abrir e o manter aberto, e, por isso, sempre à sua maneira, também o caráter do fechamento.” (*Ibid.*, p. 41)

Na falta, portanto, de uma interpretação mais atenta, torna-se difícil, ou, quando não, impossível, retirar da chamada estética nietzschiana a coloração filosófica que dá contorno e profundidade às modernas concepções de “prazer” artístico, tomado, em geral, como sinônimo de agradabilidade e vinculado, nesse sentido, como já dizia Kant, “à sensação *subjetiva*, pela qual nenhum objeto é representado.” (Kant, 1984, p. 211). Espécie de bem-estar que, aliás, estaria presente igualmente no sentimento moral, cujo prazer específico, como dirá o autor da *Crítica da razão prática*, “é a representação da concordância do objeto ou da ação com as condições subjetivas da vida.” (*Id.*, 2002, p. 15). Tanto lá, na estética, como aqui, na moral, seria prazeroso reencontrar-se a si mesmo nos objetos – sem deles esperar algo em troca. Mas, com isso, como prolongamento extremado dessa tradição, é o legado estético nietzschiano que se vê desfigurado. Apesar de recusar-se a determinar a arte metafisicamente, a estética “masculina” de Nietzsche permaneceria um espectro da estética tradicional. Tal como a sombra de Deus a perdurar após o advento de sua morte – afinal, “tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada” (Nietzsche, 2001, p. 135) – sua reflexão seria alimentada, como imagem pálida e invertida, pela luz de uma estrela aniquilada, mas cujos raios ainda encontrariam, aqui, destinação. Nada mais contrário, porém, a Nietzsche que ficar sob a sombra – sobretudo quando esta é ocasionada pelo definimento de antigos valores fundantes. “Quanto a nós”, diz ele, não por acaso, “nós teremos que vencer também a sua sombra!” (*Ibid.*)

IV

A tendência a personalizar o léxico condizente com a fisiopsicologia de Nietzsche estaria presente, já, na primeira ocorrência do nome do filósofo na obra de Heidegger, ou, mais precisamente, em seu trabalho de livre-docência.⁶ Ali,

⁶ Devemos essa referência igualmente ao pródigo trabalho de Andreas Urs Sommer (“Nietzsche als Drehscheibe in ‚die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den Schwarzen Heften und die Rolle des Philosophen.” In: Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der “Schwarzen Hefte“. [Org.] Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94)

referindo-se àquilo que entende ser uma determinação subjetiva de toda filosofia, ele escreve: “Esse ser determinado de toda filosofia a partir do sujeito foi trazido à baila por Nietzsche, em sua maneira implacavelmente penetrante de pensar e capacidade plástica de exposição, sob a conhecida fórmula do ‘impulso que filosofa’” (Heidegger, 2014b, v.1, p. 196). É certo que, para Nietzsche os sistemas filosóficos não se limitam a traduzir, em palavras, pensamentos previamente consolidados e tampouco a escrita se reduz à tinta no papel. Tanto é assim que afirma: “O que há de mais compreensível na linguagem não é a palavra mesma, mas o som, a força, a modulação, o tempo com os quais uma sequência de palavras é dita –enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade: tudo aquilo que, portanto, não pode ser escrito.” (Nietzsche, 1999, v 10, p. 89). Se toda filosofia é a autobiografia de seu autor é porque o próprio ato de escrita remete, como expressão sublimada de impulsos, à expansão das forças que se situam no limiar entre o físico e o psicológico, mas que não diferem qualitativamente da pluralidade de forças que compõem o mundo. Tal como estas últimas, o ego estaria submetido a uma constante fixação e destituição de relações de forças. “O ego”, diz Nietzsche, “é uma pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano.” (*Ibid.*, v. 9, p. 211). Que se possa falar de individualidade por detrás de uma ordem afetiva de “espécie pessoal”, eis o que não deve, porém, induzir a equívocos. Assim como a consciência pensante não garante, sob a ótica nietzschiana, nenhuma unidade essencial ao pensamento, tampouco a unidade nominal sob o termo “indivíduo” irá afiançar uma unificação e uma concordância por detrás daquilo que remonta aos afetos. Se o “indivíduo contém muito mais pessoas do que ele mesmo acredita” (*Ibid.*, v.11, p. 108) é precisamente porque os próprios impulsos se referem a uma instância supra-individual. Não há nenhum indivíduo “inédito” a ser revelado por trás da multiplicidade organizada de forças que constitui o ego, porque os elementos que o perfazem não se reduzem a dados-últimos e, nessa medida, o sujeito que escreve jamais “é” em sentido rígido. Assim, a aludida subjetividade do “impulso que filosofa” recai numa multiplicidade de forças em deslocamento, que não se reporta mais a um “alguém” que filosofa, mas a instintos que encontraram, na filosofia, sua personificação.

Heidegger demonstra um certo incômodo com o fato de Nietzsche não pre-

cisar as componentes que, a seu ver, configuram a base somática do animal homem: “O que é um afeto? Nietzsche não dá quanto a isso nenhuma resposta clara e exata, assim como não responde à pergunta sobre o que é uma paixão e um sentimento.” (Heidegger, 2014a, p. 34). Movido aparentemente pela necessidade de dar uma determinação mais exata a termos tais como afeto, impulso e paixão, o comentador termina, por vezes, por inserir tais palavras em esquemas explicativos pouco esclarecedores. Assim é que, na tentativa de apresentar a vontade de potência como um afeto originário, assume que vontade é o mesmo que afeto, enfatizando uma circularidade entre tais noções (*Ibid.*); e, no intuito de designar a “essência” do afeto e da paixão, separa-os da ideia de sentimento mediante uma distinção entre ira e ódio – os quais serão atribuídos apenas ao afeto e à paixão, respectivamente; com isso, passa completamente ao largo do procedimento genealógico nietzschiano, que trata tais “emoções” como reações próprias ao ressentimento, descargas internalizadas de afetos por parte daqueles que, não podendo agir, se vingam imaginariamente, atitude que a vingança sacerdotal teria levado ao zênite do ódio: “Os sacerdotes são, como sabemos, os mais terríveis inimigos – por quê? Porque são os mais impotentes. Na sua impotência, o ódio toma proporções monstruosas e sinistras.” (Nietzsche, 1998, p. 25).

Mas não é a crítica de Nietzsche à concepção sacerdotal de mundo que irá despertar a atenção de Heidegger. Sua preocupação está junto àquilo que, a seu ver, teria arruinado a estética nietzschiana, a saber, a sua dívida para com a fisiologia e a biologia. Assim é que ele escreve: “No entanto, é preciso que se pergunte se todos esses estados corporais e se o corpo mesmo são concebidos aí de uma maneira metafisicamente suficiente, de modo que, com um estalar de dedos, se possa tomar um material emprestado da fisiologia e da biologia, como Nietzsche, para o seu próprio mal, certamente o fez.” (Heidegger, 2014a, p. 35). É bem verdade que, em seu ataque a Wagner, Nietzsche não titubeia ao situar seu lugar naturalista de fala: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (Nietzsche, 2001, p. 270). Ou ainda: “Os estados fisiológicos alarmantes aos quais Wagner transfere a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino) contêm uma refutação de sua arte” (*Id.*, 1999, v.13, p. 511). Como uma derivação orgânica da multiplicidade instável de quanta dinâmicos que cruzam e

constituem o mundo, os chamados sentimentos estéticos nada mais seriam, sob a perspectiva nietzschiana, que um epifenômeno de atividades infra-conscientes, mais próximas às funções reguladoras do corpo do que da chamada vida mental. Sob esse prisma, estados fisiológicos consolidariam estados psicológicos de tensão ou afrouxamento dos impulsos, os quais passam a ser supervenientes e implicam, ulteriormente, uma leitura semiótica das motivações e dos condicionamentos emocionais, trazendo a psicologia para o centro da fisiologia da arte. É justamente isso, contudo, que Heidegger quer impedir e conjurar:

Precisamos perceber, antes de mais nada, que não se trata aqui nem de psicologia em termos gerais, nem tampouco de uma psicologia alicerçada por meio da fisiologia e da biologia, mas, sim, de modos fundamentais sobre os quais repousa o ser-áí humano, de modos fundamentais como o homem confronta o ‘ái’”. (Heidegger, 2014a, p. 35)

A Heidegger parece escapar que, quando Nietzsche enfatiza o traço biológico de sua fisiopsicologia – quando Zaratustra diz, por exemplo, “sou todo corpo e nada além disso” (Nietzsche, 1999, v.4, p. 9) –, ele assim procede para marcar e agudizar o seu ponto de vista anti-metafísico – em franco antagonismo àqueles que menosprezam o corpo em prol de alguma “outra coisa”. Se até então se desprezou o corpóreo em benefício da alma, faz sentido, como contravapor, preterir esta última. Mas isso não como expediente estratégico, como linha de fixa pensamento, mas apenas em termos táticos, como modo de dispor e arranjar argumentos para conseguir o máximo de eficácia na luta contra a metafísica – remetendo a análise a um horizonte no qual a noção de espírito já não pode ser pensada a partir da ideia de uma entidade imaterial que se opusesse ao corpo, mas segundo um pensamento que se incumbe justamente de abolir as versões canônicas de alma.⁷

⁷ Cf., a esse respeito, a famosa passagem de Além do bem e do mal: “Está aberto o caminho para novas versões e refinamentos da hipótese da alma: e conceitos como ‘alma mortal’, ‘alma como pluralidade do sujeito’ e ‘alma como estrutura social dos impulsos e afetos’ querem ter, doravante, direitos de cidadania na ciência” (Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, § 12, p. 19).

Aqui, tomar a palavra “impulso” ao pé da letra seria tão inadequado quanto tentar encontrar uma unidade sob a multiplicidade afetiva que o anima: “A palavra impulso, afinal, consiste tão-só numa comodidade.” (Nietzsche, 1999, v. 8, p. 406). E, precisamente porque a atividade exercida pelos impulsos não se deixa enfeixar por leis que permitissem calcular, de antemão, os resultados da batalha por eles travada é que se deve, igualmente, abrir mão da tentativa de descrever de modo definitivo esse ou aquele estado corporal. Qualquer significação última para o fenômeno “corpo” deve ser entendida, aqui, como ilusão, ou, melhor ainda, como uma ilusão metodológica: “O fenômeno do corpo é o mais rico, claro e palpável: posto de antemão para fins metodológicos, sem nada atingir acerca de sua significação última.” (*Ibid.*, v.12, p. 205)⁸

Ação contínua e interligada, a economia pulsional humana obedece a necessidades que são, de saída, frutos de condições de existência em meio às quais os instintos, numa interação agonística, avaliam perspectivamente aquilo que podem e querem assimilar. Sem representar, pois, uma intencionalidade distintiva ou uma transcendência específica do “ser-o-á” humano, o artista traria consigo a animalidade que ele mesmo interpreta e estiliza, ciente de que não se tornaria o “idealizador” que ele é, caso as forças que nele se organizam não se efetivassem a partir de perspectivas introduzidas desde a totalidade orgânica à qual pertence. Não se colocando como uma formação de domínio “à parte”, ele se saberia partícipe de um fluxo polimorfo que não cabe na cama de Procusto do antropocentrismo. Nesse sentido, vale ao artista aquilo que Müller-Lauter dirá, de forma lapidar, sobre a concepção geral do homem em Nietzsche: “A proveniência do homem encontra-se na natureza, e ‘mais’ ele não é num sentido qualitativo (...) A totalidade-do-orgânico continua a viver nele. E na medida em que todo orgânico é uma síntese de forças inorgânicas, ‘vive’ nele também o inorgânico.” (Müller-Lauter, 1997, p. 146)

⁸ Eximindo-se da tentativa de descrever o corpo “em si” mesmo, Nietzsche escreve ainda: “Por mais longe que alguém leve seu autoconhecimento, nada pode ser mais incompleto do que sua imagem da totalidade dos impulsos que constituem seu ser. Mal conseguirá dar o nome dos mais grosseiros entre eles: o número e a intensidade deles, o fluxo e refluxo, o jogo recíproco e, sobretudo, as leis de sua alimentação, permanecem inteiramente desconhecidas para esse alguém” (*Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2004, § 119, p. 91).

É bem verdade que, sob um enfoque heideggeriano, poder-se-ia argumentar que a diferença entre o “ser-o-aí” humano e o privativo modo de comportamento animal diria respeito, não a uma diferença ôntica, mas tão somente a uma regulação modal, a uma particularidade, por assim dizer, do modo de ser próprio ao ser humano, único capaz de se abrir ao ente como tal e em totalidade. Afinal, como dirá Heidegger, o “animal não possui a capacidade de apreender enquanto um ente aquilo para que ele se acha aberto.” (Heidegger, 2014b, v. 30, p. 443). Mas, ainda assim, e mesmo fazendo jus à ideia de que o mundo que se instaura na obra de arte é relativamente distinto da noção de “mundanidade de mundo” prevista pela analítica existencial de Ser e tempo, resta que o mundo da arte – o templo grego que faz “sobressair do rochedo o obscuro” (*Id.*, 2008^a, p. 33) e concede “aos homens a vista de si mesmos” (*Ibid.*) – apenas enfatiza o comportamento soberano e privilegiado de um ente que pertence ao ser e que, por isso, é sempre o primeiro a ser interpelado. A essa compreensão não seríamos conduzidos pelo vínculo, fundamentalmente fisiopsicológico, que estabelecemos com a nossa alimentação, ou, então, com a “árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra” (*Ibid.*) que circundam o templo descrito por Heidegger. Isso justamente porque tais entes não têm propriamente mundo, adquirindo forma e conteúdo apenas em contraste com aqueles capazes de apreender algo *como* algo, o mesmo é dizer, nós mesmos. A natureza serviria para abrir o âmbito sobre o qual e no qual “o homem funda o seu habitar.” (*Ibid.*). Ela mesma, porém, não o habitaria compreensivamente.

Reproduzindo, à distância, a postura do adorador de Deus apresentado em A gaia ciência § 59 – o qual em “tudo o que era dito sobre a natureza, por astrônomos, geólogos, fisiologistas, médicos, ele via um atentado contra seu bem mais precioso e, por conseguinte, uma agressão” -, a ponderação heideggeriana tende a tomar fisiologia e biologia como sinônimos de fisiologismo e biologismo, restringindo-as à condição de sub-área da ciência dos fatos. Sobre aquilo que entende ser a “fisiologia aplicada” de Nietzsche, Heidegger afirma, então, não se tratar mais “nem mesmo ‘psicologia’ (...) mas investigação científico-natural dos estados e processos naturais”, (Heidegger, 2014a, p. 74) motivo pelo qual, também ela, teria a necessidade de remontar os ditos estados sentimentais “a excitações de filamentos nervosos” (*Ibid.*), subsumindo os sentimentos a forças físico-

químicas. Ora, se Nietzsche nutre algum interesse pela composição dos tecidos vivos, bem como pela embriologia em geral, é porque tais investigações envolvem justamente funções e forças plásticas, estímulos e respostas inventivas, e não somente compêndios de corpos e cadáveres a serem dissecados. Se tenciona ponderar sobre os órgãos vitais é porque conta enfatizar sua “história”, as mudanças infixáveis de sentido e os vaivéns potenciais pelos quais passaram:

Mesmo tendo-se compreendido bem a utilidade de um órgão fisiológico (...) nada se compreendeu acerca de sua gênese (...) todas as utilidades são apenas indícios de que uma vontade de poder se assenhorou de algo menos poderoso e lhe imprimiu o sentido de uma função (...) Se a forma é fluida, o ‘sentido’ é mais ainda.” (Nietzsche, 1998, p. 66).

Todavia, se a fisiopsicologia ultrapassa o domínio do biológico, nem por isso Nietzsche se vê impedido de referir-se à arte a partir de um pathos vitalista. Em suas considerações estéticas, não apenas será impossível isolar o âmbito artístico do plano afetivo, mas também caberá associá-lo à ideia mesma de condição vitais de existência: “Aquilo que instintivamente nos *contradiz* do ponto de vista estético é aquilo que uma longa experiência demonstrou ao homem como sendo algo danoso, perigoso, duvidoso (...) O belo existe tão pouco como o bom, o verdadeiro. Em suma, trata-se, uma vez mais, de *condições de existência* de um determinado tipo de homem” (*Id.*, 1999, v. 12, p. 554). Adquirindo um sentido ligado ao universo instintivo básico, responsável pela intensificação das funções organizadoras, o “belo” já não poderá ser dado por um sentimento posto a serviço apenas da edulcoração e do embelezamento das energias humanas, mas por aquilo que corresponde à incrementação e estimulação da atividade instintiva como um todo:

A arte nos faz lembrar dos estados de vigor animal; ela é, por um lado, um excedente e uma efusão de corporeidade que floresce no mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, uma excitação da função animal por meio de imagens e desejos da vida intensifi-

cada –uma elevação do sentimento de vida, um estimulante deste último. (*Ibid.*, p. 395).

Tal efusão de corporeidade e intensificação estimulante do sentimento de vida é, para Nietzsche, condição *sine qua non* para haver arte ou qualquer espécie de experiência estética. À suscetibilidade intensificada do corpo não seríamos movidos, porém, pela acentuação de alguns afetos em detrimentos de outros, menos tonificantes, por assim dizer, senão que mediante a ativação corpórea “de toda a máquina.” (*Id.*, 2008, p. 67) E com isso tocamos o elemento que expõe a espinha dorsal da madura reflexão nietzschiana sobre a arte, aquilo que irá caracterizar a embriaguez artística mais basilar, a saber, “a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez.” (*Ibid.*). Equivoca-se, contudo, quem supõe que a sublimação artística dos impulsos equivale, aqui, a um processo predatório de dessexualização. Ao contrário, inclusive. Sem a presença intensiva da sexualidade, a arte sequer existiria: “Sem uma certa superexcitação do sistema sexual, não se pode imaginar um Rafael (...) Fazer música é também uma maneira de fazer filhos.” (*Id.*, 1999, v.13, p. 294). Expressão vigorosa e positiva do ímpeto por mais potência, a matéria-prima pulsional à base da sexualidade expõe uma necessidade extensa de ascendência e integridade, sendo que, no limite, seria a mesma força produtiva a atuar na criação artística e no ato sexual: “É uma e mesma força que dissipamos na concepção artística e no ato sexual: só há um tipo de força.” (*Ibid.*, p. 600)

É claro que, sob uma dada ótica – em nosso entender, bastante superficial –, seria possível detectar, seguindo o espírito misógino da época à qual Nietzsche fatalmente pertencia, um pano de fundo axiológico cindido pelas estéticas “feminina” e “masculina”, respectivamente. Pois, se “fazer filhos” não é exatamente o mesmo que gerá-los e, se “o homem, para mulher, é um meio” e “o fim é sempre o filho”, (*Ibid.*, v. 4, p. 85) depreende-se que, por si só, a mulher estaria privada dos meios de criação, revelando-se, assim como a estética “feminina”, um ser naturalmente passivo, despojada do sêmem frutificador que emana de outrem. Sob tal ângulo, a estética nietzschiana da criação, “masculina” por excelência, nada mais seria do que mais um eco androcêntrico do antigo *logos spermatikos*, faceta ominosa da cultura filosófica tão bem caracterizada por Annemarie Pieper:

Na Estoa, em seus meados, atribuiu-se ao *Logos* uma força engendradora, por assim dizer, a qual era capaz de agir causalmente sobre a matéria. Poseidonios descrevia essa capacidade racional de gerar uma figura estruturalmente ordenada de *logos spermatikos*. Tudo o que está relacionado de modo bem formado e significativo num todo deve-se a uma origem, aparentada ao divino, puramente masculina.”(Pieper,1993, p. 88)

Mas, conceber o artista apenas como um orgíaco fauno chauvinista é desprezar que “o tipo e o grau da sexualidade de um homem”, como afirma o autor de *Para além de bem e mal*, “atingem os cumes mais altos do seu espírito.”(Op. Cit., p. 69). É também desconsiderar que a locução “pai da obra” reflete, em termos antropológicos-culturais, uma personificação materna ideada pelos próprios homens, mas não a partir da espiritualização e divinização da figura da fêmea, senão que da satisfação do desejo de domínio e posse – segundo Nietzsche, próprio ao artista que se apropria de seu construto: “tudo isso é amor materno – comparável ao amor do artista por sua obra.”(Nietzsche, 2001, p. 103). Vale lembrar que aquilo que há de formativo nos ditos mistérios dionisíacos, ou, como dirá o autor de *Crepúsculo dos ídolos*, nos “mistérios da sexualidade”, (*Id.*, 1983, p. 344) aspira ao triunfante sim à vida pelo ato de geração, razão pela qual, para os gregos, “o símbolo sexual era o símbolo venerável em si”(*Ibid.*), sendo que o prazer de criar não poderia deixar de ser também, na medida que reflete a particularidade da gravidez, uma afirmação das “dores da parturiente”(*Ibid.*). Isso tudo, dir-se-á em conclusão, “significa a palavra Dioniso.”(*Ibid.*).

É bem verdade que, em seu comentário, Heidegger fala igualmente de eros. Assim é que, relendo o *Fedro* de Platão, ele escreve: “Logo que o homem se deixa vincular em sua visão do ser pelo ser mesmo, ele é projetado para além de si (...) Esse ser-alçado-para além-de-si e atraído pelo ser mesmo é o εἶρως.”(Heidegger, 2014a, p. 157). Incitando à beleza que mais ilumina e assegura a visão do ser, a força erótica seria, nesse contexto, um elevar-se-acima-de-si-mesmo, de modo que, atraídos eroticamente pelo próprio ser, terminaríamos como que levados para além de nós mesmos. Mas, esquadrinhado dessa forma, o eros de que Heidegger nos fala não é apenas aquele atinente ao gênero daimônico – mais pró-

ximo da noção definicional que encontramos no *Banquete* e que, como dizia Victor Goldschmidt, “está a meio caminho entre o feio e o Belo.” (2002, p. 220). Tratar-se-ia aqui, mais propriamente, de um *eros* divinizador, por assim dizer, que age sobre “o alado sistema da alma”, (Platão, 1998, p. 359) dando asas ao amante – o qual, doravante, além de venerar o ser que tem a beleza, somente ela “encontrou o médico das maiores penas.” (*Ibid.*, p. 364) Alante, a força erótica assim entendida seria capaz de nos alçar para além dos belos objetos, rumo ao Belo, à Ideia, enfim, indo do contingente ao necessário e eterno, do condicionado ao condicionante. Porque conta apregoar que Nietzsche teria radicalizado em máxima medida a estética essencialista – sem contudo dela se desvencilhar – Heidegger pode dizer que a ponderação nietzschiana teria apenas invertido a direção desse voo platônico mediante a concentração do poder erótico sobre o polo da criação artística, permanecendo, por isso, vitimada por uma arte que produz o ôntico pelo ôntico: “A arte é, para Nietzsche, o modo essencial como os entes são criados para serem entes.” (Heidegger, 2014a, p. 107).

Ao trazer para o centro de sua análise as referências platônicas, no entanto, Heidegger reforça o paradigma da beleza associada à visão, como se o produto a ser engendrado pelo criador da obra de arte fosse, por destinação, algo visual ou visualizável, vendo-se fadado a ser contemplado. Isso se revela, por exemplo, no uso constante de expressões ligadas a um universo que privilegia a vista. O “sentimento lógico” que ele acredita vigorar no grande estilo de Nietzsche seria, por exemplo, um deixar-se determinar pelo afeto mediante a capacidade de abranger com a visão, sendo a arte, no final das contas, “*uma figura da vontade de poder.*” (*Ibid.*, p. 98) Por mais que o “por-se-em-obra da verdade na obra” seja um acontecimento, e não um objeto ou uma mera representação figurada; e por mais que desencobrimento da verdade seja, ali, não temático e não teórico, resta que a arte teria o poder de tornar manifestamente visível o ser do ente enquanto tal, permitindo ver aquilo que no cotidiano se nos seria indivisível – a confiabilidade dos sapatos da camponesa a “brilhar”: “A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é (...) Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência de seu brilho.” (*Id.*, 2008a, p. 27).

Musical no fundamento, o construto artístico em que a reflexão nietzsch-

ana se fia não se deixa abranger, todavia, apenas com a vista. Sobre o estado di-onisíaco original, próprio a toda forma, Nietzsche assevera: “a música é a especificação dele, lentamente alcançada às expensas das faculdades que lhe são mais afins.” (Nietzsche, 2008, p. 69). É bem verdade que, por não depender da linguagem discursiva ou da visão para adquirir sentido, a música já deu margem a toda sorte de fabulação. Afinal, se os ditos significantes permanecem atarraxados a determinados significados e se os objetos visuais, relegados à opacidade centrífuga do par sujeito-objeto, ocultam, digamos, a verdade que eles são, a crua teia de relações sonoras percebida pelo ouvinte formaria, anteriormente às imagens acústicas usadas para formação do signo linguístico e para além do olhar, um campo liberto da tirania da significação e dos limites da representação. Substituindo a verdade dos enunciados pela verdade epifânica das sinfonias, estética romântica funda-se justamente nisso, quer dizer, na convicção de que a música apresentar-se-ia como o único veículo capaz de acessar os sentimentos humanos de modo sobre-humano.⁹ Ciente, porém, de que a arte dos sons – assim como a cultura em geral – decorre de processos sócio-linguísticos de conformação de forças instintivas e que, como instância antropológico-cultural de modelagem e seleção valorativa, cresce em tempos e espaços determinados, Nietzsche, não cai nessa tentação. A esse respeito, escreve: “(...) a música *não* é uma linguagem universal, supratemporal, como frequentemente se diz em sua homenagem, mas corresponde exatamente a uma medida de sensibilidade, calor e tempo, que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e espaço, traz em si como lei interior.” (Nietzsche, 2008, p. 80). Se o som pode dar ocasião a arrepios, lágrimas, e, quando não, frio no estômago, é natural tratá-lo como um elemento mais próximo da estrutura volitiva do que do universo representativo. Isso não implica, contudo, tomá-lo como uma auto-manifestação de uma linguagem imediata do sentimento. E, a esse propósito, lê-se ainda: “A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer

⁹ O que se deixa entrever, por exemplo, na seguinte exclamação de Wackenroder: “Mas por que desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, oh! sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra.” (Wackenroder, W. H. “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. In: *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 86.

como linguagem imediata do sentimento” (*Id.*, 2000, p. 143).

Leitor de Hanslick, Nietzsche sabe que a criação musical é criação sobre formas musicais. Durações e relações sonoras dependem de tomadas de decisões sobre aquilo que deve valer como nota e tempo musicais – demanda que não se consuma com o agir instrumental sobre alguma outra materialidade não-musical –, sendo que, nesse ponto, o filósofo alemão se colocaria em pleno acordo com autor de *Do Belo Musical*, o qual define o belo musical do seguinte modo: “É um belo especificamente musical. Com isso, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística.” (Hanslick, 1989, p. 61). Daí, ser importante distinguir a nota musical do som como mera vibração física. Mas, não por razões metafísicas e muito menos por algum afã fiscalista. Mesmo que a concretude física da onda sonora nos induza a compreender o material musical como algo passível de ser identificado independentemente de uma dada melodia “realizada”, cumprir em vista que, antes do repertório musical de sons, o material sonoro ainda não é propriamente um material musical. Ao concatenar os sons, o compositor não opera sobre uma matéria amorfa, sem vida, mas sobre medidas e transposições que já são, para ele, esteticamente significativas. A membrana timpânica tampouco se contentaria em captar passivamente os sons formados pela vibração do ar, senão que associaria os golpes que a fazem vibrar, apreciando, centrípeta e inventivamente, a grandeza intensiva que lhe estimula. Construído e interpretado, o universo musical descarta, de bom grado, uma escuta objetivamente “verdadeira”. Até porque, para lembrar um lapidar fragmento nietzschiano de juventude, “ouvimos o som apenas *em nós* – supor, a partir daí, que exista um mundo exterior implica, já, outro passo.” (Nietzsche, 1999, v. 7, p. 487).

Um clarinete existe, é claro, independentemente da percepção das notas musicais que ele pode vir a emitir – um clarinete que jamais foi utilizado nem por isso deixaria de ser um clarinete. Mas notas musicais, porém, não poderiam existir independentemente de alguma ação de nosso sistema perceptivo. A esse respeito, o comentário de Gunnar Hindrichs é assaz esclarecedor:

Sons ainda não são notas musicais. Para se converterem em notas, precisam ser, antes do mais, organizadas de um modo determinado

(...) À diferença da altura dos puros sons, a altura da nota musical não é um contínuo denso, no qual, entre dois sons quaisquer, existe um outro som, senão que um contínuo segmentado em intervalos.”(Hindricks, 2014, p. 96).

Poder-se-ia, porém, perguntar: mas quem escuta? Dizer que é o próprio ouvido implica anuir que este último, além de qualidades “primárias” – para lançar mão aqui de uma terminologia lockeana -, teria também o poder de suscitar, naquele que escuta, determinadas representações acústicas, tornando-se, pois, paradoxalmente, causa e efeito dos próprios sons que escuta. A questão é intrincada, pois, como bem lembra Eduardo Nasser, “se o mundo exterior é obra dos órgãos dos sentidos, e os órgãos dos sentidos estão inseridos neste mundo, então eles não podem ser candidatos ao sujeito das representações.” (Nasser, 2015, p. 102).

Ao adotar um critério naturalista para explicar nossos acontecimentos sensoriais, Nietzsche é levado a endossar uma espécie de realismo estético, na medida em que as propriedades estéticas dependeriam, no limite, de elementos somáticos e instintuais. Mas a rigidez metodológica, aqui, não tem lugar nem razão de ser, pois, é próprio da fisiopsicologia nietzschiana não separar planos aparentemente heterogêneos. Os impulsos, ao expressarem uma necessidade infraconsciente de dominação e mútua assimilação, também se acham vinculados a determinadas perspectivas e condições de existência. Estas, por sua vez, não deixam de ter uma expressão “psicológica”, na medida em que se deixam explicar a partir da intensificação dos fluxos de energia pulsional. E, noutra direção, o dito âmbito psicológico também deita raízes num solo que se ramifica rumo à esfera do orgânico, já que os sentimentos e afetos são, também eles, prolongamentos de tudo aquilo que se passa no corpo. Não haveria, pois, incongruência entre sensações sonoras intensivas e não figurativas – próprias à percepção auditiva física e elementar –, e representações intuitivas de conteúdo “mental” – próprias à vivência musical e à experiência tonal. Assim compreendida, as qualidades estéticas de uma peça musical seriam tão “reais” quanto as suas qualidades sensíveis. Heidegger, de sua parte, conta nos ensinar outra coisa, porque descarta a face psicológica da “fisiologia aplicada” de Nietzsche. Com isso, termina por inserir este

último na camisa de força reducionista do fisicalismo. Se fosse dado a Nietzsche tomar a palavra, talvez dissesse que, se os átomos não têm cor nem sonoridade, nem por isso segue que os objetos não possuam qualidades sensíveis.

Não deixa de ser sintomático o fato de Heidegger quase nunca explorar, em suas ponderações, a obra de arte musical. E não é para menos. Afinal de contas, qual aspecto “coisal” poderia, na música, oferecer-se como obra de arte? As partituras? Suas execuções? Suportes de gravação? É certo que, flertando com os impasses próprios à recepção sensorial, o autor d’*A origem da obra de arte* chega dizer: “Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro (...) Há sonoridade na obra musical.” (Op. Cit., p. 13). Mas, se assim procede, é para logo em seguida tentar tirar a “coisa” de seu anonimato material, mostrando que os meios tradicionais de compreender o suporte coisal da obra são insuficientes e que a materialidade não pertence, em sentido preciso, à obra. Tanto é assim que de pronto emenda: “A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som.” (*Ibid.*). E doravante tudo se passa como se, para ouvir, tivéssemos que abstrair dos sons, sacrificando a intensidade sensitiva em nome de uma percepção privada de sensações, em benefício de um som sem som, que se esconde de si tal como o ser do ente. “Ouvimos em casa”, escreve Heidegger, “a porta bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstratamente.” (*Ibid.*, p. 10).

E não é à toa, afinal de contas, que ao final d’*A origem da obra de arte*, Hegel é trazido à baila como pedra de toque da tradição estética, cujo veredito, na falta de melhor, “permanece válido” desde os gregos (*Ibid.*, p. 66). Ocorre que também ele, feitas as devidas diferenças, irá meditar sobre a suspensão da materialidade artística. Esta, porém, já não seria apenas uma possibilidade dentre outras, senão que uma tendência mesma da arte. Daí, a pintura – que consiste, já de si, numa redução das dimensões tridimensionais da escultura à superfície plana – não “mais se contentar com a matéria não particularizada [...] e sim deve apenas escolher a aparência e a *aparência da cor* dela como meio de expressão sensível.” (Hegel, 2002, p. 278). E, no fundo, seríamos levados a acreditar que, pela representação artística, o mundo converte-se em algo que, à primeira vista,

ele não é, revelando, assim, um sentido mais primitivo de verdade. A remissão de Heidegger à essência do ser mediante a verdade em obra na obra de arte teria, em Hegel, um riquíssimo interlocutor. *Nota bene*. Em Hegel... e não em Nietzsche, que não apenas estaria em discórdia com a abordagem fenomenológico-hermenêutica de Heidegger, senão que seria com ela incompatível. Sua embriaguez não está afinada com o ser do ente enquanto tal, mas com aparências por meio das quais a vida se nos tornaria mais palatável e, se possível, festiva: “Que importa toda arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior que é a arte das festas? Antigamente as obras de arte eram expostas na grande avenida de festas da humanidade, para lembrança e comemoração de momentos felizes e elevados.” (Nietzsche, 2001, p. 117).

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, A. G. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg, Meiner, 1983.
- BORNHEIM, GERD. *Metafísica e finitude*. São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 198.
- BÜTTNER, STEFAN. *Antike Ästhetik*. Munique: Beck Verlag, 2006.
- GOLDSCHMIDT, VICTOR. *Os diálogos de Platão. Estrutura e método dialético*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- HANSLICK, EDUARD. *Do belo musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2014a.
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2008a, p. 19.
- _____. *Ontologia: (hermenêutica da faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner. Rio de Janeiro, Vozes, 2012.
- _____. *Ser e tempo*. Tradução e organização de Fausto Castilho. Campinas, Editora Unicamp; Petrópolis, Vozes, 2012.

- _____. *Sobre a essência da verdade*. Tradução de Ernildo Stein. In: “Os pensadores”. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. “Observações sobre arte –escultura –espaço.” In: *Artefilosofia 5*. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. Ouro Preto, Tessitura/Ufop, 2008b, pp. 15-22.
- _____. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main, Klostermann, 2014b.
- HINDRICH, GUNNAR. *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlim, Suhrkamp, 2014b.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *Textos selecionados*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo, Abril Cultural, 1984.
- _____. *Crítica da razão prática*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MAJETSCHAK, STEFAN. “Martin Heidegger”. In: *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. Munique, Beck, 2005, pp. 223-244.
- MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução de Oswaldo Giacoia. São Paulo, Annablume, 1997.
- NASSER, EDUARDO. *Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser*. São Paulo, Edições Loyola, 2015.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999.
- _____. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2006.
- _____. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

- _____. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2008.
- _____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- OLIVA, ALBERTO. “A incomensurabilidade entre as filosofias e a inexistência de revoluções em filosofia”. In: *Transformação*. Marília, Unesp, 2012, V. 35, nº2, pp. 199-237.
- PIEPER, ANNEMARIE. *Aufstand des stillgelegten Geschlechts: Einführung in die feministische Ethik*. Herder Freiburg, Basel, Wien, 1993.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- _____. “O amor alado. Platão. *Fedro* 243 c 257 b”. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, 1998, Vol. 2, pp. 357-368.
- SOMMER, ANDREAS URS. “Nietzsche als Drehscheibe in ‚die‘ Moderne? Heideggers Nietzsche in den *Schwarzen Heften* und die Rolle des Philosophen.” In: *Heideggers Weg in die Moderne Herausgegeben von Eine Verortung der „Schwarzen Hefte“*. [Org.] Gander, Hans-Helmuth/Striet, Magnus. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2017, pp. 71-94.
- STEGMAIER, WERNER. “Nietzsche nach Heidegger.” In: *Heidegger-Jahrbuch 2*. Freiburg/München, 2005, p. 321-336.
- WACKENRODER, W. H. *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2000.

A Luz do Terceiro Minuto da Aurora e outros poemas

PEDRO NAGEM DE SOUZA

A Luz do Terceiro Minuto da Aurora

Há uma luz presente apenas
no terceiro minuto da aurora
e no momento em que se ama ela expande na flor do enigma.

Para todos os efeitos, ela consiste
numa ilusão (semelhante àquela
de atribuir luz à lua e se apaixonar).
Mas toda miragem é desértica
e dentro de cada deserto um cristal resplandece.

Ela tem
mais de ângulo que de luz,
mais de átrio que de ângulo,
mais de bicho que de lugar,
mais de vívido.

Essa luz é um destino
destilado do ritmo dissoluto de um manancial
(repara: um manancial no deserto) e desperta
na agudeza do azul-safira,
que é mais que mulher menos que onírica.

Cinco Tankae

#10

Com a cabeça reclinada no banco de um carro
o céu azul o sol a pino
ouvindo besteiras.

A distância para os outros
não é remédio o vislumbre.

#15

Um susto
o vento morde a sombra
estátua de olhos rubros.

A tarde uma fornalha
e o urubu ensaiando.

#11

E a luz que atravessa narcejas e chorões
me espia
da quina de um telhado feio de Perdizes.

A palavra cravo dos sentimentos
velados em pétala de música.

#20

Esses nacos de vazio
os morros do Rio
têm um ar dormente.

Em luzes minguantes
um Vidigal místico.

#13 (Ritmo e função dos encontros consonantais)

Crátilo, Heráclito, Euclides:
plácidos emplastos.

Cântico dos cânticos:
(dois pontos)
sexo plúmbeo.

Lunares

A cidade não é maior
do que os olhos que a veem.
Cristalino e lágrimas
e o verde nascido num mar
distante e esquecimento.

Um crescente me olha
furtivo: desce as escadas
me dá um presente
e desaparece
miúdo de diadema.

Olhua – Ensaios

O que olho quando olho para a lua?
E se olho, por que olho desse jeito?
O que fez esse outro olhar que tanto dura?
Quem criou esse lugar dentro do peito?

Uma jarra de luz é a lua
uma lua de terra é a carne.
Sou uma meia-lua crescendo
luzindo sabores,
nutrindo nuvens
e o flerte das estrelas.
O resto sou eu em eclipse.

Se foi Deus que fez a lua, a ele a glória.
Mas a lua, sendo lua, não sou eu.
Se sou eu que olho a lua, quem me olha
quando eu sinto que a lua se mexeu?

Revoada de Pombos

para *Rubens Rodrigues Torres Filho*

Faz sentido
que os portões das palavras fossem fendidos
à sua mente bifronte de aforismos e dísticos.
Iluminura do silêncio
polêmico e maltrapilho.

Que uma tal íntima solidão do artifício
se afastasse
de todo escrúpulo chamariz.

Pudor de lâmina
talhada a visgo.

Que essa maquinaria de invenções pensantes
tenha se tornado estanque
por um estranho fluxo de sangue.

Revoada de pombos
desacostumados da sazonalidade do estio.

A estética do significado e a virada estética na filosofia da arte de Arthur C. Danto

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS GUIMARÃES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Introdução

Na filosofia ocidental, presenciamos desde os antigos a busca de uma definição da arte, conquanto em nenhum outro momento tal aspiração foi perseguida com tanta urgência quanto no século XX. De um lado, temos a corrente analítica que prescreve uma nova prática filosófica cujo método envolve tanto a análise dos conceitos quanto a formulação de definições. De outro, os mesmos analíticos se defrontam com uma imensa variedade de tipos inéditos de obras que desafiam qualquer teoria então estabelecida. Todas as fronteiras que demarcavam específicas qualidades à obra de arte surgem então borradas pelas práticas empreendidas pelas vanguardas artísticas, tendo como ponto máximo o aparente desaparecimento de qualquer barreira entre arte e vida “real” com trabalhos como os *ready-mades*.

A partir de então, para alguns filósofos, a tentativa de se definir arte passa a ser tarefa inútil. Dentre eles, Morris Weitz se destaca e seu artigo *O papel da teoria na estética* exerce grande influência para o argumento antidefinicionista. Ora, considera Weitz, nenhuma teoria foi capaz de fornecer uma descrição completa

das características definidoras da arte, e mesmo que o fizesse em dado momento, “o caráter expansivo e empreendedor da arte torna logicamente impossível garantir um conjunto qualquer de propriedades definidoras” (Weitz, 1956, p. 32), no futuro. A solução, portanto, é substituir a pergunta “o que é arte?” pela “que uso fazemos da palavra arte?”, onde teremos a arte como conceito aberto, da mesma forma que o fez Wittgenstein ao analisar o conceito de jogo: “Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos ‘arte’ em virtude de certas similaridades” (Weitz, 1956, p. 31).

Danto, porém, apesar de ligado à tradição analítica que remonta em muitos aspectos ao filósofo austríaco, não concordará com a ideia de que a arte seja indefinível.

O problema, segundo o filósofo norte-americano, é que os analíticos chegaram à conclusão de que a arte é um conceito aberto porque não conseguiram encontrar um conjunto de propriedades visualmente perceptíveis e comuns a todos os objetos artísticos (Danto, 2013, p. 51). E isso porque certamente aqueles mesmos filósofos compreendiam a obra de arte sob a abordagem formalista, relacionada ao que Danto denomina “estética clássica”, ou mais precisamente a estética de Kant atualizada por Clement Greenberg em sua teoria da arte moderna.

Greenberg, como se sabe, foi um proeminente crítico e teórico, responsável por estabelecer as principais questões que orientariam a crítica de arte entre as décadas de 1940 e 1960 e cujas obras, dentre as quais *Vanguarda e Kitsch* (1939) e *Arte e Cultura* (1961), iriam influenciar toda uma geração de artistas, críticos e historiadores da arte. Com efeito, ele trouxe consigo às portas do século XXI muitas das ideias defendidas pelo filósofo de Königsberg, sobretudo contidas na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), dentre as quais a de que os juízos de gosto são não-conceituais, isto é, não podem ser provados nem apurados pela lógica do discurso, mesmo porque não se destinam a nenhum outro fim senão à contemplação aprazível.

Outra ideia sustentada pelo teórico norte-americano é a de que tais juízos são universalmente válidos, ou seja, “não são subjetivos nem particulares, não são apenas ‘questão de gosto pessoal’, mas que possuem ou almejam (como dizia

Kant) seu próprio gênero de validade universal e objetiva” (Greenberg, 2013, p. 82).

Para Greenberg, desse modo, a experiência estética requer um distanciamento do que ele chamará “Eu particular” com relação a questões práticas, psicológicas, individualizantes que o afetam. Quanto mais “puro” o gosto, mais distanciado ou mais impessoal ele é, o que faz daquele indivíduo experimentado, ou “formado”, um representante da própria humanidade (Greenberg, 2013, p. 82-83). Isso implica, como Danto nos adverte, não apenas que só a experiência forneceria regras ao juízo estético, mas também que julgar se uma obra artística é boa ou má não teria nada a ver com circunstâncias históricas, culturais ou de contexto, restando as associações externas (relações meramente formais) como meio adequado para avaliar a qualidade ou a beleza do objeto artístico (Danto, 2007). A excelência pictórica, por exemplo, seria determinada com relação apenas às propriedades essenciais do *médium*, isto é, das formas planas no caso de um quadro, a despeito do que essas formas poderiam significar. De tal modo, o valor estético é o que as formas transmitem, independentemente de qualquer conceito, bastando à avaliação o olhar crítico e experimentado, à revelia de qualquer conhecimento histórico ou teórico (Danto, 2007). Mas isso tudo era demasiado metafísico para Danto.

Ora, a mera contemplação prazerosa não parece fazer sentido algum quando o que é observado não difere em nada de qualquer objeto ordinário. Não há mais nada na superfície das *Brillo Boxes* de Andy Warhol a que o olho exaustivamente treinado possa atribuir um juízo universalmente válido por sua beleza, agora, mais do que nunca, intangível. O *insight* provocado pelas *Brillo Boxes*, com o qual o filósofo percebe a possibilidade de aplicar o método ou o “princípio dos indiscerníveis”¹ também no campo da arte, só viria portanto a corroborar a ideia

¹ O *método dos indiscerníveis* revela um esquema lógico que permite a construção de exemplos (ou experimentos mentais) constituídos a partir de contrapartes indistinguíveis entre si e que podem ter filiações ontológicas distintas: o que faz com que, não obstante perceptivelmente “indiscerníveis”, reconheçamos A como uma obra de arte e O como um objeto ordinário? Tal esquema, ou método, a que o filósofo chamou de *princípio da indiscernibilidade*, entretanto, não é exclusivo à sua filosofia da arte. De fato, esse princípio não apenas pode ser desenvolvido em outras áreas da filosofia, como também é ponto de partida para uma variedade de problemas abordados pelo autor. Em sua filosofia da ação, por exemplo, ao longo do esforço sobre a definição

de que a estética, isto é, a dimensão formal da obra, não determinava a natureza artística de certo objeto.

Nessa esteira, vale observar que a obra *A transfiguração do lugar-comum* parece, de fato, uma resposta contundente a teses desenvolvidas por “puristas que insistem em pedir que nos concentremos na obra em si” (Danto, 2010, 84), dentre os quais Nelson Goodman é ali apresentado como um dos mais representativos. Com efeito, Goodman, ao abordar o problema da falsificação em *Linguagens da arte*, afirma que a diferença entre uma obra genuína e uma falsificação será sempre confirmada mediante a percepção de uma diferença até então ignorada. As falsificações realizadas por Van Meegeren (1889-1947) dos quadros de Vermeer (1632-1675), por exemplo, que por tanto tempo enganaram grande parte dos especialistas mais qualificados, hoje em dia, com o conhecimento de novas técnicas e emprego de dispositivos científicos de estudo da obra, não passariam despercebidas por um leigo razoavelmente informado. De tal modo, a discernibilidade entre dois objetos seria revelada mais cedo ou mais tarde pela percepção sensorial suscetível de aperfeiçoamento (Goodman, 2006, p. 126-127). Ora, admitirá Danto, “Em certos casos, talvez seja realmente possível identificar falsificações mediante uma inspeção cuidadosa”, contudo, segue advertindo, “isso não quer dizer que ‘falsificação’ seja um conceito perceptivo”, de tal modo: “Se o objeto é uma falsificação, esse fato pode estar relacionado com a sua *história*, o modo como ele surgiu no mundo” (Danto, 2010, p. 87).

A questão é que o filósofo norte-americano estava convencido de que o tipo de arte realizada pelas vanguardas – cujo modelo paradigmático para ele seria o ready-made –, e que tanto influenciaria a arte contemporânea, não poderia mais ser baseado em uma estética da forma, com prejuízo, ademais, ao conhecimento de aspectos de conteúdo ou de circunstâncias específicas que envolveriam a produção artística.

Assim, não por acaso e nem por súbita simpatia, sobrevirá o declarado entusiasmo de Danto ante a escultura de Warhol, espécie de monumento ao fracasso das teorias da arte ligadas à estética clássica, as quais, segundo ele mesmo,

de *ação básica*, presenciamos um caso muito comum e que diz respeito a diferença entre um simples movimento corporal, como o erguimento do braço, e outra ação realizada da mesma maneira, mas com significado (causa) diverso, tal qual uma saudação, uma admoestação, etc.

eram incapazes de acompanhar a evolução artística. Ficava decretado, por conseguinte, o fim da arte, e com ele a obsolescência das teorias ou narrativas que legitimavam o fazer artístico. Tudo podia agora ser arte graças às vanguardas e seus *ready-mades*, que negavam a predominante importância antes atribuída às propriedades estéticas da obra; e saber qual a diferença entre objetos que não apresentam aos olhos nenhuma diferença objetivamente perceptível passa a figurar como problema central nessa nova etapa da filosofia da arte que, segundo o próprio Danto, foi inaugurada com seu artigo *The artworld* (1964).

A sentença era clara: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (Danto, 1964, p. 580). À maneira de uma concepção hegeliana de fim da arte, o que antes era atividade sensorial, agora é tarefa preponderantemente cognitiva, cujo principal recurso é a interpretação. Quer dizer, com a vanguarda artística e seus *ready-mades* a era do significado havia, enfim, sucedido a era do gosto (Danto, 2000).

Propriedades estéticas internas e externas

Diante do que até aqui foi dito, não seria descabido supor que a estética, isto é, “o modo em que as coisas se mostram” (Danto, 2013b), teria sido, por fim, relegada por Danto como propriedade secundária, ou mesmo eventual, de tal modo seu papel não teria mais suficiente importância à análise filosófica dedicada à arte.

Entretanto, alguns estudiosos apontam para uma mudança na abordagem desse tema em sua filosofia da arte, uma mudança de direção que, segundo Alfonso Ottobre (2007, p. 294), distancia o filósofo norte-americano de suas primeiras recomendações, entre as quais a de que deveríamos desviar o olhar das obras se quiséssemos realmente entender a natureza da arte.

Com efeito, o que era tido como ponto pacífico há mais de trinta anos, isto é, que “a estética não tem nenhum papel a desempenhar na arte”, pelo menos naquela realizada nos Estados Unidos e na maior parte da Europa entre os anos de 1960 e 1970, parece ser reconsiderado agora pelo filósofo norte-americano, na medida em que não apenas passa a dedicar maior atenção ao estético, como tam-

bém parece propor uma reavaliação deste último em sua filosofia da arte. Dentre as contribuições desse segundo momento aos debates da filosofia da arte contemporânea, talvez a mais importante seja a distinção traçada para as qualidades estéticas entre internas e externas. Tal distinção é apresentada em *O abuso da beleza* (2003), obra na qual o autor rende-se em demorada análise àquela que figura como das mais emblemáticas dentre as mencionadas qualidades. Bem assim, e valendo-se mais uma vez de uma perspectiva hegeliana em que, de um lado, teríamos uma beleza “nascida e renascida do espírito” e, de outro, “uma bela cor, um belo céu, um belo rio...”, Danto propõe uma diferenciação entre beleza artística e beleza estética ou, ainda, *natural*.

Na primeira, “a beleza do objeto é interna ao significado da obra”, ou seja, “está em relação com o ‘pensamento’ da obra” (Danto, 2005a). Na segunda, temos uma beleza “cuja existência é independente da vontade humana, como o céu noturno ou o pôr do sol, os mares imponentes ou os picos majestosos”; temos uma beleza, portanto, “externa ao pensamento” (Danto, 2005a).

Essa distinção vale para qualquer das propriedades estéticas, na medida em que, em certo momento da história da arte, “a estética havia acabado por identificar-se de forma reducionista com a beleza” (Danto, 2005a). Assim, em linhas gerais, o filósofo norte-americano estabelece uma diferenciação que deve ser aplicada a qualquer propriedade estética, em termos do que seja *interno* ou *externo* à própria obra. Se externa a propriedade, ela dirá respeito à aparência do objeto artístico, sendo, portanto, percebida mediante os sentidos tal como aquelas qualidades que podemos facilmente apreciar na natureza, e por isso mesmo isentas de intencionalidade. Se interna, estará intimamente ligada ao significado da obra, ou ainda, estará ligada a um conteúdo e, de tal modo, carregada de sentido.

Segundo Danto, encontra-se aqui a base do que Hegel havia intuído quando declarou que a beleza artística era “superior” à beleza natural ou, simplesmente, estética. Falar de beleza ou de qualquer qualidade interna é falar, pois, da qualidade propriamente *artística*, porquanto não seria possível que nenhuma dessas qualidades ditas estéticas tivessem qualquer relevância à obra sem que aquelas fossem internas à esta (Barranco, 2013, p. 91).

Nesses termos, o sentido de “incorporado” na filosofia dantiana deve ser reavaliado, pois, ainda que nela a obra de arte, conceitualmente identificada como

significado incorporado, não possa prescindir de uma dimensão material ou estética *stricto sensu* de acordo com o próprio Danto, por outro lado, aquela mesma dimensão que dá forma à obra pouco dirá sobre esta última.

De tal maneira, o que daria “corpo” à obra parece dizer mais respeito ao conhecimento teórico e histórico envolvido na realização daquela mesma obra do que a matéria que lhe dá forma. E isso, muito mais se considerarmos obras de arte que nem ao menos possui uma estrutura física determinada, ou definida². Bem assim, a confusão é instaurada, sobretudo, quando a crítica especializada perde de vista a prevalência do conceito, ou da dimensão ontológica, em detrimento do aspecto formal da obra que, conquanto necessário, resta aqui irremediavelmente condicionado ao significado.

Percepção e apreciação

Sabemos que o significado para Danto diz respeito ao sentido da obra que remonta à intenção do artista. Este, em última instância, interpreta seu próprio mundo para, finalmente, representá-lo numa obra que – tão diferente de qualquer outro objeto ou obra, conquanto lhe pareçam em tudo idênticos – apresentará sua particular visão de mundo, isto é, seu *estilo* footnote A obra de arte, para Danto, é uma representação de uma “forma de vida” que envolve todo o contexto histórico-teórico-cultural em que o artista está inserido. O estilo é justamente a maneira particular mediante a qual cada artista representa, utilizando-se de meios plásticos, sonoros e intelectuais, aquele contexto. (Danto, 2010, p. 239 e seg.). Conhecer uma obra de arte, portanto, supõe um percurso que parte

² Noéli Ramme nos chama a atenção sobre o fato de que muitas vezes nem há o objeto artístico propriamente dito, senão “o mundo da arte”, ou seja, todo o espaço em torno do objeto e que em alguns casos permite que se faça arte sem ele”. E prossegue, listando alguns exemplos, como “os trabalhos de Yves Klein (O Vazio), que consistem em uma galeria vazia, de Arman (O Pleno) uma galeria tão abarrotada que ninguém pode entrar nela durante a exposição, a galeria lacrada de Robert Barry e a de Daniel Buren e a vernissage da *Brillo* feita por Warhol na Califórnia e que não tinha nenhuma caixa *Brillo*. Ou então 4.33 de John Cage, onde nenhuma música é tocada, mas há o artista, o piano, o público, o espaço de apresentação e, principalmente, o conceito” (Ramme, 2008, p. 88).

do contexto³ histórico-teórico-cultural do artista, passando pelo próprio objeto ou obra para, finalmente, mergulhar em seu significado onde, então, a intenção daquele artista pode ser identificada (ou localizada). E o recurso imprescindível para se fazer revelar essa intenção do artista na obra de arte é a interpretação.

A questão agora, como anteriormente mencionado, não é se algo é de bom ou mau gosto conforme qualquer preceito formal, mas sim o que ele significa (Danto, 2000). Entrementes, não podemos ignorar que a obra, ainda que “não-estética”, deva ser passível de uma apreciação, caso contrário, convenhamos, não teria razão de ser. Como também não podemos ignorar que essa apreciação, ademais, dependa de uma percepção.

Conforme vimos, e segundo assinala James Shelley, Danto em muitos momentos reconhece a existência de uma arte não-estética, ou seja, de uma “arte cuja apreciação não depende da percepção de nenhuma de suas propriedades estéticas” (Shelley, 2003, p. 365). O que nos leva a uma questão aqui fundamental, levantada pelo mesmo Shelley: “Se a apreciação da arte não-estética não depende da percepção de propriedades estéticas, de que sua apreciação depende?” (Shelley, 2003, p. 369).

A resposta a essa pergunta pode a princípio gerar certa confusão, e isso porque também diz respeito às próprias qualidades estéticas. É dizer, parece-nos que, de fato, a apreciação da arte não-estética depende sim das qualidades estéticas, muito embora elas já não sejam aquelas mesmas qualidades outrora aplicadas à estética clássica, tão-somente relacionadas à percepção sensorial. Aqui a atividade interpretativa (cognitiva) assume o lugar de preponderância antes ocupado pela percepção.

Para Danto, segundo podemos inferir, com o advento dos *ready-mades* haverá um deslocamento da percepção propriamente dita – que para o autor é um fenômeno estritamente sensorial, centrado na dimensão externa da obra – para a função eminentemente cognitiva, levada a cabo pela interpretação, que atua

³ Alguém pode se perguntar por que tal percurso tem início no contexto da obra e não nela mesma, mas para Danto, uma vez diante de dois objetos aparentemente idênticos, conquanto ontologicamente diversos, só reconheceremos qual seja a obra de arte e qual seja o objeto ordinário se a eles precederem definições ou mesmo crenças que justifiquem tal distinção. Cf. Danto, 2010, p. 151 e seg.

junto ao significado da obra. A estética, nesse caso, passa a desempenhar um papel central, funcionando como um *meio* para alcançar o objetivo final da arte, “seja este qual for” (Danto, 2005a). As qualidades estéticas, assim também chamadas “pragmáticas”, poderiam servir como meio utilizado pelos artistas para apresentar o significado da obra, para chamar a atenção sobre esse ou aquele aspecto social ou histórico, por exemplo, ou mesmo para suscitar certo estado de ânimo no público, e daí também sua função “retórica” ou “moduladora”⁴. Não por acaso, será a partir dessa “redescoberta” da estética, ou daquela “mudança de direção” aqui já mencionada, que Danto finalmente dedica a devida atenção àquele que havia realizado uma verdadeira revolução na estética (externa), por justamente demovê-la de seu lugar privilegiado no mundo da arte. Marcel Duchamp, nesse decisivo momento para a filosofia contemporânea da arte, após ter passado um bom tempo eclipsado por Andy Warhol e sua *Brillo Box* na obra dantiana, retorna trazendo consigo não apenas seu gênio audacioso e inventivo, mas também todo o peso do movimento do Dadaísmo e seus precursores. Era ele, afinal, o grande responsável pela dissociação entre as qualidades estéticas ligadas ao critério do gosto, à beleza, e a obra de arte.

Virada estética?

Conforme acima exposto, a estética de que ora tratamos não teria mais aquele papel outrora desempenhado na estética clássica, isto é, ela não mais seria tão somente “externa”, mas sim “interna” à obra; ou antes, não mais seria o fim do próprio fazer artístico a serviço do belo, mas passa a exercer uma função retórica, moduladora, atuando como um *meio* pelo qual o artista deixa pistas de como sua obra deve ser interpretada.

⁴ Nesse passo, para Danto existiria um novo e fundamental papel da estética para a compreensão da arte e do objeto artístico: “Agora eu acho que a redescoberta da estética é mais bem entendida como redescoberta do papel que as qualidades estéticas desempenham no uso da arte para apresentar significados por meios visuais. Ontologicamente, a estética não é essencial à arte – mas retoricamente ela é central. O artista utiliza a estética para transformar ou confirmar atitudes” (Danto, 2005b).

A estética, de tal modo, desempenharia um papel imprescindível para a identificação e a apreciação da obra de arte, e sem o que não poderíamos discernir tal obra de sua contraparte perceptivelmente idêntica. Danto, por exemplo, em vários momentos atribui sagacidade, ousadia ou astúcia à *Fountain* fazendo referência, é claro, não apenas às intenções de seu autor, como também ao contexto histórico-teórico-cultural em que Duchamp a produziu. Nesse passo, caberia perguntar, como o faz Shelley (2003, p. 370), se deixar de perceber essas qualidades não seria falhar completamente em apreciar aquela obra, quando simplesmente não se poderia diferenciá-la de outra *pissotière* de porcelana visualmente idêntica.

Jonathan Gilmore chama justamente a atenção para o fato de que a beleza ou qualquer qualidade estética “associada” à obra desempenha sempre, para Danto, um papel interno, que resulta fundamental para a identificação do objeto artístico. Bem assim, “a beleza interna não existe exceto em relação ao significado ou à interpretação e, [...] é precisamente uma interpretação ou a posse de um significado que distingue qualidades de um objeto de propriedades associadas à obra” (Gilmore, 2005, p. 149). E, *last but not least*, para Matilde C. Barranco, “Sem as qualidades estético-pragmáticas a obra careceria de um ponto de vista a ser expresso, e do efeito pretendido, tornando indiferente a ‘mera representação’, o ser-sobre-algo de um objeto qualquer, da obra de arte”; razão por que, e “... com a disposição de fazer coerente sua teoria, Danto teria que admitir que o estético constitui parte da definição da arte (Barranco, 2013, p. 90).

Portanto, em face dessa nova discussão que destaca certa relevância do estético, na medida em que é reconhecido pelo filósofo seu papel interno (junto ao significado) – seja pelo poder da qualidade estética de transfigurar o objeto em obra, conforme o sentido que lhe é atribuído, seja por sua importância à interpretação –, a questão que persevera entre aqueles estudiosos pode ser formulada nos seguintes termos: por que Danto não admite a virada estética em sua filosofia da arte, atribuindo, assim, uma terceira condição para que algo seja considerado uma obra artística? Ora, segundo nos parece, a referida negativa quanto a uma virada estética se dá porque as qualidades estéticas, ainda que atuem junto ao significado, não são elas mesmas essenciais à definição da arte ou do objeto artístico, mas dizem sim respeito à apreciação da obra ou, antes, à interpretação,

sendo pois fundamental recurso interpretativo para a crítica. Em outras palavras, Danto não reconsidera a estética em sua ontologia da arte, mas a reavalia no panorama da apreciação da obra, ou ainda no interior de uma crítica da arte.

Importa recordarmos que o filósofo norte-americano tenta por várias vezes fornecer uma definição essencialista da arte (em termos de condições necessárias e suficientes) exclusivamente em função de propriedades relacionais. Passado o tempo, entretanto, ele enfraqueceu suas pretensões, limitando-se a indicar apenas duas condições necessárias, mas não suficientes, para que algo seja uma obra de arte: i) ser-sobre-algo (*aboutness*), isto é, ter um significado, ii) que seu significado seja incorporado (*embodied*).

Em seu último livro intitulado *O que é arte?* (2013), Danto dispõe sua definição em termos mais claros: “algo é uma obra de arte quando tem um significado – trata de algo – e quando esse significado se incorpora na obra, o que significa que esse significado se incorpora no objeto em que consiste *materialmente* a obra” (Danto, 2013b, destaque nosso). Nessa altura, fica evidente o quão pouco interferiu a discussão acerca do estético para sua ontologia da arte, a qual se manteve, aliás, sem importantes alterações desde *A transfiguração do lugar-comum*.

Porém, se as referidas qualidades não são decisivas para responder à questão do que seja a arte, elas remanescem como preocupação recorrente do autor com os meios pelos quais é possível reconhecer uma obra de arte. O que importa, em outras palavras, não é apenas o que seja a *Brillo Box*. Ora, se sabemos (identificamos) de antemão que o *ready-made* é uma obra de arte, ou um significado incorporado, a partir de um contexto histórico-teórico-cultural, o que interessa agora é saber o que a obra significa, e é nessa discussão que o filósofo norte-americano insere o problema estético.

Basta pensar que se não houvesse uma crítica apropriada – atenta ao contexto em que a obra está inserida – não seria nem mesmo possível discernir entre arte e objeto comum, entre representação e realidade, para mencionarmos o paradigmático caso dos indiscerníveis, que em Danto, aliás, é tratado com *status* de princípio sobre o qual se equilibra toda sua filosofia da arte. Ademais, tal apelo à prática interpretativa inerente à crítica, que parece aqui se confundir também com os métodos da filosofia dantiana, já foi reconhecido pelo próprio filósofo, no sentido de que existiria um constante intercâmbio entre sua filosofia e sua

crítica de arte: “De certa forma, a filosofia da arte tem sido de fato e unicamente crítica de arte” (Danto, 1992, p. 230-31).

O mencionado intercâmbio fica mais claro quando Danto revela, por exemplo, conceitos de sua filosofia então aplicados à avaliação crítica da arte, como na seguinte passagem:

É um modelo que eu uso como crítico de arte o tempo todo, tentando dizer o que significa uma determinada obra, e como que o significado é incorporado no objeto material que o incorpora. O que tenho em mente é o pensamento que a obra expressa de maneiras não-verbais. Temos de nos esforçar para compreender o pensamento da obra, com base na maneira como ela é organizada (Danto, 2015, p. 162).

A solução do mencionado problema estético, ou da virada estética, de tal modo, e em face do quadro aqui descrito, envolve o reconhecimento de que existe no interior da filosofia da arte de Danto uma dupla preocupação, ou melhor, uma dupla abordagem da arte em que se confunde e se interconecta de modo tão imbricado que por vezes se torna mesmo difícil determinar onde a filosofia termina e começa a teoria crítica, ou vice-versa. Assim, de um lado temos uma abordagem ontológica, ou propriamente filosófica, que tenta estabelecer condições necessárias e suficientes para que algo seja considerado uma obra artística; de outro, encontramos diretrizes de apreciação, mediante as quais o autor busca estabelecer critérios para uma crítica de arte. Aquela pretende saber “o que faz de um objeto artístico uma obra de arte”, a última, conhecer o significado da obra, sem o qual não é possível avaliá-la e, afinal, discerni-la do real.

Em suma, não há como avaliar inteiramente a filosofia da arte de Danto sem conhecer seu trabalho crítico, bem como não conheceremos os critérios e fundamentos que norteiam sua visão de avaliação da obra sem estar a par de seus conceitos filosóficos. Afinal, não se trata mais daquela estética do olho humeano que atribui ao objeto artístico a beleza (ou qualquer propriedade estética) que ele, o objeto, em si mesmo não possui; ou daquela relacionada à mente (kantiana) que estrutura teorias como puras abstrações, desvinculadas, *ipso facto*, da história e da cultura (Danto, 1994, p. 382).

O que encontramos na filosofia dantiana é, de fato, uma preocupação com a realidade, com a verdade das coisas, que não pode ser alcançada se, no caso da arte, não for posto em análise o próprio objeto artístico, submetendo-o, por conseguinte, à crítica específica: “[...] entendemos a estética da arte como crítica da arte” (Danto, 1994, p. 386). É nesse sentido, segundo nos parece, que falha parte de seus críticos e estudiosos que insiste em analisar separadamente a produção filosófica e crítica dantiana, como se uma não tivesse nada a ver com a outra. Enquanto o que há, a bem da verdade, pelo menos a partir de seu trabalho crítico, é um constante, natural e inextricável intercâmbio entre as duas abordagens.

Referências bibliográficas

- BARRANCO, M. C. *De la estética de la forma a la estética del significado: sobre el giro estético de A. Danto*. Revista de filosofía, v. 38, n. 1, p. 79-97, 2013.
- DANTO, A. C. *A Transfiguração do lugar-comum: Uma Filosofia da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Embodied meanings: Critical essays and aesthetics meditations*. New York: Straus & Giroux, 1994.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Straus & Giroux, 1992.
- _____. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005a. Edição Kobo.
- _____. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. *Journal of aesthetics and art criticism*, v. 65, n. 1, p. 121-129, 2007.
- _____. *Intellectual autobiography of Arthur C. Danto*. In: AUXIER, R. E.; HAHN, L. E. (org.). *The philosophy of Arthur C. Danto*. Chicago: Open Court, 2013a.
- _____. *O abuso da beleza*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- _____. *Qué es el arte?* Barcelona: Paidós, 2013b. Edição Kobo.
- _____. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, 1964.
- _____. *The future of aesthetics*. Artigo publicado em 2005b. Disponível em: <<http://www.forart.no>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- GILMORE, JONATHAN. Symposium: Arthur Danto, the abuse of beauty: internal beauty. *Inquiry*, v. 48, n. 2, p. 145-154, 2005.

- GOODMAN, NELSON. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OTTOBRE, ALFONSO. L'abusi delle proprietà estetiche. *Revista di estetica*, v. 2, n. 35, p. 293-310, 2007.
- SHELLEY, JAMES. The problem of non-perceptual art. *British journal of aesthetics*, v. 43, n. 4, p. 363-378, October, 2003.
- WEITZ, MORRIS. The role of theory in aesthetics. *The journal of aesthetics and art criticism*, v. 15, n. 1, Sep., 1956, p. 27-35.

Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz

MARIO SPEZZAPRIA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Com a introdução da *psicologia empírica* no interior de seu próprio sistema filosófico na primeira metade do século dezoito, Christian Wolff (1679-1754) tinha afirmado a exigência de prestar uma particular atenção para o mundo da interioridade humana, percebido ainda como fortemente desconhecido em comparação ao ambiente físico-natural. O complexo conjunto de sentimentos, sensações, sonhos, traumas, desejos aparecia como um território ainda em grande parte disponível para a extensão dos nossos conhecimentos. A *nova* disciplina era apresentada como uma reflexão a partir do que era passível de conhecimento por meio da *experiência* (*Erfahrung*), ao passo que a *psicologia racional* se ocupava de tudo o que era racionalmente deduzível, a partir dos conceitos da alma e dos seus atributos. Como obras autônomas, as duas psicologias foram publicadas nos anos 30, mas a divisão da matéria psicológica em dois âmbitos distintos já estava de fato presente nos *Pensamentos racionais sobre Deus, mundo e alma, bem como sobre todas as coisas em geral* de 1719.

Quanto a relevância concedida aos dados observados na *Erfahrung*, no *Discurso preliminar sobre a filosofia em geral* (1728) o filósofo de Breslavia tinha sustentado a tese de que o ponto de partida de todo o nosso conhecimento fosse aquele âmbito experiencial que ele então chamava de “conhecimento histórico” (Wolff, 2006, p. 1-7). Seja na tripartição do nosso conhecimento em histórico

(conhecimento dos fatos), filosófico (conhecimento das razões) e matemático (conhecimento das quantidades), seja na divisão da psicologia em empírica e racional, Wolff inspirava-se em um paradigma epistemológico que derivava da física *experimental* e da astronomia: era preciso alcançar aquele grau de compreensão que Newton e Kepler tinham conseguido obter sobre a natureza física e o funcionamento dos corpos naturais e celestes também para as faculdades “espirituais” (pensamento, imaginação, desejo, memória) do homem.¹

É importante ressaltar que, não obstante a forte dimensão inovadora do ponto de vista metodológico, a doutrina da alma wolffiana em si não afetava o pressuposto da distinção metafísica entre o corpo e a alma; assim, a questão da “comunicação” e inter-relação entre elas permanecia um dos temas principais de grande parte da antropologia médica alemã da segunda metade do século dezoito,² influenciada pela obra do Wolff. Como dirá o filósofo, teólogo e teórico da arte suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779) na segunda edição do *Breve compêndio de todas as ciências* (1759) – uma exposição sistemática das disciplinas filosóficas – a propósito dos desenvolvimentos da psicologia wolffiana, “... ainda há muito a ser ressaltado sobre a harmonia entre os estados do corpo e da alma, que merecem a maior atenção”. (Sulzer, 2014, p. 142)

A investigação *a posteriori* sobre os modos de funcionamento das faculdades da alma e sobre suas inter-relações não era apenas um fim em si mesmo; além de ser objeto do interesse de filósofos, médicos e “antropólogos”, ela contribuía para a formação de um âmbito disciplinar – a estética³ – que incluía tanto a análise gnosiológica das ditas “faculdades inferiores” (a “gnosiologia inferior”,

¹ “... a psicologia empírica [*empirische Psychologie*] corresponde à física experimental [*experimentelle Physik*], e portanto faz parte da filosofia experimental [*experimentelle Philosophie*].” *Ibid.*, §III (*Grundlage und Definition der empirischen Psychologie*, p. 64).

² Sobre este argumento, bastante articulado, veja-se por exemplo os artigos reunidos na seguinte coletânea: ZELLE, C. ‘Vernünftige Ärzte’. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung. Tübingen: Niemeyer, 2001.

³ Como é notório, o termo “estética” foi cunhado por Baumgarten; todavia, uma reflexão sobre a relação sobre o prazer “heurístico” para as novas descobertas já estava presente no pensamento wolffiano: BUCHENAU, S. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 53-65.

que compreendia os sentidos, imaginação, fantasia, memória) como as reflexões sobre a natureza e o significado das belas-artes. Assim Sulzer a definia na *Teoria geral das belas-artes* (1771-1774), o seu famoso *Lexikon* em vários volumes:

A filosofia das belas-artes, ou seja, a ciência que da natureza do gosto deriva tanto a teoria geral quanto as regras das belas-artes. A palavra significa propriamente a ciência das sensações [*Empfindungen*], que em língua grega são chamadas de *Aisthesis*. O fim principal [*Hauptabsicht*] das belas-artes é suscitar um vivo sentimento [*lebhaftes Gefühl*] da verdade e do bem, por isso a teoria delas tem que ser fundada na teoria dos conhecimentos obscuros [*undeutliche Erkenntnisse*] e das sensações [*Empfindungen*]. (Sulzer, 1994, p. 47)⁴

Dessa maneira, Sulzer reconhecia o fato de que na segunda metade do século dezoito, a estética alemã (representada por Sulzer, Mendelssohn, Meier, Herder, Moritz, entre outros) não só reconhecia a própria origem nas reflexões e nos temas da psicologia empírica wolffiana (retomados e reelaborados no interior da *Metafísica* de Alexander Gottlieb Baumgarten), mas continuava tendo estritos contatos com estes temas, podendo ser reconhecida em vários de seus aspectos como uma continuação e um desenvolvimento dela. Na edição do *Breve compêndio* de 1745, Sulzer tinha acolhido com entusiasmo as novidades no plano sistemático e metodológico da *empirische Psychologie*, definida por ele como uma *física experimental da alma* (*Experimentalphysik der Seele*).⁵ Em pelo menos dois aspectos essenciais, a filosofia sulzeriana mantinha-se fiel à impostação wolffiana: em considerar que os desenvolvimentos (*Erweiterungen*) da psicologia *experimental/experiencial* tinham que ser colocados no quadro do círculo virtu-

⁴ E no verbete *Ästhetisch*: “A propriedade de uma coisa, pela qual esta se torna um objeto do sentimento [*Gegenstand des Gefühls*], e portanto apta a ser utilizada nas obras das belas-artes. [...] À matéria estética pertence tudo o que pode suscitar uma sensação [*Empfindung*] que dirija a atenção da alma sobre si mesma [*Aufmerksamkeit der Seele an sich*]. Estas sensações [*Empfindungen*] não podem todavia ser causadas sem a ativa participação da alma [*ohne selbsttätige Mitwirksamkeit*].” *Ibid.*, p. 59.

⁵ Sulzer, 2014, p. 140.

oso – heurísticamente produtivo – das observações, experiências e experimentos, acrescidos de reflexões teóricas, uma prática que tantos resultados positivos ensejou no âmbito das ciências físico-naturais; e em manter a distinção entre a esfera das capacidades *intelectuais* e aquela das faculdades sensíveis do homem, embora estas duas agissem em continuidade (assim como demonstrado pela interação dos momentos *a priori* e *a posteriori* nas teorias e práxis científicas newtonianas). Transferida no interior da teoria da arte, a distinção entre *conhecer* (*erkennen*) e sentir (*empfinden*) tinha um papel essencial na elaboração da assim-dita estética “do efeito” (*Wirkungsästhetik*), na qual era conferido ampla ênfase às potencialidades pedagógico-morais das obras de arte, a partir do estudo dos *efeitos* (as sensações prazerosas) que elas podiam suscitar nos espectadores. Este fato motivava a importância de chegar a uma maior consciência dos mecanismos e dos funcionamentos das *Empfindungen*, o mar de sensações presentes na profundidade do *fundus animae* (*Baumgarten*) que, embora indistintas e confusas, tinham a especial qualidade de ser extraordinariamente poderosas, incisivas em mover o homem para a ação.⁶ Segundo Sulzer, moral e estética têm ambas uma origem fisiológica: os homens sentem *prazer* para o que é belo e bom, são atraídos por estas sensações prazerosas e tendem a replicá-las, ao passo que sentem aversão do feio e do mal:

Um prazer [*Genuss des Vergnügens*] frequentemente repetido para o belo e o bom, o desejo [*Begierde*] deles e uma impressão contrária, provocada em nós pelo feio e pelo mal, provoca a aversão [*Wiederwillen*] a tudo o que contrarie a ordem moral [*sittliche Ordnung*]. Por meio deste desejo [*Begierde*] e desta antipatia [*Abneigung*], o homem é estimulado [*gereizt*] para a nobre atividade que opera incessantemente para a promoção do bem [*Beförderung des Guten*] e a inibição do mal [*Hemmung des Bösen*]. As belas-artes podem ter estes efeitos saudáveis [*heilsame Wirkungen*], cuja tarefa

⁶ Sobre este aspecto do pensamento estético sulzeriano, remeto ao ensaio introdutório de Alessandro Nannini à tradução italiana de uma seleção de verbetes da *Allgemeine Theorie*: NANNINI, A. Johann Georg Sulzer: le belle arti e la formazione dell'uomo. In: SULZER J. G. *Teoria generale delle Belle-Arti*. A cura di Alessandro Nannini, presentazione di Fernando Bollino. Bologna: CLEUB, 2011, pp. XV-LXXXIV.

autêntica é despertar um sentimento vivo [*lebhaftes Gefühl*] para o belo e o bom, e uma intensa antipatia [*starke Abneigung*] para o feio e o mal. (Sulzer, 1994, p. XIII)

A partir deste quadro de mútua interação entre psicologia “experencial”, moral e estética “dos efeitos”, entende-se o interesse de Sulzer a investigar mais a fundo os papéis e as características daquelas que aparecem a ele como duas “faculdades primitivas” e essenciais, conhecer (“representar-se algo”) e *sentir*. A este tema ele tinha dedicado em 1763 um ensaio intitulado *Notas sobre o diferente estado no qual a alma se encontra em exercer as próprias faculdades principais, ou seja, aquela de representar-se algo e aquela de sentir* (Id., 1974, p. 244-281); a esta obra se relacionava o famoso concurso de 1773 da *Academia das ciências* de Berlim, cujo texto recitava:

A alma possui duas faculdades primitivas que formam a base de todas suas operações: a faculdade de conhecer e a faculdade de sentir. Ao exercer a primeira, a alma é ocupada por um objeto que ela considera como uma coisa fora dela, pela qual ela tem curiosidade: sua atividade parece então tender apenas para ver bem [*bien voir*]. Exercitando a outra, ela se ocupa dela mesma e do seu estado, sendo afetada bem ou mal. Portanto sua atividade parece unicamente determinada a mudar de estado, quando ela se encontra afetada desagradavelmente, ou a se alegrar [*jouir*], quando ela está afetada prazerosamente.

Pressuposto isto, requer-se:

- 1) um desenvolvimento preciso das determinações originárias destas duas faculdades e das leis gerais que elas seguem.
- 2) um exame aprofundado da dependência recíproca destas faculdades e da maneira como uma influencia a outra.
- 3) alguns princípios que sirvam a mostrar como o gênio e o caráter de um homem dependem do grau de força, da vivacidade e dos progressos de uma e de outra destas faculdades, e da proporção que há entre elas. (Vários, 1776, p. 9-10)

O concurso berlinense foi ganho pelo filósofo e teólogo Johann August Eberhard (1739-1809) com a obra *Teoria geral do pensamento e da sensibilidade*⁷ (1776), cuja imposição geral mantinha-se fiel aos pressupostos que animavam o edital. Do concurso tinha participado também Johann Gottfried Herder (1744-1803), com um texto intitulado *Sobre o conhecer e sentir da alma humana*⁸ (1774-1778), com o qual ele se colocava em posição polêmica a respeito da possibilidade de separar distintamente a esfera lógico-teorética da esfera sensível. A contribuição herderiana visava evidentemente se apresentar como original e inovadora: Herder, insistindo no lado fisiológico e orgânico da força viva *lebendiger Kraft*, criticava explicitamente a doutrina da harmonia preestabelecida entre corpo e alma⁹. Em virtude da própria imposição continuísta e panteísta (o inteiro mundo orgânico era entendido como uma única “constelação” de forças), ao filósofo, teólogo

⁷ EBERHARD, J. A. *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens*. Berlin: Voss, 1776.

⁸ HERDER, J. G. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, Hartknoch 1778. Para algumas informações introdutórias sobre a gênese deste texto, em relação ao concurso, veja: MARELLI, F. Nota al saggio di Herder *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. Anno II, numero 1 (2009), pp. 95-97.

⁹ “Em absoluto, nada da natureza é separado [*geschieden*], tudo flui [*fließt*] através e por meio de passagens imperceptíveis [*unmerkliche Übergänge*]; e, certamente, o que na criação é vida [*Leben*], é também, quaisquer que sejam suas figuras [*Gestalten*], suas formas [*Formen*] e seus canais [*Kanälen*], um espírito só [*ein Geist*], uma chama só, [*eine Flamme*]. Em particular, o sistema da harmonia preestabelecida teria que ter ficado alheio ao grande inventor do poema das mônadas, já que me parece que as duas coisas não podem coexistir bem uma com a outra.” HERDER J. G. *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. In: *Werke*, vol. 4, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*, herausgegeben von J. Brummack e M. Bollacher. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 338. “Fantasiouse sobre a ‘origem das almas humanas’ como se elas tivessem uma natureza mecânica e fossem realmente feitas de cola e lama. As almas jaziam já pré-formadas na lua, no limbo, e aguardavam, nuas e frias, suas capas, relógios, ou vestidos a elas destinados, ou seja, os corpos ainda privados de forma; quando a capa, o vestido e os relógios estão prontos, a misera, tão longe inativa, alma habitante, lhe é juntada mecanicamente, de modo que ela se encontre apenas ao lado do corpo e não exercite alguma ação nele, pelo contrario, em maneira harmonicamente preestabelecida saiba tecer autonomamente pensamentos por si, assim como ela fazia lá no limbo, de maneira que o relógio do corpo bata sincronicamente com ela. Talvez não se tenha nada para dizer sobre a antinatural insuficiência deste sistema, e, além disso, consigo com fadiga pensar sobre quais princípios ele possa se fundar.” *Ibid.*, p. 336.

e literato alemão não pareciam concebíveis duas substâncias completamente separadas e subsistentes em si mesmas; conseqüentemente, a relação entre elas não constituía um problema, e tinha que ser entendida como um dado de fato. Do pensamento leibniziano, ele parecia de preferência interessado na recuperação da ideia das mônadas como centros de forças. Insistindo sobre a origem e a natureza fisiológica dos movimentos da alma (“abismo de forças obscuras interiores” *Abgrund innerer dunkeln Kräfte*, “omnipotência orgânica” *organische Allmacht*, “estímulo inexaurível” *unerschöpflicher Reize*)(Herder, 1994, p. 332), a rígida distinção “sulzeriana” entre *Erkennung* e *Empfindung* era dissolvida e tendia à perda de significação. O fenômeno fundamental e originário da “força viva” se apresentava aos olhos do Herder como um *primum*¹⁰ não ulteriormente explicável:

Um jogo mecânico ou sobre-mecânico [*übermechanisch*] de expansão e contração diria pouco ou nada, se já não fosse pressuposta internamente ou externamente a causa [*Ursache*] dele, “estímulo, vida” [*Reiz, Leben*]. O criador deve ter estabelecido uma conexão espiritual [*geistiges Band*] de maneira que determinadas coisas sejam similares a uma parte sensível [*empfindenden Teil*], outras sejam contrárias a ela; uma conexão que não depende de nenhuma mecânica, que não pode ser explicada reconduzindo-a a outra coisa, mas que deve ser acreditada [*geglaubt*], já que ela está ali e se mostra em centenas de milhares de fenômenos [*Erscheinungen*] (*Ibid.*, p. 334-335).¹¹

A certeza da ação dos estímulos das forças orgânicas e fisiológicas não era co-

¹⁰ “Com isso, não digo de *explicar* [*erkläre*] algo; ainda não conheci alguma filosofia que explique o que é a força e como se produz em um ou dois seres. O que a filosofia faz é *observar* [*bemerken*], *classificar* [*unter einander ordnen*], *esclarecer* [*erläutern*]; depois disso, ela sempre *pressupõe* [*voraussetzt*] força [*Kraft*], estímulo [*Reiz*] e efetividade [*Wirkung*].” Herder, 1994, p. 337-338.

¹¹ Nota-se uma certa ambigüidade no discurso herderiano, que por um lado afirma a inutilidade da tese da harmonia preestabelecida, mas por outro lado recorre a Deus criador como fiador da unidade espiritual da vida orgânica.

nhecível racionalmente, mas se afirmava em uma forma de “autoconsciência sensível” para a força viva:

o estímulo, [*Reiz*] deve ser também acreditado [*geglaubt*], ou seja, vivenciado [*erfahren*], sentido [*empfunden*], e fuge dos discursos genéricos e confusos [*jedes allgemeine Wortgekrum*], assim como de cada previsão abstrata [*abstrakte Vorhersehen*]. (*Ibid.*, p. 334)

Consequentemente a estas posições, o texto herderiano visava apresentar-se como fortemente inovador não apenas a respeito dos principais pilares da estética e da psicologia sulzerianas, mas também em relação à mesma pretensão wolffiana de poder operar uma dúplice exposição da doutrina da alma. Na convenção de que *conhecer* e *sentir* correspondessem de fato a um único ato e se equivalessem, Herder sustentava a tese de que o (auto-)conhecimento da alma humana precisava ser renovado de maneira *fisiológica*, e o momento da “observação” ser resolvido no ato da *Selbstgefühl* da faculdade da *Empfindung*:

Na minha modesta opinião, não é possível alguma psicologia [*Psychologie*] que não seja, a cada momento, uma determinada fisiologia [*Physiologie*]. A obra fisiológica do Halle, elevada à psicologia e vivificada [*mit Geist belebt*], como a estatua do Pigmalião. Apenas então podemos dizer algo sobre pensar [*Denken*] e sentir [*Empfinden*]. Conheço apenas três estradas que poderiam conduzir até lá: anotações biográficas [*Lebensbeschreibungen*], observações de médicos e amigos [*Bemerkungen der Ärzte und Freunde*], predições de poetas [*Weissagungen der Dichter*]; apenas estas podem providenciar material para a autêntica doutrina da alma [*zur wahren Seelenlehre*]. (*Ibid.*, p. 340)

Herder nos indica algumas direções que as instâncias presentes na psicologia empírica wolffiana de fato tomavam naqueles anos na Alemanha, muito para além dos limites do perímetro da reflexão teórico-sistemática. O jovem escritor, ensaísta e jornalista Karl Philipp Moritz (1756-1793), por exemplo, acolhera estas solicitações em vários sentidos; autor de dois romances psicológicos, biográficos e “de formação”, o *Anton Reiser: ein psychologischer Roman* (1785-1786)

e o *Andreas Hartknopf: eine Allegorie* (1785), Moritz foi o editor da *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783-1793), uma inovadora revista que se propunha exclusivamente a publicação das “simples” contribuições dos leitores: relatos de sonhos, lembranças dos anos da infância, traumas pessoais etc., uma sorte de grande coletânea das experiências individuais dos leitores, as observações dos meros “fatos” empíricos da alma. Também em relação ao desenvolvimento das reflexões psicológicas para a estética, Moritz retomava a sobreposição/identificação herderiana entre *conhecer* e *sentir*; tema que, de fato, estava já potencialmente implícito nas pressuposições mesmas da psicologia “*experimental*”, porque já no caso da observação “*factiva*” do mundo interior da alma humana (auto-introspeção), encontramos-nos diante da situação particular na qual o objeto observado e o sujeito observador não estão separados, sendo as *Empfindungen* ao mesmo tempo fenômenos e modos do conhecimento. No que diz ao específico respeito à estética, esta nova consciência implicava uma maior atenção para as *experiências diretas de fruição do belo* frente à obra de arte; neste sentido, as ideias herderianas convergiam com as teses winckelmannianas sobre a centralidade da análise do objeto artístico para sua correta compreensão e para a formação do gosto, exigência que fez Moritz viajar para Roma nos anos 1786-1788, visando sua própria formação como docente de história da arte e antiguidade na *Academia das Belas-artes* de Berlim (Moritz, 2008). Assim, o próprio Moritz – que em 1785 com o artigo *Sobre o conceito de acabado em si mesmo* tinha feito um importante passo em direção da afirmação da autonomia estética da obra de arte, com a exclusão de qualquer papel no surgimento do sentimento do belo para os princípios do “útil” e do “prazer”- no pequeno ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* (1788) fazia recurso extensamente ao conceito de força ativa (*Tatkraft*) do gênio criador, como estímulo (*Reiz*) inexaurível para criação de novas belas obras de arte, reconhecendo no homem-artista a capacidade de transformar suas sensações frente ao belo em impulso vivo para se tornar, a sua própria vez, criador. Dessa maneira, Moritz não só aceitava a sobreposição herderiana entre *Erkennen* e *Empfinden*, mas ressaltava o poder *ativo* que a atenção (*Aufmerksamkeit*) para as próprias *sensações* tinha. Ele manifestava ao mesmo tempo, como Herder, uma posição crítica em relação a uma concepção “heterônoma” da arte, como era aquela sulzeriana – na qual o valor estético do objeto

artístico era explicado graças ao recurso aos mecanismos de atração/repulsão e às sensações de prazer/desprazer – e chamava a atenção para uma ampliação da especulação estética, agregando em uma única reflexão elementos da teoria do gosto e da teoria do gênio.

Referências bibliográficas

- BUCHENAU, S. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 53-65.
- EBERHARD, J. A. *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens*. Berlin: Voss, 1776.
- HERDER J. G. *Sul conoscere e sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni*. Traduzione a cura di Francesca Marelli. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. Anno II, numero 1 (2009), pp. 99-129. Online: <http://www.fupress.net>
- _____. *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. In: *Werke*, vol. 4, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*, herausgegeben von J. Brummack e M. Bollacher. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 329-393.
- MAGGIORE, V. *Il corpo come strumento della sensibilità: riflessioni sul conoscere e sentire fra estetica e fisiologia*. *Studi di estetica*, anno XLIV, serie 1/2006, pp. 85-105.
- MARELLI, F. *Nota al saggio di Herder Sul conoscere e il sentire dell'anima umana*. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. Anno II, numero 1 (2009), pp. 95-97. Online: <http://www.fupress.net>
- _____. Una fisica dell'anima. *Estetica e Antropologia* in J. G. Herder. Milano: Mimesis, 2012.
- MORITZ, K. P. *Viagem de um alemão à Itália*. 1786-1788 (terceira parte): nas cartas de Karl Philipp Moritz. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.
- NANNINI, A. *Johann Georg Sulzer: le belle arti e la formazione dell'uomo*. In: *SULZER J. G. Teoria generale delle Belle-Arti*. A cura di Alessandro Nannini, presentazione di Fernando Bollino. Bologna: CLEUB, 2011, pp. XV-LXXXIV.

SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli.* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1994.

_____. *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand, worin sich die Seele bei Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens, sich etwas vorzustellen, und des Vermögens zu empfinden, befindet.* *Vermischte philosophische Schriften.* Hildesheim-New York: Georg Olms, 1974, pp. 244-281.

_____. *Kurzer Begriff aller Wissenschaften. Erste (1745) und zweite (1759) Auflage.* Herausgegeben von Hans Adler. Mit einem Beitrag zu Leben und Werk J. G. Sulzers von Elisabeth Décultot. Basel: Schwabe Verlag, 2014.

VARIOS. *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres.* In: *Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres.* Année MDC-CLXXIV. Avec l'histoire pour la même année. Berlin, 1776.

WOLFF, C. *Einleitende Abhandlung über Philosophie im allgemeinen (Discursus Praeliminaris de Philosophia in Genere).* Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Helzboog, 2006.

ZELLE, C. 'Vernünftige Ärzte'. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung.* Tübingen: Niemeyer, 2001.

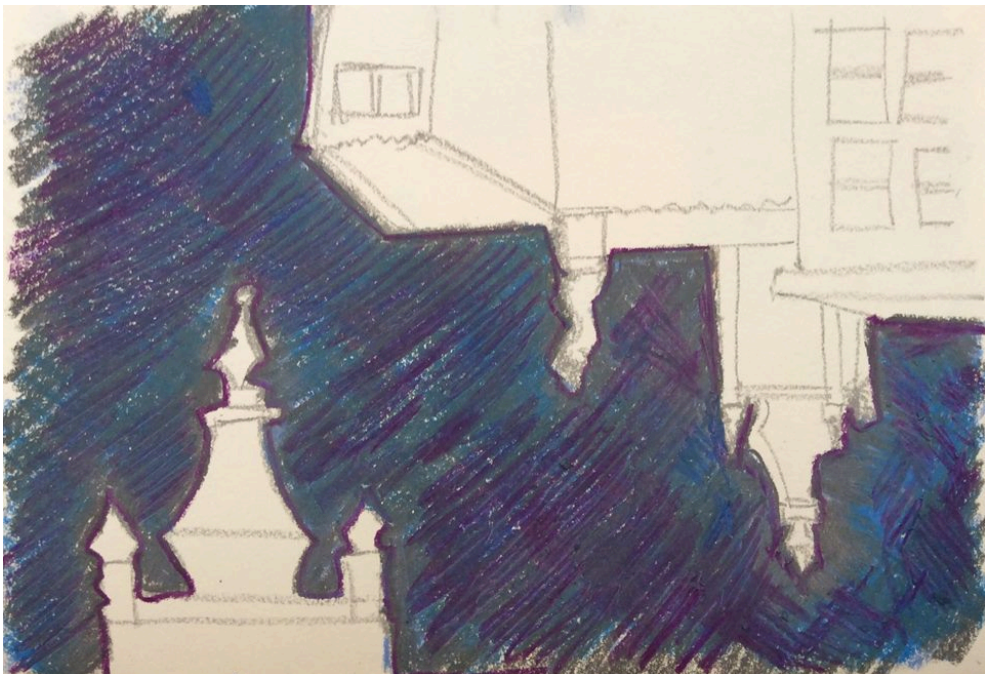
Trabalhos

Sulamita Fonseca Lino possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG (2000), mestrado em Análise Crítica da Arquitetura pela UFMG (2004), mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP (2015). Atualmente é professora efetiva do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da UFOP e doutoranda no curso de Filosofia na FAFICH/UFMG.

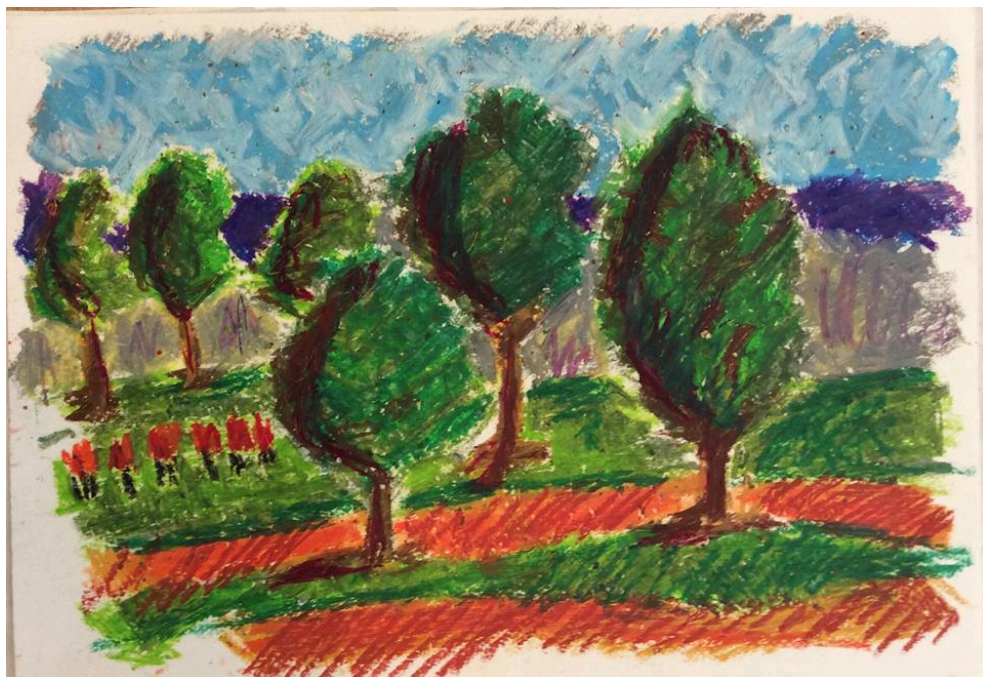
Os trabalhos aqui apresentados não configuram uma série e sim um conjunto de experiências com materiais e técnicas, tendo como referências lugares, obras de arte e desenhos de arquitetos. Eles fazem parte do trabalho de pesquisa desenvolvido na UFOP, que visa investigar as possibilidades de ruptura entre desenho artístico e arquitetônico e encontrar potencialidades de expressão artística individuais.



Estudo das formas e sobreposições a partir das aquarelas de Mackintosh.
Técnica: Aquarela sobre papel canson, 2015.



Negativo de Ouro Preto.
Técnica: Pastel oleoso sobre papel canson, 2016.



Observar e desenhar a paisagem depois de Van Gogh.
Técnica: Pastel oleoso sobre papel canson, 2015.



Estudo das formas e sobreposições a partir de desenhos da paisagem local e das aquarelas de Mackintosh.

Técnica: Aquarela sobre papel Fabriano, 2016.



Negativo de natureza morta.
Técnica: lápis aquarelável sobre papel canson, 2010.



Observar e desenhar a paisagem depois de Van Gogh.
Técnica: Pastel oleoso sobre papel canson, 2015.

Trinta anos após *A transfiguração do lugar-comum*: Danto, herdeiro de Wittgenstein^I

MELISSA THÉRIAULT

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E ARTES DA UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

Trinta anos após a sua publicação, vinte anos após a sua tradução francesa, uma obra se impõe entre os clássicos da filosofia da arte: com efeito, *A transfiguração do lugar-comum* de Arthur Danto tem alimentado durante muitos anos as discussões apontadas na ontologia da arte, propondo uma redefinição da filosofia analítica da arte e uma perspectiva diferente sobre a própria história da arte. De tal modo, é pertinente aqui retornar a esse excelente trabalho, principalmente para destacar sua continuidade – além da ruptura – com o corpus preexistente na antologia analítica da arte.

Enquanto as mudanças na prática artística do século XX mostraram ser necessário repensar o conceito de arte para além das definições herdadas do projeto clássico, muitos têm tentado identificar os fundamentos em que estava inscrita a reflexão sobre a arte clássica (incluindo os relacionados com a herança kantiana ou com o paradigma romântico, que, no entanto, ainda podem perceber estigmas de muitos escritores e artistas). Neste movimento de renovação que tem sido

¹ Tradução de Gustavo Guimarães. Título original: “Trente ans après La transfiguration du banal: Danto, héritier de Wittgenstein”. Texto publicado originariamente em *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d’esthétique*. Volume 14, Summer, 2008.

observado na Filosofia americana no século XX, alguns autores, inspirados em Wittgenstein, argumentam que não é possível definir a arte, sendo melhor a pergunta versar sobre o uso das propriedades estéticas (Weitz, 1988). Outros, no entanto, rejeitaram esta abordagem e tentaram virar o jogo e reviver o projeto de um modelo teórico que define e resgata a esperança da teoria descritiva: é o caso de Arthur Danto. Retomar uma proposta de Wittgenstein – tão fundamental como é – não faz dele um adversário do pensamento deste último. Em vez disso, Danto é dependente em muitos aspectos das questões colocadas pelo pensador vienense o que o configura seu herdeiro; por esta razão, é necessário observar aqui as evidentes ligações entre a filosofia da arte de Danto e algumas afirmações de Wittgenstein. Assim, primeiro apresentaremos, em linhas gerais, as suas teses sobre arte e estética para, em seguida, destacar a originalidade das de Danto.

Uma múltipla condição

Danto se beneficia, desde os anos oitenta, das vantagens de uma “dupla condição”: a um só tempo crítico de arte e filósofo, seu primeiro papel permite-lhe uma liberdade de julgamento e opinião que nem sempre lhe permite o segundo. Se esse seu lado “mundano” que lhe deu legitimidade aos olhos de alguns – visivelmente aliviados por não ter que lidar com um desses filósofos reclusos e desligados do mundo da arte – essa atitude irritou outros. Somado a isso é que Danto, crítico e filósofo, é também autor e adota muitas vezes algumas informações contextuais que muitas vezes são anedóticas ou relatos emocionantes de suas viagens e iluminações em galerias nova-iorquinas. Infelizmente, esta pena [*plume*] é uma espada de dois gumes, que tem feito muitas vezes sombra às teses que procurou defender. Mas, além das anedotas e do estilo arrogante de que o acusam (muitas vezes com razão), há um pequeno passo para a filosofia analítica da arte que é transposta graças a Danto, especialmente porque ele se atreveu a tomar sobre seus ombros uma tarefa ingrata. De fato, reanimar velhas querelas e retomar questões espinhosas do tipo “podemos definir a arte?” tem sua parcela de dificuldades. O ponto de partida de Danto será enfrentar, para início de sua investigação, a seguinte e inescapável questão: o que faz da obra de arte um esta-

tuto diverso de outros objetos? Sobre o que repousa esse estatuto e quais são as consequências desse estado de coisas?

Se o pessimismo generalizado pós-wittgensteiniano contrasta com a resposta afirmativa de Danto a essa primeira pergunta (sobre a possibilidade de uma definição), ainda há razões para acreditar que para além da aparente contradição, existe entre Wittgenstein e Danto uma relação que não pode ser reduzida a uma simples sucessão no tempo. Para a filiação entre o pensamento de Wittgenstein, que marcou um ponto de viragem na estética e na filosofia da arte, e a abordagem de Arthur Danto, duas das suas teses serão discutidas aqui: a primeira foi o cerne de *A transfiguração do lugar-comum*, afirma que existem *critérios* para saber que estamos na presença de uma obra de arte. Abordaremos em seguida a tese do *fim da arte*, que foi desenvolvida ao longo dos anos oitenta.

Porém, uma observação se impõe quanto ao contexto em que *A transfiguração do lugar-comum* é apresentada. Nos anos cinquenta, havia surgido um renovado interesse na esfera anglo-americana acerca das questões estéticas, que são então tratadas a partir de algumas grandes linhas traçadas por Wittgenstein, incluindo os conceitos de *conceito aberto*, *formas de vida e semelhança de família*. Ele renuncia nessa época à tentativa de definir a arte de modo extensivo, ou seja, com critérios suficientes e necessários, acreditando que a única via que impediria a reflexão estética equivocada seria olhar para o “uso” de certos enunciados para o conteúdo estético. Há também outras abordagens para a questão que são radicalmente distintas, como aquela que Goodman oferece em *Linguagens da arte* – originalmente publicado em 1976 – para analisar os fenômenos artísticos como uma forma linguagem, a partir de um modelo de Frege, em termos de *significado*, *referência e função* (Goodman, 1990). Goodman esclarece o uso de certos conceitos relacionados com a prática artística (citação, descrição, classificação, exemplificação...) a fim de tentar descrever o funcionamento desta prática complexa.

A transfiguração do lugar-comum é claramente uma resposta (ainda que indireta) a Goodman, mas também para aqueles que aplicaram a ideia de Wittgenstein sobre as semelhanças de família como meio para definir o conceito de arte.²

² Cf. o artigo de Berys Gaut, “Arte” as cluster concept in Carroll, N. (ed.) *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press, 2000, p. 25-44.

O livro estabelece – pelo menos em alguns aspectos – uma forte e notória mudança em comparação ao que se dizia naquele momento a respeito da estética, e testemunhou o tumulto causado por este retorno de uma forma de essencialismo. A ambição declarada por Danto, de encontrar critérios que permitam a formulação de uma definição de arte, parecia então ilusória aos olhos daqueles que contabilizavam os fracassos de várias teorias da arte para avaliar adequadamente a prática do século XX. Lembre-se que para Wittgenstein, não só não é possível definir a arte, mas não é mesmo útil, pois a compreensão deste conceito deve passar pela observação do uso das obras de arte, tal qual é formulado nas *Investigações Filosóficas*: “Não diga: deve haver algo que é comum a elas [...], mas antes, veja se alguma coisa lhes é comum” (Wittgenstein, 1961, parte I, seção 66-67).

Mas Danto responde que para observar e ver, ele já deve saber que é uma obra de arte, e assumir a capacidade de reconhecer a diferença entre arte e não-arte: observar o uso de obras de arte é possível se há algo que permita conectar os diversos casos. Mas isso não significa que para Danto qualquer coisa é definível (Danto, 1989, p. 108): pode ser que não sejamos capazes de estabelecer o que há de comum nas obras de arte, ou que apenas é possível ser alcançado retrospectivamente.³ O erro das teorias neo-wittgensteinianas é, portanto, o de reduzir as tentativas de definir a capacidades de reconhecimento (Danto, 1989 p. 111). No entanto, o empreendimento de Danto será justamente mostrar que qualquer definição envolve uma dimensão que vai além do visível: é o contexto histórico e cultural que permite fazer a distinção entre objetos perceptivelmente indistinguíveis. Wittgenstein já havia levantado a questão, mas restava a ele encontrar a natureza dessa diferença, que Danto tenta alcançar mediante a noção de *interpretação*. Posteriormente, Danto voltará um pouco seu posicionamento e chegará à conclusão acerca de uma era pós-histórica (ou seja, em que o “fim da arte” é consumado) na qual a arte não tem regra nem direção a seguir: no contexto pós-histórico, a diversidade reina.

³ Também encontramos essa ideia em Croce e em Collingwood: é característico da estética não poder definir a arte a priori, uma vez que uma das principais qualidades de uma obra de arte é ser inovadora.

Representação, filosofia e filosofia *da arte*

Curiosamente, foi uma observação trivial em Wittgenstein (a diferença entre um simples movimento do braço e uma saudação), que serviu de elemento deflagrador: na verdade, um breve comentário sobre a noção de ação levantou diversas questões e debates sobre a diferença entre um movimento não-intencional e uma ação. Foi o que permitiu a Danto realizar uma mudança e transpor o problema, substituindo a noção de ação pela de obra de arte: se um simples movimento do braço pode ser interpretado como uma ação, um objeto simples pode ser interpretado como uma *obra de arte*. Da mesma forma, a reflexão em torno das Caixas Brillo de Andy Warhol formulada por Danto suscitou a questão da diferença entre as propriedades estéticas e artísticas nas teorias atuais de arte.

Um detalhe revelador, Wittgenstein é mencionado em *A transfiguração do lugar-comum*, especialmente quando Danto se detém em considerações gerais sobre filosofia, ao invés de questões específicas sobre filosofia da arte. Além disso, ele afirma que a questão da arte é essencial na filosofia: o filósofo, independentemente da especialidade, mais cedo ou mais tarde é confrontado com problemas em torno da aparência, representação, ilusão, em suma, em torno dos conceitos que são mobilizados na reflexão sobre a produção de obras de arte (Danto, 1989, p. 105). Uma vez que eles fazem, ao mesmo tempo, parte de nossa compreensão da arte e da atividade filosófica, é que se impõe, de acordo com Danto, o exame da relação entre os dois. Com efeito, a atividade filosófica só pode começar com a realização de uma divisão entre o conceito de realidade e a família de conceitos elencados acima:

Eu acho que o *Tractatus* é, em muitos aspectos, o paradigma por excelência de uma teoria filosófica: Wittgenstein, nele, opõe o mundo à sua imagem especular nos discursos (composto de proposições que correspondem uma a uma aos fatos que constituem o mundo [...] ele ilustra perfeitamente a forma das teorias filosóficas, e tanto mais o que há de filosófico nele, quanto é a imagem que ele fornece da relação entre a linguagem e o mundo... (Danto, 1989 p. 138).

O pensamento de Wittgenstein constitui para Danto um modelo de reflexão

filosófica uma vez que ele incide sobre a relação entre a realidade e as nossas representações, o que depende de uma mediação da linguagem. O lugar preponderante ocupado pela linguagem no *Tractatus* garante que a obra ilustre de maneira paradigmática a singularidade das teorias filosóficas: Wittgenstein nela propõe uma visão do que é a realidade em um único enunciado claro (“*o mundo é tudo o que acontece*”), e assim também define o limite entre a realidade e a representação desde a primeira linha da obra.⁴

A própria ideia desse limite – seja aquela estabelecida no *Tractatus* ou aquela proposta por Danto em seus escritos sobre arte – poderia não merecer persistir, especialmente por causa da crítica feita contra ela por alguns pragmáticos inspirados pela obra de John Dewey (Shusterman, 1992). Mas essa crítica não deve embarçar nem Wittgenstein, nem Danto (que provavelmente replicaria que a fronteira entre a realidade e a representação é em si mesma uma representação a serviço da investigação filosófica, sendo por isso mesmo uma separação de princípio). Outro ponto comum para ambos os autores deve ser aqui destacado: se compararmos de modo geral suas respectivas carreiras, constatamos que em cada um podemos encontrar uma concepção da significação que é primeiramente de enfoque atomista e a-histórico, e depois, contextualista.⁵ De fato, Wittgenstein mudou de ideia nas *Investigações Filosóficas* sobre alguns de suas propostas anteriores, incluindo a natureza do significado: os significados das palavras não podem ser reduzidos a entidades atômicas imutáveis. Danto também mudou seus pontos de vista a respeito das representações que podem ser realizadas em diferentes práticas humanas⁶ e de seu significado: seus primeiros escritos são marcados por tendências típicas da corrente analítica (incluindo a exigência de que considerações históricas relacionadas ao objeto estudado não são úteis para a investigação filosófica). É quando se consagra à filosofia da arte que ele passa a considerar

⁴ Evidentemente, essa ideia está longe de ser exclusiva a Danto: ela está no coração da corrente hermenêutica desde há muito tempo. A contribuição de Danto é, por outro lado, a de ter conseguido transplantar com sucesso essa ideia à corrente analítica e de ter sido aceito em termos de princípio estabelecido.

⁵ Cf. Brand, 1993.

⁶ Para uma exposição detalhada das modificações do pensamento de Danto, ver o artigo: ROMANO, Carlin. (1993) “Looking beyond the Visible: the Case of Arthur C. Danto” in Rollins, M. (ed.) *Danto and his Critics*. Blackwell, p. 175-190.

que os significados das obras não podem ser compreendidos sem levar em conta o contexto cultural, sem aderir àqueles que sucumbiram à tentação de resolver o problema da polissemia do conceito da arte segundo uma concepção relativista. Danto esclarecerá alguns anos mais tarde a sua posição: "...a interpretação deve ser considerada em relação a uma cultura, sem que isso implique o prejuízo de uma tese relativista sobre a arte: a localização cultural de uma obra de arte faz parte dos fatores que constituem a sua identidade" (Danto, 1993, p. 97).

O distanciamento da perspectiva a-histórica em favor de uma abordagem contextualista se torna evidente nos escritos posteriores ao *A transfiguração do lugar-comum*, período em que Danto se dedica à crítica de arte. Sua leitura revela que uma compreensão atomista do significado é de alguma forma "autorrefutante", tão logo se postula que as representações do artista podem influenciar a produção das obras (que confirma a prática artística): se as obras de arte são, por definição, intencionais – é ao menos o postulado de Danto –, é necessário que seja considerado a que elas se referem para que possamos compreender o sentido. A passagem de Danto do a-historicismo para o contextualismo é assim imposta, por um lado, por seu plano lógico para assegurar a coerência interna de sua teoria da arte, mas também, na prática, por causa do caráter de ruptura que se faz atualmente presente na arte, caráter que ele decidiu levar em consideração. No entanto, é interessante notar que antes de se dedicar a questões sobre a arte, Danto havia abordado vários subcampos da filosofia⁷ tal qual a filosofia da ação que veremos na próxima seção. Esta diversidade de interesses é reveladora e mostra que Danto tem algumas características de um pensador sistemático, características que são evidentes e onipresentes em seus escritos (Carrier, 1993). Por um lado, como temos visto, o conceito de representação serve sempre como ponto de partida, e de outro, ele utiliza o mesmo método de demonstração (o dos indiscerníveis, como veremos mais adiante), em todos os subdomínios de sua análise. Este método desempenha um papel sobre dois aspectos, indissociáveis um do outro.

Em primeiro lugar, o método dos indiscerníveis desempenha um papel no plano *epistemológico*, frequentemente comparado nesse sentido à dúvida metódica car-

⁷ Incluindo a filosofia da ação, a epistemologia, a filosofia da história da filosofia, a filosofia oriental, bem como escritores como Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Sartre...

tesiana. É por esse método que Danto invalida os argumentos de seus antecessores que se baseiam no aspecto estético – no sentido etimológico do termo – para compreender e definir a arte. Ele serve igualmente para invalidar os contra-exemplos que Danto construiu para testar sua própria tese.⁸ Em seguida, o método dos indiscerníveis desempenha um papel no plano *ontológico*, de tal modo é o argumento que permite Danto analisar o que constitui a singularidade do conceito de arte, mostrando que basear o significado de uma obra de arte ou de uma ação perceptível sobre a sua dimensão perceptível é um erro.

Nada está escondido

Encontramos em Wittgenstein – tanto no *Tractatus* quanto em seus últimos escritos – a ideia geral segundo a qual a procura do significado de fenômenos “nas profundezas” é susceptível de levar inevitavelmente aquele que conduz a investigação a um ninho de confusões. O significado de palavras ou da natureza das coisas segundo ele está disponível ao agente cognitivo, quer sob a forma lógica da proposição quer sob um jogo de linguagem particular, observando-se seu uso. É o mesmo para Danto, na sua compreensão da linguagem, da ação e da arte: sem rejeitar certos tipos de compreensão (que encontramos na corrente hermenêutica atual: o estruturalismo, a psicanálise, etc.), ele argumenta que esse tipo de compreensão não pode nos colocar em contato com o significado real e concreto de uma obra de arte. Em outras palavras, um significado dificilmente acessível para o agente cognitivo é menos capaz de nos ajudar a construir uma definição de arte: quanto mais longe do que é dado de modo evidente, mais a teoria terá assim contribuído a um caráter de indecisão, o que é dificilmente aceitável para um autor que acredita que “há uma verdade interpretativa e uma imutabilidade da obra de arte que de modo algum são relativas” (Danto, 1993, p. 71).

Wittgenstein e Danto, portanto, partem do mesmo pressuposto metafilosófico (tendo o segundo tomado emprestado do primeiro): a prática filosófica deve resultar numa clarificação de conceitos, e não na adição de mistério em nossa

⁸ Cf. o artigo de Wollheim, R. “Danto’s Gallery of Indiscernibles” in Rollins, M. (eds.) *Danto and his critics*. Blackwell, 1993, p. 28-38.

compreensão da linguagem e da arte... e do resto. Ambos também tentam evitar teses contendo premissas deterministas, como aquelas (resultado de uma confusão conceptual) que desejam que o estudo dos mecanismos psicológicos pode ser determinante para a investigação filosófica. A natureza específica das obras de arte (sua diferença com relação aos objetos comuns) não pode ser explicada por meio do estudo da cadeia causal de nossas representações da obra de arte ou do objeto: explicar de que maneira nós percebemos por que uma obra de arte não permite compreender por que *ela é* uma obra de arte.

Da ação à obra de arte

A ligação entre Danto e Wittgenstein é ainda mais evidente quando vista a partir de um campo de investigações que eles compartilhavam: a filosofia da ação. A filosofia da arte de Danto é na verdade uma transposição de sua filosofia da ação, em que ele desenvolveu o conceito de *basic action*⁹ a partir de um problema proposto há vários anos por Wittgenstein como se segue:

...quando “eu levanto o meu braço”, meu braço sobe. E aqui surge o problema. O que é que resta depois de eu subtrair o fato de que meu braço se ergue, de que eu levanto o meu braço? (Wittgenstein 1961, § 621).

O problema é o mesmo na medida em que tenta explicar como acontece a passagem do plano físico (que depende da percepção) para o plano semântico: a questão de Wittgenstein mostra que, ao se supor que o significado é sobre o objeto físico (aqui, o movimento), esquecemos que esse significado depende do que liga o agente do objeto ao seu contexto de produção ou de execução.

Em escritos posteriores de Wittgenstein, o significado de um gesto ou de uma palavra se manifesta em seus usos, que diferem de acordo com o contexto. Danto parcialmente endossa esta posição: os usos fazem parte do contexto cultural, e –

⁹ Veja Danto, A. “Basic Actions and Basic Concepts” em *The Review of Metaphysics*, vol. 32, 1979, p. 471-495, bem como a descrição das pinturas de Giotto que ilustra bem a problema no prefácio da *Analytical Philosophy of Action*.

assim como em Wittgenstein – devemos ter um mínimo de convenções para entender o significado de uma obra ou de uma ação. O debate foi reavivado por Wittgenstein, mas foram seus sucessores que deram maior complexidade ao assunto. Estamos de acordo, evidentemente, que a ação não é apenas o levantamento do braço: há nela algo mais do que o movimento físico, uma conclusão a que Danto adere. Isto é o que ele desenvolve na *Analytical Philosophy of Action*¹⁰ e que se apresentará posteriormente em múltiplas formas com o mesmo problema subjacente: como é que se realiza a passagem de um objeto ou de um evento de uma categoria para outra, se não se pode explicar com base em critérios que dependem da percepção?

Entre a publicação do livro na década de setenta e a “conversão” de Danto à filosofia da arte ao longo da próxima década, uma base teórica, portanto, permanece na transposição sua filosofia da ação para a filosofia da arte: é o pano de fundo do legado de Wittgenstein sobre a distinção entre a dimensão perceptível e a dimensão não perceptível do objeto analisado. Quer se trate da interpretação de uma palavra, de um gesto ou de um objeto, é a mesma lógica que opera: entre a filosofia da linguagem de Wittgenstein e a filosofia da arte de Danto existe, à guisa de um elo perdido, uma reflexão sobre o conceito da ação. Sobre as três sub-áreas, é necessário introduzir uma dimensão suplementar para que a unidade básica faça sentido, de tal modo, estamos lidando com o mesmo problema em termos generalizados no plano epistemológico. Esse paralelo torna-se interessante quando colocado em relação ao conceito de arte concebida por Danto. Uma obra de arte é um objeto que se representa como tendo um significado peculiar. Agora, representar-se, tanto quanto interpretar é uma ação complexa que tem, assim como outros tipos de ação, seu próprio funcionamento. Deve-se, portanto, segundo Danto, investigar o funcionamento do processo interpretativo (nossa maneira de representar uma obra com relação ao contexto, com outras obras, etc.) para obter uma compreensão da arte que supere a estágio das propriedades estéticas das obras (que, uma vez que elas não são exclusivas das obras de arte não podem por si só servir de base para uma teoria da arte).

Se a obra é constituída de uma parte perceptível e de uma parte interpretativa, um problema pode surgir quando se tenta buscar qual a natureza deste

¹⁰ Danto, A. *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press, 1973, p. 226.

segundo componente. Sabemos que não é de ordem física, como mostrado pelo argumento dos indiscerníveis, e isso nos leva a um terreno escorregadio. Os sucessores de Wittgenstein se recusam a usar a noção de interioridade para explicar a mudança de um nível de significado para outro, ou seja, eles se recusam a admitir que o significado das obras está “no espírito” do receptor. Tentamos então definir a arte a partir critérios externos. Entre estas tentativas, está a de George Dickie que desenvolve, a partir de uma passagem de Danto, várias versões de sua teoria institucional da arte, o que coloca a natureza convencional da prática artística como fundamental.¹¹ Se a teoria de Danto tem uma dimensão institucional que, por vezes, levou a uma confusão entre as duas posições (Danto 1989, p. 26), este aspecto, porém, não é central em sua teoria. O “mundo da arte”, de que ele falou em 1964 no artigo “The Artworld” não desempenha o papel de um tribunal do gosto, ao contrário. Dickie tenta definir a arte a partir de critérios externos (que atuam como condições necessárias e suficientes) como a posição de um objeto de arte em uma instituição ou o fato de que este objeto foi produzido para ser apreciado. Mas Dickie não enfrenta o desafio apresentado por Wittgenstein:¹² Ele o ignora por uma outra forma de essencialismo.

A obra de arte e a transfiguração

Até recentemente, atribuíamos a obras de arte propriedades que permitiam reconhecê-las dentre outros tipos de objetos. Mas as mudanças operadas ao longo da história da arte tornaram essa operação mais difícil, por exemplo, como quando ao mictório de Duchamp foi negado o status de obra de arte por críticos e pelo público. Colocou-se nesse momento um problema de nível teórico: a presença de um urinol em uma galeria mostra que não são apenas as propriedades perceptíveis de um objeto que permitem colocá-lo lá, e que se deve procurar em outro lugar a justificação. Danto procede, assim, da mesma forma que Wittgenstein: tomando o exemplo de uma obra de arte de Warhol que não apresenta qualquer

¹¹ Dickie, G. (2001) *Art and Value*. Blackwell, 114 p.

¹² “Além disso, aliás, a teoria institucional Dickie também queria ser essencialista nesse sentido. Ambos nos opusemos ao espírito do tempo que foi Wittgenstein.” (Danto, 2000, p. 283)

diferença visual entre as verdadeiras caixas Brillo,¹³ ele se pergunta como vamos traçar a distinção quando, na presença de dois objetos idênticos, apenas um é uma obra de arte. Se não podemos apelar para a aparência do objeto, também não podemos fazer referência à experiência que o objeto fornece (porque dois objetos semelhantes deveriam provocar uma mesma experiência), nem a atitude que devemos adotar em relação a ele.

Assim, a diferença está em outro lugar. Essa diferença, diz Danto, é a interpretação.¹⁴ Os dois objetos idênticos não são interpretados do mesmo modo, porque atribuímos um significado diferente a um objeto, conforme é destinado a um uso prático (como as verdadeiras caixas de sabão Brillo) ou destinado a participar do discurso sobre a arte, a seguir a linha de objetos produzidos para transmitir uma mensagem ou expressar algo: uma convicção, uma crítica, um sentimento... A diferença entre um objeto comum e uma obra de arte que se parece com um objeto comum, então, situa-se em um plano ontológico e não perceptual (ou seja, ele depende de uma definição da arte e não de como perceber objetos de arte). A partir daí, vemos que Danto, assim como Wittgenstein, recusa confundir as questões estéticas e as relacionadas à psicologia da percepção. Em Wittgenstein, essa rejeição é encontrada em ambos os escritos, em *Investigações filosóficas* e em *Lições e conversas* onde a formulação é um tanto lacônica:

Costuma-se dizer que a estética é um ramo da psicologia. Esta é a ideia de que uma vez que tenhamos feito progresso, nós compreenderemos tudo – todos os mistérios da arte – através das experiências psicológicas. Por excessivamente estúpida que seja, essa ideia é considerada correta. As questões não têm nada a ver com a experiência psicológica, mas recebem a resposta de uma maneira completamente diferente (Wittgenstein, 1971, para. 35-36).

¹³ Obviamente, a *Brillo Box* é um problema porque é um fac-símile; o urinol de Duchamp é um melhor exemplo.

¹⁴ “A interpretação de superfície que todos nós devemos aprender a dominar ao longo de nossa socialização, tem sido amplamente discutida por filósofos no âmbito da teoria de ação, como na análise da alteridade linguística e mental”. (Danto, 1993, p. 79)

No entanto, essa rejeição em Danto tem um papel mais importante: é o pilar sobre o qual se constrói o argumento dos indiscerníveis, do qual depende sua principal tese.

Podemos também fazer outra aproximação: a interpretação cria a obra de arte na medida em que é a ação de um agente que permite a passagem do objeto ordinário para a obra de arte, em razão principalmente de seu caráter intencional. Mas o contato entre o agente e o objeto não está fechado: a interpretação de uma obra pode mudar ao sabor dos acréscimos, em suma, *ganhar vida* [*prendre vie*], integrar-se em uma tradição por consenso. Em uma passagem de *Investigações*, Wittgenstein expressa em termos que confirmam certo parentesco de ideias com Danto: “Interpretar é pensar, agir; a visão é um estado” (Wittgenstein, 1971, p. 345). As linhas que seguem essa passagem do texto de Wittgenstein indicam que a interpretação está relacionada ao conceito de aspecto, ele próprio relacionado com o de representação, e confirma a ligação entre a filosofia da ação e filosofia da arte discutida acima. Ver um objeto como uma obra de arte, é realizar a “transfiguração”, segundo Danto.

As propriedades da obra de arte

Para resumir, diremos simplesmente que de acordo com Danto qualquer obra de arte tem duas características: em primeiro lugar, a de ser *sobre* algo (a intencionalidade) e em seguida a de que *encorporam* este significado. Temos visto que é a partir do conceito geral de representação que Danto começa sua investigação na tentativa de identificar a característica do conceito de arte. Finalmente ele discute as diferentes formas de representação, destacando em particular a dimensão semântica da obra de arte: não se pode compreender como obra um objeto que foi produzido (ou escolhido, no caso do *ready-made*) por ser *sobre* algo. O conteúdo transmitido pelo objeto pode se apresentar de maneira mais ou menos direta, sob a forma da arte mediante a qual passa a mensagem, e de acordo com os conhecimentos da pessoa que interpreta a obra.

A obra de arte manifesta, portanto, seu conteúdo intencional através de sua materialidade; em outras palavras, a mensagem da obra de arte está lá, tanto de maneira abstrata quanto de maneira concreta. Abstratamente, pois o significado

de uma obra geralmente não se apresenta literalmente, se pensarmos, por exemplo, no significado dos múltiplos quadrados vermelhos no início de *A transfiguração do lugar-comum*. Ele também se apresenta concretamente porque a obra incorpora o seu significado através do estilo que podemos identificar ou da maneira como ela apresenta o seu conteúdo.

O segundo critério é para ser tomado no sentido metafórico: por incorporar seu significado, o objeto deve ter propriedades que evocam a mensagem ou o conteúdo que ele transmite graças a certos traços considerados como sinais desse conteúdo. Para explicar este processo, Danto apela à noção de estilo:

Por “estilo” eu quero dizer exatamente essa maneira de um homem representar tudo o que ela representa. Se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o estilo de suas apresentações [...] na arte em especial, o estilo se refere a esse aspecto exterior de um sistema de representações internas (Danto, 1989, p. 318).

Ele afirma em seguida que o estilo é um conjunto de propriedades que não está necessariamente fixo: um objeto não precisa ter todas as características de outro só porque ambos pertencem ao mesmo estilo. Note-se que este conjunto impreciso de propriedades pode ser comparado à ideia de semelhança de família, e que esse empréstimo a Wittgenstein provavelmente não é gratuito, na medida em que Danto admite que é difícil definir a própria noção de *estilo*. A dificuldade que então se coloca é explicar como as propriedades físicas podem ser incluídas na definição de um estilo sem causar inferências errôneas. Por exemplo, “ser sobrecarregado de detalhes” é uma propriedade física específica do estilo rococó, mas todas as obras sobrecarregadas de detalhes não são necessariamente rococó.

A questão da passagem das propriedades físicas para as propriedades estilísticas mostra igualmente que não podemos atribuir o mesmo estilo a duas obras sem o suficiente conhecimento da história da arte: as semelhanças superficiais apenas não permitem que se obtenha uma classificação confiável. A prática artística é atividade humana ancorada no tempo e cada obra de arte vem com as representações do tempo em que é produzida: os diferentes estilos não indicam apenas uma diferença na percepção, mas eles indicam igualmente como estamos lidando com obras que testemunham épocas ou contextos culturais diferentes. Em uma

obra mais recente, Danto toma emprestado explicitamente de Wittgenstein o conceito de forma de vida para explicar o funcionamento da obra em um contexto cultural:

É certo que tomei emprestado de Wittgenstein o conceito de “forma vida”. Ele disse: “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (*Investigações Filosóficas*, § 19). Mas o mesmo aplica-se a arte: imaginar uma forma de arte é imaginar uma forma de vida em que ela desempenha um papel. (Danto, 2000, p. 296).

Essa passagem está inserida em uma reflexão sobre a história em que Danto analisa a sucessão de diferentes visões do conceito de arte, nossas projeções e representações do conceito de arte em outras épocas diversas da nossa (seja no passado ou no futuro). Ele salienta também que considerar a arte apenas em termos de critérios estéticos resulta em “abordar as obras fora de seu contexto”, isto é, solto do contexto que lhes dá sentido, o que pode levar a uma má compreensão da obra de arte: isso era particularmente verdadeiro para aqueles que disseram que devemos prestar atenção para a brancura e o brilho da *Fonte* de Duchamp (Danto, 1989, p. 15). Tomar a obra de arte fora de seu contexto é equivalente a acreditar que a ação é reduzida ao movimento, como se o ato de saudar não fosse mais do que um movimento do braço ou a *Fonte* de Duchamp era uma obra de arte, *porque* ela é feita de porcelana brilhante. Nesse sentido, o exemplo das *Caixas Brillo* mostra a falha nas teorias que atribuem papel central à percepção e para as propriedades *estéticas* da obra de arte no conjunto de suas tentativas de definir arte.

O fim da arte

A segunda tese de Danto que será apresentada aqui está ligada à história do conceito de arte tal como a entendemos até agora, na medida em que Danto adapta uma linha da estética hegeliana à história da arte do século XX. O desenvolvimento da arte atingiu, segundo ele, uma espécie de conclusão, ou melhor, uma autonomia com relação a teoria: até recentemente, a arte perseguiu uma

meta (representação precisa, busca da abstração em sua forma mais pura...). Mas a partir do momento em que a arte esgotou os objetos de representação possíveis e que se tornou autorreferencial, presenciemos segundo Danto um fim da arte: o sentido dessas obras – incluindo as de Warhol – não era o de perguntar “*o que é arte?*”. Propor a questão dessa maneira é já respondê-la. A conclusão de Danto não é que não é mais possível a arte ou que não há mais novos caminhos a explorar, mas que não é mais obrigatório a um objeto ter determinadas características físicas para ser considerado uma obra de arte (como foi o caso do paradigma mimético, por exemplo). Por isso, é equivocado associar essa tese com a ideia de que não é possível ou desejável produzir obras de arte, o que Danto deixa claro nesses termos: “esta formulação parece mais melancólica e certamente mais pretenciosa do que eu gostaria. A arte não era mais possível, como uma evolução histórica progressiva. A narrativa tinha chegado ao seu fim” (Danto, 1996, p. 23). Além disso, Hegel já havia salientado que este não foi o fim da possibilidade da prática artística que era anunciado, mas o fim de seu papel *filosófico*. Em suma, para Danto, tudo agora pode ser arte, como era desejado por Warhol, desde que possa ser interpretado como tal (Danto, 1996, p. 17).

Essa tese deve também ser reavaliada com base em sua proximidade do conceito de semelhanças de famílias de Wittgenstein: se tudo pode ser arte, como poderemos fazer uma distinção? Pela observação do uso da obra e da relação que ela mantém com o que foi feito anteriormente na história da arte. Não obstante a tese de Danto, pode também parecer difícil de aceitar que o abandono de qualquer tentativa de definição que foi discutida mais acima, e poderíamos argumentar que sua crença quanto à incapacidade da arte de restaurar um eventual fio evolutivo é questionável: fazer previsões sobre o futuro da prática é arriscada, independentemente do nível de especialização nesta área. No entanto, devemos ter em mente que Danto se refere, quando fala do fim da arte, ao fim do conceito de arte, tais quais os concebidos até então, isto é, o final de um dos usos *possíveis* do conceito de arte.

Conclusão

A arte do século XX foi democratizada, chocou e devolveu para um mundo desencantado o reflexo de sua banalidade e o esgotamento de um imaginário por vezes temeroso de ter explorado todas as vias possíveis. Daí a concluir que a necessidade de renunciar a qualquer tentativa de se falar sobre sua natureza ontológica, é um passo que Danto não estava pronto para assumir. Vimos como a sua filosofia de arte se inspira na prática artística de sua época, mas também no pensamento de Wittgenstein. Além da indubitável filiação entre os dois pensadores, principalmente devido à grande influência de Wittgenstein em toda filosofia anglo-saxã, o interesse presente que envolvem as obras de Danto está na revitalização do debate sobre as possibilidades de definir a arte, debate que atualiza o pensamento de Wittgenstein, tanto na reflexão sobre a prática artística quanto na reflexão filosófica como um todo.

Referências bibliográficas

- CARRIER, DAVID. “Danto as a Systematic Philosopher or comme on lit Danto em français”. in ROLLINS, M. (éd.) *Danto and his Critics*. Blackwell, 1993, pp. 13-27.
- DANTO, ARTHUR. *Analytic Philosophy of Action*, Cambridge University Press, 1973, pp. 51-68.
- _____. *Introduction*, in *Après la fin de l'art*. Seuil, 2000, pp. 15-27.
- _____. *La transfiguration du banal*. Seuil, 1989, 327 p.
- _____. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Seuil, 1996, 345 p.
- _____. *L'assujettissement philosophique de l'art*. Seuil, 1993, 267 p.
- _____. “Le monde de l'art” in LORIES, Danielle (org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 183-198.
- DICKIE, GEORGE. *Art and Value*. Blackwell, 2001, 114 p.
- GOODMAN, NELSON. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Leçons sur l'esthétique in Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse, suivi de Conférences sur l'éthique*. Trad. J. Fauve, Gallimard, 1971, pp. 15-86.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus, seguido de Investigações filosóficas*. trad. p. Klossowski, Gallimard, 1961, 364 p.

WEITZ, MORRIS. in LORIE, Danielle (org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Meridianos Klincksieck, 1988, pp. 27-40.

Winckelmann: a ruptura estética da história da arte

PEDRO FERNANDES GALÉ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Estrela da manhã,
Mapa ainda obscuro.
História, mãe e esposa
De todo o futuro.

José Paulo Paes – “Ode Prévia”

Friedrich Schlegel, em seus *Fragmentos sobre poesia e literatura*, relacionava o historicismo de Winckelmann a uma “teoria da crítica da história” (Schlegel, 2016, p. 10). Essa obra de caráter fundamental ao romantismo alemão já traz em seu primeiro fragmento uma declaração que em muito nos interessa:

A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem histórica, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. <Meu mestre> Ele viu a diferença imensurável, a natureza da própria antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores. (*Ibid.*, p. 9).

O gesto fundacional de Winckelmann é algo que marcou a sua leitura desde os mais próximos leitores. Suas caracterizações e maneiras de operar tanto com a

arte quanto com a história se colocam diante da tradição de um modo muito particular. Seu historicismo, ou seja, o seu modo de conceber os desenvolvimentos e declínios nas artes figurativas se colocam de modo a não ser possível uma outra sorte de fulcro histórico. O leito de seu discurso, que vamos tratar aqui em sua faceta mais libertária em relação à tradição, não se colocou de modo indiferente à tradição, mas fez dela novos usos (e abusos). Já algumas décadas depois de sua morte, ocorrida em Trieste, no ano de 1768, o estatuto fundacional de Winckelmann parecia estar sendo colocado e debatido. Como nos apresenta a seguinte passagem de Quatremère de Quincy ¹:

O sábio Winckelmann foi o primeiro que trouxe o verdadeiro espírito de observação a este estudo; é o primeiro a se arriscar a decompor a Antiguidade, a analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as tonalidades do estilo; é o primeiro que fez abrir a estrada e colocou as estacas nesta terra desconhecida. É o primeiro que, classificando as épocas, aproximou a história aos monumentos e, confrontando os monumentos entre eles, descobriu características seguras, dos princípios de crítica, e um método que, retificando uma multidão de erros, preparou a descoberta de múltiplas verdades. (Quincy, Apud Pommier, 2000, p. 79).

Esse autor que confrontava os monumentos com “princípios de crítica”, se não foi um fundador, foi alguém que não cessou de buscar novos caminhos para uma abordagem direta da arte da antiguidade. A força de Winckelmann nos círculos intelectuais de seu tempo era tamanha que se tornava até difícil ser um opositor e um corretor de suas colocações, como nos demonstra de Heyne ²:

Embora o livro *História da arte da antiguidade* de Winckelmann seja um clássico, ele falha em apuramento histórico, o que não foi

¹ Encarregado da Academia francesa sob o governo de Napoleão, nascido em 1755. Para um maior conhecimento deste autor recomendamos a Tese de Doutorado *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*, de Renata Baesso Perereira, que além de um trabalho sobre o autor, inclui também algumas traduções de alguns verbetes escritos por ele.

² Christian Gottlob Heyne, professor de eloquência e poesia na Universidade de Göttingen e grande estudioso da antiguidade da segunda metade do séc. XVIII.

percebido durante o período de intoxicação maravilhada inicial que ele provocou, e por um bom tempo depois eu mal tinha a ousadia de me aventurar adiante com a correção de uma parte de seus erros. (Heyne, Apud. Harloe, 2013, p. 180)

Longe de agradar a todos os seus contemporâneos Winckelmann parece ter sido mais influente em sua colocação acerca da história da arte no âmbito da estética e da filosofia da arte do que em circuitos da *Altertumswissenschaft*, que dava, assim como a estética e a história da arte, os seus primeiros passos. O que fica claro é a maneira incisiva com que o autor marcou a vida intelectual da Alemanha do século XVIII.

Um modo de compreender a situação do autor de *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura* é buscar observar as indicações que ele mesmo fez de seu trabalho. Fica claro que mais do que tudo ele gostaria de ser pensado e lido como um autor de uma obra original. Não é pouco o espaço dedicado em suas obras ao cotejo de alguns que poderíamos pensar como precursores; como podemos ver no próprio prefácio de sua *História da arte da antiguidade*:

Alguns escritos sob o nome de história da arte vieram à luz, mas a arte possui neles uma participação mínima, pois seus autores não a conheceram suficientemente, oferecendo não mais do que o que haviam aprendido de ler em livros e de ouvir em lendas. (...) Desta sorte de história da arte são a *Historia da arte* de Monnier, a tradução e explanação dos últimos livros de Plínio de Dürand, a qual recebeu o título de *História da pintura antiga* e também Turnbull em seu tratado sobre a pintura antiga pertence a esta classe. (Winckelmann, 2009, I, p. XVIII)

Winckelmann parecia ter consciência de uma nova maneira de encarar o fluxo artístico em relação aos escritos que se aventuraram nesta seara, mas isto não seria o suficiente para que cravássemos como seu o posto de fundador da moderna história das artes. Ainda que o posto de fundador da história da arte nos pareça uma *vana predicatione*, não há como negar que a pergunta seja válida, mas ao re-

colocarmos a pergunta: “Winckelmann é o inventor da História da arte?”, temos de concordar com Édouard Pommier³:

Trata-se de uma demanda preliminar não pertinente. Certo que, ao definir sinteticamente a contribuição do estudioso à literatura artística, se recorre muitas vezes a esta fórmula lapidar. Tal qualidade, no entanto, lhe é contestada, bem como, o caráter ‘doutrinário’ de seus escritos. (Pommier, 2000, p. 77).

Esse debate se coloca de maneira exaustiva no século XX, tanto pelos que lutam por uma recuperação da história da arte, compreendida como for, quanto pelos arautos do seu fim ou esgotamento diante do universo figurativo que se viu nascer no momento artístico posterior às vanguardas. Mas desde seus contemporâneos esse gesto inicial é colocado nas mais diversas chaves de interpretação, o que não nos deve iludir, levando-nos a crer que estamos diante do fundador da história da arte. Todavia, se levarmos em conta que as fronteiras entre certas disciplinas, a saber, a estética, a história da arte e a arqueologia não se encontravam afixadas nesses primeiros passos, não podemos notar que Winckelmann foi um autor que soube dar trato às mudanças no modo de se relacionar a arte e o pensamento que frutificou nessas disciplinas que marcaram o pensamento e as artes do século XVIII. Se pensarmos no caráter que a história da arte possuía neste século, talvez alguma sorte de luz venha a alumiar nosso caminho. A leitura do verbete “História”, da Enciclopédia, escrito por Voltaire, nos pode dar um indicador do patamar das ciências históricas nos tempos da ilustração. A história, tal como entendida pelo *philosophe*, inclui a história das artes entre a história dos costumes e a história natural e é descrita da seguinte forma: “a história das artes, talvez a mais útil de todas, quando ela associa, ao conhecimento da invenção e do progresso das artes, a descrição de seu mecanismo” (Voltaire, in Diderot e

³ Autor de grandes obras acerca de Winckelmann, entre elas destaco os livros *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art* e *Piu Antichi dela luna – studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*. Este autor parece reforçar o caráter fundador dos métodos de trabalho de Winckelmann, mostrando a superação de Vasari e da tradição anterior à *História da arte da antiguidade*.

D'Alembert, *Enciclopédia*, v. 2, p. 345). Mas não se trata deste caminho dos mecanismos e progressos, a intenção de Winckelmann segue alinhada a um texto, que seria quase um programa, dos anos de Dresden, que o autor não publicara em vida, e que serviria de base a uma discussão acerca da história enquanto disciplina: os *Pensamentos sobre a apresentação oral da nova história geral*.

Nesse pequeno texto, o autor vai tentar trazer à luz uma sorte de discurso histórico que libertasse os historiadores modernos da “tirânica regra, que os submete à sua arbitrariedade e ideias fixas: escrever tudo que se possa escrever. Em uma apresentação oral, penso eu, pode-se conceder certa tolerância quando deve elevar-se por sobre toda a sorte de miudezas.” (Winckelmann, 2002, p. 18). O grau de libertação por sobre as miudezas, nessa primeira incursão de nosso autor aos temas de história, superaria até os grandes feitos dos heróis. Com a presença de um sentido, não há necessidade de que todos os meandros de uma história individual sejam elencados, Winckelmann afasta a necessidade da biografia em sua história; não precisamos andar “com o calendário nas mãos” e seguir nossos heróis “de passo em passo” (*Ibid.*). Ao mesmo tempo em que clama por essa economia, Winckelmann parece querer dar um passo na direção dos objetos desta narrativa que se veria liberta e se dedicaria ao que ele pensa ser o objeto digno de uma história geral, no sentido moderno (*neuern allgemeinen Geschichte*): “O conhecimento do grande desenvolvimento de Reinos e Estados, seu início, seu crescimento e decadência não seriam características menos essenciais a uma história geral do que os grandes príncipes, os sensatos heróis e os espíritos fortes.” (Winckelmann, 2002, p. 21). Esse modo de pensar a história, que já se apontava como crucial neste texto seminal, vai ser colocado, anos mais tarde, no âmbito da arte, não há como não notar a similitude, pois em sua *História da arte da antiguidade* o autor busca “demonstrar a origem, o desenvolvimento, a transformação e a decadência da arte” (Winckelmann, 2009, p. XVI). Sua noção de história geral moderna se volta para a história dos objetos artísticos. Essa guinada só é permitida no âmbito da superação da *Historie* alemã⁴ e das narrativas que

⁴ Que foi muito bem definida pelo conde de Bünau, dono da biblioteca em que Winckelmann trabalhava à época e Autor de uma História da Alemanha no sentido que nosso autor parecia querer suplantar: “Para que se reconheça o valor e a excelência de um livro de história (*historisches Buch*) é necessário que, em primeiro lugar, se tenha cuidado com a importância das coisas que

vinculavam o progresso das artes aos seus artífices. Não há como negar que essa indexação da nova história e o universo das artes tenha sido um passo definitivo na construção da disciplina moderna da história da arte.

Se não podemos dizer que Winckelmann cumpra plenamente os atributos necessários, para Voltaire, no sentido de fazer uma história útil das artes, podemos dizer que em seu trabalho retirou-se da história da arte a necessidade de se fazer como que numa descrição catalográfica dos objetos encontrados, e isso não é pouca coisa. Incluir seu nome na história do pensamento das artes como o fundador da história da arte seria um passo questionável, mas que por si já demonstra a importância de seu autor, pois não há como negar que em sua obra “a história da arte deixa de ser concebida como recolha de informações sobre cada artista, para passar a ser vista como um todo orgânico” (Carchia e D’Angelo, 2009, p. 177). Esse todo é como que um paralelo ao salto que Winckelmann já parecia querer dar em seus anos em Dresden. É na superação da história como relato que, mais uma vez, Winckelmann vai poder expandir sua visão histórica.

Se pensarmos na simples caracterização da história da arte dada nas duas edições de sua *História da arte da antiguidade* poderemos intuir rapidamente o que está em jogo:

As mais antigas notícias nos ensinam que as primeiras figuras representavam o homem como ele é e não como nos aparenta, em seu contorno e não em seu aspecto. Da simplicidade das formas passou-se ao exame das relações, que ensinavam a exatidão, o que permitiu que se se aventurasse no grandioso e assim se atingiu progressivamente a grandeza. Finalmente, entre os gregos, se alcançou a máxima beleza. Daí por diante todas as partes se uniram e vieram a buscar seus adornos, caindo no superficial, com o qual a grandeza da arte se perdeu, até que se chegou à sua completa decadência. Isto é, em poucas palavras, o que se intenciona mostrar nesta história

serão apresentadas. Em seguida deve-se investigar se o conteúdo se conforma com a verdade ou se ao menos é um conteúdo provável. E por fim, observar se há um concatenamento na apresentação, ou forma de narrativa, ou seja, observar se ela é ordenada, significativa e se está em conformidade com as exigências das coisas tratadas e sua disposição em cada parte.” (Bünau, 1728, p. 8)

da arte. (Winckelmann, 2009, I, p. 4) As obras de arte são em sua origem como os homens mais belos em seu nascimento, disformes e parecidos entre si assim como as sementes de plantas totalmente diversas; e em seu florescer e fenecer se igualam a certos rios que, onde deveriam tornar-se mais amplos, acabam por se perderem em pequenos córregos ou até mesmo por completo. (Winckelmann, 2009, II, 5)

Assim o que fica posto de antemão é o caráter tributário a certa tradição, mas ao mesmo tempo inovador dos modos de abordar a história da arte em Winckelmann. O discurso acerca da história da arte é, e sempre foi, um discurso de caráter problemático. Encontrar um fulcro, ou um leito, que dê condições para que um tal estudo avance é uma coisa que sempre preocupou os historiadores da arte. Compreender e localizar esta inteligibilidade de um discurso histórico em seus desenvolvimentos foi sempre uma pergunta que se manifestou dentro do próprio interior das histórias da arte. Desde que Vasari, pintor florentino, escreveu uma obra que por meio da organização cronológica de vidas de artífices abordava os avanços da arte de seus precursores, uma sorte nova de discurso tinha ganhado os seus primeiros gérmenes. Inspirado provavelmente em Diógenes Laercio, em sua *Vida e doutrina dos mais ilustres filósofos*, as biografias de Vasari não deixam de trazer uma teleologia inteligível em relação às artes de seu tempo:

Posta a clareza com que conhecemos agora a qualidade das melhorias que os artífices preditos tenham feito, não seria fora de propósito esclarecer em poucas palavras aqueles cinco princípios que eu mencionei [Norma, ordem, medida, desenho e maneira.], e discorrer sucintamente onde nasceu aquele verdadeiro bom que, superando o século antigo, faz do moderno assim glorioso. (Vasari, 1986, p. 539)

Tendo por base as biografias dos artistas Vasari parece colocar para atuar uma normatividade que dê conta das obras, mas não como objetos que realizam uma prescrição, mas como um sistema que faça com que um tipo de arte se explique

por si mesmo em sua superioridade artística que responde a critérios estabelecidos. Não estamos diante de uma explicação ou de uma descrição dos quadros e esculturas dos artífices. A descrição e localização das obras não ocupa lugar de destaque: “Quando eu pretendi primeiramente, humaníssimo leitor meu, descrever estas vidas, não foi minha intenção fazer uma nota dos artífices e um inventário, por assim dizer, de suas obras (...)” (*Ibid.*, p. 207). Esse período deve nos alertar para a recepção não anedótica de Vasari, mais adiante ele revela o seu intento de demonstrar “as causas e as raízes da maneira e do melhoramento e da piora das artes, ocorrido em tempos diversos e diversas pessoas.” (*Ibid.*, p. 188).

Há um ideal de arte sendo perfilado. E é exatamente este aspecto que nos permite que uma narrativa que escape aos somatórios dos artífices e de suas obras tenha lugar. Há um padrão a ser pensado a respeito das obras individuais, e embora o fulcro seja dado pela sequência de vidas que se desenvolvem a partir de Cimabue, é um ideal artístico que faz a organização ter algum valor. Todos os acréscimos serão citados de modo não enumerado, eles apontarão as causas do modo de superação da antiguidade:

O desenho foi no imitar o mais belo na da natureza em todas as figuras, tanto esculpidas como pintadas, de modo que parte se origina no possuir a mão e o engenho que tratam tudo que o olho vê sobre seu plano, ou desenho, ou em suas folhas, ou tábua, ou outro plano, de modo justo e no ponto; assim como o relevo na escultura. A maneira vem a ser a mais bela, pelo fato de ter ganhado medida no uso frequente de retratar as coisas mais belas, e do mais belo, as mãos, a cabeça, o corpo e as pernas, acrescentar sempre e fazer uma figura de todas aquelas belezas que se poderia e colocá-la em uso em toda obra para todas as figuras. Ela é assim chamada de bela maneira. (*Ibid.* 489)

Essa longa citação se faz necessária para aclarar os avanços dos pintores que segundo Vasari, “não foram feitos por Giotto nem pelos primeiros artífices” (*Ibid.*). É importante ressaltar que é neste livro, aberto com tal proêmio, que se fará a narração das vidas de Leonardo da Vinci, Correggio, Rafael e Michelangelo. Os avanços da maneira bela, ou moderna, se fazem com o assomar da bela natureza

ao engenho e ao conhecimento dos antecessores antigos. O avanço é histórico. Há um motivo para a exposição das vidas, há um motor fundamental para que a vida desses artífices pudesse ter a expressão do avanço efetivo dos modernos em relação às artes. Esse avanço pressupõe momentos de não tanta fecundidade, que ocupam uma tópica usual, e estabelece uma distância em relação às artes da época das trevas⁵. Para uma ligação mais unívoca com a antiguidade, momento que serve de inspiração às artes do *Cinquecento*, fazia-se necessária uma sorte de *exempla*:

O Laocoonte, O Hércules, e o Torso grande de Belvedere, assim como a Vênus, a Cleópatra, o Apolo e outros tantos os quais em sua doçura e em sua aspereza com aspecto carnosos e escavados em ... a maior beleza do vivo, com certos atos que nem em tudo se eleva, mas vão em certas partes se movendo, se mostrando com uma graça preciosíssima” (ibid. 541).

Em seu Proêmio ao terceiro livro das *Vite*, Vasari parece elevar um tipo de figuração, que a partir de Winckelmann será chamado de arte da era clássica. Com tal elogio à antiguidade, o biógrafo e pintor do renascimento parece elevar um tipo de figuração dotada de certo tipo de movimento. Para Vasari era esse tipo de movimento e graça que faltava aos artistas do *Quattrocento*. E é pelo fato de “ver cavar para fora da terra algumas antiguidades mais famosas citadas por Plínio” (*Ibid.*) que os artistas encontraram aquilo que havia sido apontado por artistas do séc. XV, mas que ainda não havia sido posto em prática. A importância de tal tipo de figuração encontrada em Laocoonte, na Vênus de Milo e outras foi capital, segundo Vasari, para o que se chama hoje de renascimento. A medida do confronto entre antigo e moderno, e a excelência dos artistas do *Cinquecento*, se dá na capacidade se igualar, emular e buscar tal tipo de figuração antiga. Tal tendência ao movimento é um dos registros seguros, o quanto se pode dizer de

⁵ Aquilo que ficou eternizado por Petrarca em seu poema épico *África*, escrito em 1338, quando o poeta fala de Roma: “A ti sim – como espera e deseja minha alma – / me sobreviverás muitos anos, talvez te aguardem séculos melhores. / Este torpor de esquecimento não há de durar eternamente. / Dissipadas as trevas, nossos netos hão de caminhar na pura claridade do passado.” (*África*, IX, linhas 453-457)

uma estátua antiga, do estilo que marca o que os arqueólogos denominam arte Helenista, ou seja a arte da primeira metade do século III a. C.. Esse movimento dessa maneira de representar o movimento típico do relevo nas esculturas marcam este período da arte grega cercado de “incerteza e flutuação cronológica” (Charboneaux, 2008, p. 335).

Como aqueles que conheciam a história como espelho da vida humana, não por narrar secamente os casos ocorridos a um príncipe ou a uma república, mas por advertir os juízes, o conselho ou os partidos e o manejo dos homens, causa das ações felizes e infelizes. (Vasari, 1986, p. 207)

Os modelos é que permitiram o avanço dos modernos. Mas esta história, narrada entre as vidas e os diversos momentos que se aplicam ao elogio de sua própria época e lugar, ou seja, o *Cinquecento* toscano, faz com que a narrativa se desenvolva de modo teleológico. Inverte-se o caráter pessimista de Plínio ⁶, para quem o seu tempo era degradado, para mostrar os avanços de sua época. Há no próêmio à segunda parte uma reflexão acerca do próprio estatuto de história: “O que é a própria alma da história, e aquilo que na verdade ensina a viver e faz os homens prudentes, e que junto ao prazer que traz o ver as coisas passadas como presente, é o seu verdadeiro fim.” (*Ibid.* 207). Há um paralelismo em relação à antiguidade que parece querer liberar o artista de sua condição de esquecimento, como bem ilustra o frontispício da obra, onde se elevam da terra os artistas, guiados por representações das três artes, onde estes parecem estar soterrados. Esse esquecimento é vencido pela retomada dos antigos. A importância das estátuas de Belvedere, que em Winckelmann também desempenharam um papel central, é transferida à maneira com que os artífices delas extraíram, por meio da emulação, no começo do século XVI. Essa história, cujo nascedouro aqui discutimos, pode não ter tido seu primeiro passo aqui, mas não podemos deixar de notar

⁶ Plínio, o velho, em seu testemunho sobre a pintura nos mostra a decadência de seu tempo, sempre vinculada ao luxurioso e ostensivo, em nome de um passado resplandecente: “[Pintura], arte há um tempo nobre – quando a procuravam reis e povos – e capaz de nobilitar àquele ao qual se dignava a transmitir à posterioridade; mas que agora se vê suplantada por mármore e ouro” (Plínio, 1988, v.5, p. 293)

que no âmbito de um apelo programático e pela inclusão de um critério de valor tenham colocado uma espécie de critério de execução a ser seguido nas artes.

Podemos dizer que de certo modo com ele nasce o discurso em torno do classicismo moderno. Com Vasari tem início o modo híbrido com que a história da arte se coloca; nele e em toda uma tradição, que passará por Bellori e outros, a história da arte atua de maneira narrativa e que busca ainda ser uma teoria da arte aplicada ao dinamismo histórico. Vasari, por meio das *Vidas* deu dinamismo histórico aos valores da pintura colocados pela tradição dos tratados das artes que tem entre seus mais célebres autores Vitrúvio e Alberti⁷. Esse dinamismo era dado pela sequência dos artistas. E assim já possuía de antemão o fulcro histórico. Esperar de Vasari uma história da arte é, de certa forma, esperar mais do que ele poderia nos dar.

Este recuo a Vasari, mais do que um recurso de erudição frívola, é compreender de modo mais acabado o que estaria em jogo, no sentido de uma assunção da inteligibilidade dos processos das artes estabelecidos na história. Para Winckelmann a solução vasariana não parece ter como frutificar diante das próprias exigências do discurso moderno da história. Embora elementos artísticos de Vasari tenham sido mantidos nos escritos de nosso autor, seu modo de operar com a história não será contemplado como um caminho viável para aquele que busca conhecer as artes e sua dinâmica historicista. Não há como negar que o autor alemão parecia estar ciente de tal tradição e de que se apropriou de elementos dela. Mas sua postura parece ser a de uma ruptura, ou melhor, uma dupla ruptura. Como veremos adiante.

A primeira parece ser com a tradição das *Vidas*. Já no início de seu prefácio à primeira edição de sua *História da arte da antiguidade* o autor nos revela os seus

⁷ Vitruvius escreveu na antiguidade, entre 35 e 20 a.C., o seu célebre tratado da Arquitetura, que por ele assim foi apresentado: “Redigi normas pormenorizadas, de modo que, tendo-as presentes, possas por ti ter conhecimento perante obras construídas ou futuras, quaisquer que sejam. Com efeito, nestes livros expliquei todos os preceitos da arquitetura.” (Vitrúvio, 2006, p. 30).

Alberti resumia assim o seu tratado Da pintura: “Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento da pintura” (Alberti, 2014, p. 69).

intentos:

A história da arte da antiguidade que pretendo escrever não é uma mera narrativa dos períodos e alterações em si mesmos. Mas tomo a palavra história em seu sentido mais amplo, que é o mesmo que ela tinha na língua grega, minha intenção é tentar erigir um edifício doutrinário. Isto busquei fazer na primeira parte, na qual trato da arte dos povos antigos, todos em particular, mas com particular atenção voltada à arte grega. A segunda parte trata da história da arte como é entendida comumente, a saber, no sentido das influências externas, e se refere apenas à arte grega e romana. A essência da arte é em ambas as partes a finalidade última, e para este fim pouca influência exerce história dos artistas, e esta, que outros já computaram, não se deve buscar aqui. (Winckelmann, 2009 I, XVI).

Esta frase, tão densa em suas caracterizações, já foi por muitas vezes abordada. E já entre os contemporâneos de nosso autor causava um mal estar teórico. Aqui nosso autor se coloca de modo radical em relação a tal tradição. Sua postura é a de rompimento em direção a um tipo de História que não apresenta suas caracterizações no âmbito dos grandes artistas. A história das artes e a história dos artistas se dividem como duas coisas distintas. Uma história que se pretenda aclarar algum dado sobre a essência da arte, não pode se perder no tecido perecível das biografias. A contingência da vida dos artistas não terá um campo de atuação dos maiores, embora em seu ensaio *Pensamentos sobre a imitação...*, o autor coloque a anedota de Rafael acerca da beleza ideal, consagrada por Bellori, digno herdeiro da tradição das vidas, não podemos deixar de notar que mesmo neste ensaio a preocupação não é a de elevar a feitura das obras e o arbítrio dos artistas. No sentido de pensarmos sobre a inserção de Winckelmann como um fundador de uma matéria, de uma disciplina, não podemos deixar de evocar Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o estatuto da história nos séculos XVII e XVIII:

A velha palavra história muda então de valor e reencontra uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, narra a partir de seu olhar, nem

sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou este papel. Até meados do século XVII o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos (Op. cit., p. 179)

É nesta chave de “pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas” (ibid.) que o historiador da arte vai poder gerar todo um discurso que tente retomar e trazer à tona a arte da antiguidade, por meio do que há nela de mais essencial. A máxima “vá e veja” (Winckelmann, 2002, p. 233), vai ter o estatuto de autoridade renovado e revigorado.

Esta história oca, uma história “cuja existência se definia menos pelo olhar que pela repetição, por uma palavra segunda que pronunciava de novo tantas palavras ensurdecidas” (Foucault, Op. Cit., p. 179), vai ser o alvo privilegiado de nosso autor na busca por diferenciar-se dos seus intentos a argumentação se coloca de modo negativo. No comparativo com esses outros historiadores, o que se pretende é demonstrar a novidade de seu trajeto. O segundo campo do atuar da ruptura de Winckelmann vai na direção de uma história livresca e baseada na erudição. Esta terá de ser superada aos olhos de nosso autor, não é no trato com os testemunhos antigos e modernos que encontraremos o caminho a ser seguido, mas na arte mesma. E isso resulta ainda mais difícil “no conhecimento da arte nas obras dos antigos, em relação aos quais, ainda que visto uma centena de vezes, ainda fazemos novas descobertas” (Winckelmann, 2009, I, p. XXVII).

Nesse sentido de uma sempre cambiante gama de objetos, e ainda mais uma grande gama de descobertas em cada objeto, o que se buscará fazer é um trajeto que vá na direção de um substrato permanente da arte. O fulcro não pode estar na mera narrativa das vidas, a multiplicidade tem de encontrar algo que lhe seja subjacente. O conhecimento do objeto terá um lugar privilegiado, “a história se configura como percurso da coletividade na qual o destino é signatário das transformações da economia (...), das invenções técnicas, das descobertas geográficas, da perspectiva de aprimoramento do curso dos eventos” (Pommier, 2000, p. 61). Mas ainda que toda essa sorte de condições tenha por produto uma arte, o fulcro, no qual ela deve se configurar no tempo não é dado.

Mas na ausência de um fulcro dado pelas vidas o que se poderia colocar no

lugar? A primeira resposta que nos chega à mente é a descrição, mas ao que parece Winckelmann rejeita, também, a tradição descritiva:

Tenta-se em vão buscar conhecimento e exames sobre as artes nas grandes e valiosas obras de descrição das estátuas antigas, que até hoje são célebres. A descrição de uma estatueta deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, deve-se tratar das partes das obras antes que se possa formar um juízo acerca delas. (Winckelmann, 2009, I, XVIII)

Assim como não há uma rejeição do discurso histórico, mesmo que se coloque de lado toda a tradição de um discurso histórico acerca das artes, no caso da descrição ocorre o mesmo. Não é na descrição que reside o problema, mas na vã erudição da qual é tributário o caráter descritivo de algumas obras. Winckelmann é radical quanto à inutilidade da vã erudição:

De fato a erudição deve ser a menor parte das dissertações sobre a arte e, como não ensina nada de essencial, não se deve nos preocupar, para encerrar ela é como a tosse para os oradores superficiais e para os péssimos tocadores de cítara (como diriam os antigos), ou seja, um sinal de incapacidade. (Winckelmann, 2008, 7)

Os antiquários serão também um alvo da crítica incisiva de Winckelmann. Não há nele nenhum tipo de estratégia que se anexe ao discurso descritivo dos acadêmicos:

Quem deseja conhecer a essência da arte deve ter cuidado com a tentação de tornar-se um literato de profissão ou aquilo que geralmente se entende com a palavra antiquário, os estudos seja de um, seja de outro, são muito atraentes, pois favorecem a preguiça do homem de pensar com a própria cabeça. (*Ibid.*, p. 8)

O que parece estar em jogo, num duplo atuar, é a base de seu discurso. Na oposição aos biógrafos, aos antiquários e aos acadêmicos, o que surge é a essência da arte. Essa colocação não é isenta de problemas. A essência de uma arte, ou

ainda de uma obra de arte, não se apresenta aos olhos do espectador de modo tranquilo. O conceito que daí deve emergir não é o das características marcantes da obra, mas algo que vá, diante da obra, para além da materialidade. O fulcro seria então dado pela própria obra. É da arte que se parte e é nela que devemos permanecer. O elemento estético-artístico da arte que se busca tratar será fundamental na dinâmica desta edificação. O fator, digamos, sistemático se colocará de modo a cumprir um papel heurístico fundamental. O caso de Winckelmann, e toda a sorte de suspeitas levantadas a respeito de sua autenticidade, atesta a condição peculiar do estatuto da história da arte. O autor não se isenta de adentrar matérias de cunho filosófico e ou estético:

E como estava convencido de que sobre as obras de arte da antiguidade existiam poucos escritos nos quais a matéria fosse embasada filosoficamente e com o intento de definir exatamente o verdadeiro belo, esperava que minha viagem [a Roma] não fosse de tudo inútil. (Winckelmann, 2008, 7).

Estamos diante do impasse apontado por Testa, onde “uma estética normativa toma a forma de história.” (Testa, 1999, p. 197). Como estética normativa não entendemos aqui uma prescrição estética. No sentido fraco, tanto de estética quanto de normatividade, ambos os termos não ferem o caráter não prescritivo com que Winckelmann entende a arte; ele apenas se coloca de modo a apresentar de maneira exemplar os objetos que se manifestem no centro de um critério essencial, para ele, da arte, ou seja a beleza. O encontro entre história e estética se dá no âmbito de uma “descida” do Belo em direção à corruptibilidade do mundo histórico. Na constituição do objeto de seu saber, nosso autor já parece colocar uma série de critérios de valor. O arcabouço deste *Lehrgebäude* não será o da erudição, muito menos o da biografia. Há uma espécie de “limpeza” em relação ao objeto de seu discurso que se dirige ao essencial e ao necessário. Diante de uma economia das abordagens, devemos tentar buscar o que é fundamental, o que é necessário, tal preocupação já se fazia clara em seu programático texto inédito:

Aquela verdade com a qual um antigo filósofo grego repreendia geralmente os sábios, se coloca, principalmente, a qualquer um que

pretenda apresentar oralmente a história: “nem todo aquele que está sempre comendo e que movimenta sempre seu corpo é o mais saudável, mas aquele que dá ao corpo o que ele precisa; do mesmo modo o sábio não é aquele que lê muito, mas o que lê o que é preciso” Mas a contagem daquilo que é necessário é difícil, talvez tão difícil quanto a contagem do que é gracioso (*artige*) e do que é belo. (Winckelmann, 2002, p. 17)

É exatamente no caminho dado pelo necessário e pelo belo que a história da arte terá, em Winckelmann, a sua ruptura mais significativa, tanto com os mecanismos da erudição, quanto dos da narrativa, de vidas de artistas e escolas da arte Nada que lhe seja alheio pode entrar aqui, a própria postura de uma busca por uma essência, ou ainda, pelo essencialmente necessário, é um mecanismo que elimina a possibilidade de uma postura narrativa que se pretenda exaustiva, quer a narração de uma vida, quer de uma narração e enumeração simples das virtudes de seu objeto:

Pela essência e pelo interior das artes não se fiou nenhum escritor. Aqueles que escreveram sobre a antiguidade se ocuparam somente daquilo que permite uma demonstração de erudição e aqueles que falam das artes o fizeram ou com louvores genéricos, ou seus juízos se construíam em fundamentos alheios e falsos. (Winckelmann, 2009, I, XVIII)

Com tal busca por uma essência o que o ocorre é uma união: o conceitual vêm ao auxílio da materialidade. O que surge desta união é um horizonte categorial. O que demominamos a arte clássica é pensado enquanto matriz teórica das artes. A própria possibilidade desta história se baseia na norma hipostasiada. Não se trata de uma eleição de um determinado tipo de figuração, mas da possibilidade de uma contração normativa que se dá na história e que deve ser atingida por um lugar nela, onde se vê produzido, simulado e exercido o fundamento das artes, exercitando sua própria função normativa em relação ao arbítrio e o juízo.

Em que consistiria então a essência da arte? A resposta nos é dada sem cerimônias nas passagens sobre a essência da arte em sua *História da arte da antiguidade*:

Depois desta primeira parte preliminar, passemos agora à segunda, nos atendo ao que constitui a essência da arte. Esta consta de duas partes: a primeira trata do desenho do nu, inclusive os animais, a segunda trata do desenho das figuras vestidas, em particular das vestes femininas. O desenho do nu se baseia no conhecimento e no cânone da beleza, e tal cânone consiste em parte na medida e relações e em parte na forma, na qual a beleza constitui o fim dos artistas gregos. (...) A beleza, considerada como o fim mais elevado da arte e como o seu núcleo, exige então um tratamento de caráter geral (Winckelmann, 2009, I, 238)

Essa busca por uma essência, por um amparo em algo que não se corrompa na materialidade do devir é o fundamento de todo o seu discurso histórico e ao mesmo tempo matriz de sua incompletude. O que vale aqui é que a saída de Winckelmann em relação às problemáticas incursões históricas tende a ir muito além da localização e determinação de fragmentos de uma arte perdida. No ímpeto de recriação de seu ambiente de ação a saída será, em grande parte, estética. Mas sempre na sua relação com os objetos. A inserção de critérios de tal sorte permite que se possa “ir da proliferação do concreto à abstração coletiva do Uno.” (Pommier, 2000, p. 73). Mas tal unidade se produz na história. A faceta histórica e a estética se confundem. A faceta metafísica, de tons platônicos, deve buscar o seu correlato mais próximo na história e na materialidade plasmada da arte grega. A beleza estética vincula-se, então, ao êxito de um processo historicamente determinado. O grande avanço de Winckelmann foi tratar dos objetos por um viés que se insere na emergente disciplina da estética, que tomaria corpo nos anos subsequentes, e que traria em Winckelmann um de seus patronos, mas que não se afasta de um tipo de questionamento que é em sua base histórico, mesmo que essa história só possa, para sua própria libertação, ser abordada metaforicamente nos objetos que lhe amparam em sua faceta estetizante.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, *Da pintura*, Antonio da Silveira Mendonça (trad.), Editora Unicamp, Campinas, 2014.
- BELLORI, G. P. : *Le vite de' pittori escultori e architetti moderni*, 2v., Einaudi, Torino, 2009.
- BÜNAU, H.: *Teutsche Kayser- und Reichs-Historie*, Volume 1, Leipzig, 1728.
- CARCHIA E D'ANGELO (org.): *Diccionario de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2009.
- CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R.: *La grecia ellenistica*, BUR, Milano: 2008.
- FOUCAULT, M.: *As palvaras e as coisas*, S. T. Michail (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- HARLOE, K.: *Winckelmann and the invention of antiquity*, Oxford press, Oxford, 2013.
- PLINIO SECONDO, G.: *Storia Naturale*, 5v., Gian Biagio Conte (editor), Einaudi, Torino, 1988.
- POMMIER, E.: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, 2003.
- _____: *Piu antichi della luna*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000.
- SCHLEGEL, F.: *Fragmentos sobre poesia e literatura e Conversa sobre a poesia*, Trad.; M. Suzuki e C.L. Medeiros, Ed. Unesp, São Paulo, 2016.
- TESTA, F.: *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.
- VASARI, G.: *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, einaudi, Milão, 1986.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*, M. Justino Maciel (trad.), ISP Press, Lisboa, 2006. WINCKELMANN, J.J.: *Anmerkungen der Geschichte der Kunst des Alterthums*, Verlag Philpp von Zabern, 2008.
- _____: *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philpp von Zabern, 2009.
- _____: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.

O hermeneuta, o arquiteto e o filósofo¹

MÁRCIO SUZUKI

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O escrever teria primeiro de ser inventado,
o ler tem de ser aprendido.

Kant, Refl. 397.

Hoje é fato bem conhecido que Kant inspirou o surgimento da hermenêutica no romantismo alemão. A famosa passagem da *Crítica da razão pura* (B 370) explicando o sentido do termo *Ideia* em Platão se converteu na principal máxima da arte exegética “divinatória” de Novalis, Schlegel e Schleiermacher. Para os que não se lembram desse texto, que provocou tanto entusiasmo nos pós-kantismo, vale a pena citá-lo mais uma vez:

Observo apenas que não é nada de absolutamente incomum, nem em conversa corriqueira, nem em escritos, entender um autor melhor até do que ele mesmo se entendeu, mediante a comparação dos pensamentos que externou sobre seu assunto, quando não tenha determinado suficientemente o seu conceito e, com isso, falado ou mesmo pensado muitas vezes contra sua própria intenção.

¹ O autor agradece a Sílvia Faustino de Assis Saes pela leitura, sugestões e comentários.

Se a arte da interpretação no romantismo tem sua dívida para com a filosofia crítica, também já se sabe há algum tempo que a fórmula “entender um autor melhor até do que ele mesmo se entendeu” não provém de Kant, mas pode ser encontrada em outros autores como Sigmund Jacob Baumgarten (irmão do fundador da estética) e Johann Martin Chladenius. Ela consta nas obras de Georg Friedrich Meier, que foi aluno de Baumgarten na Universidade de Halle (centro, como se sabe, de difusão da filosofia wolffiana na Alemanha). Mas ela aparece já no próprio Christian Wolff, que escreve no § 929 de sua *Lógica latina*:

Por isso, se um autor junta a alguns termos uma noção confusa e o leitor, por outro lado, uma noção distinta, as duas representando a mesma coisa: o leitor entende o que o autor tem em mente e o explica melhor. Com efeito, tal ocorre se a mesma coisa é representada por uma noção confusa do autor e distinta do leitor, e ambos atribuem o mesmo significado ao termo. Se ambos atribuem o mesmo predicado ao mesmo sujeito, não se pode duvidar que o leitor entenda o que o autor tem em mente. [...] é evidente, de qualquer modo, que ao interpretar uma proposição do autor, substituindo a noção confusa por uma noção distinta, o leitor explica melhor o sentido do autor do que poderia ser feito pelo próprio.

Bastante instigante e fecunda, a fórmula “explicar ou entender o autor melhor do que ele mesmo” foi duramente contestada no século XX, e colocada sob a suspeita de subjetivismo, principalmente por Gadamer, que, com isso, quis diferenciar a sua hermenêutica da “hermenêutica clássica”. Mesmo aqueles que se atreveram a submeter a exegese do romantismo a uma revisão, o fizeram com extrema cautela nesse ponto.²

² Vale a pena conferir as tímidas observações de Peter Szondi em sua *Introduction à l'herméneutique littéraire* (Paris: Cerf, 1989), que quase não toca na questão. Mais incisivo é Manfred Frank em sua introdução ao volume *Hermenêutica e Crítica. Com um anexo de textos de Schleiermacher sobre a filosofia da linguagem* (Ijuí: Unijui, 2005). O comentário mudou radicalmente desde o final dos anos 1990. Para uma boa bibliografia sobre o tema, ver o artigo de Jean Greisch “Le principe d'équité comme 'âme de l'herméneutique' (Georg Friedrich Meier). In: *Revue de métaphysique et de morale*, 2001, 1, n. 29, pp. 19-42. Bastante instrutivo é o artigo de

Também se costuma apontar que o sentido da expressão se transforma da filosofia racionalista wolffiana ao romantismo. Isso não deixa de ser verdade, mas apreciar com justiça o sentido dessa afirmação – e precisar até que ponto ela não é inteiramente verdadeira – significa compreender a maneira como a hermenêutica não é apenas um apêndice ou anexo ao sistema dogmático, mas parte estruturante dele, assim como também ocorre em grande medida no pensamento de Kant. Para não falar do primeiro romantismo alemão.

É claro que a concepção de interpretação de Wolff e seus discípulos padece de certa ingenuidade, a maior das quais talvez seja a ideia de que é possível entender *exatamente* o que o autor quer dizer, regra que, no romantismo, valeria no máximo talvez para uma proposição isolada, mas não para a totalidade do discurso. Segundo Wolff, para compreender o exato sentido de um texto bastaria atribuir às palavras do autor os mesmos conceitos que ele vinculou a elas.³ O “verdadeiro sentido hermenêutico” de um discurso só pode ser encontrado, caso o intérprete consiga “demonstrar que o autor pensou como ele”. (Meier, 1757, p. 67).

Mas essa ingenuidade é fartamente compensada por um aspecto da hermenêutica dogmática, para a qual nem sempre se presta atenção: é que a compreensão do autor jamais dispensa o corpo a corpo com os signos da linguagem e com o estilo pessoal que o escritor ou orador imprime em seus discursos. Como assinala Georg Friedrich Meier, cujo *Ensaio sobre a arte geral de interpretar* (1757) será examinado aqui, é preciso estar atento às diferenças no modo de pensar, nos sistemas, nas séries de ideias, no emprego das palavras dos diversos autores⁴.

A apreciação dessas diferenças não é nada contingente na consecução da tarefa interpretativa, e é importante lembrar também que, como já está claro desde Locke e Leibniz, os homens não podem pensar nem avançar em seus conheci-

Rudolf Makreel, “The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier, and Kant”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/ 1, 1996, pp. 65-75.

³ Christian Wolff, “Como devemos ler livros com proveito, § 6. In: *Vernunftige Gedanken von den Kra?ften des menschlichen Verstandes und Ihrem richtigen Gebrauch in Erka?ntniss der Wahrheit*. Halle: Renger, 1742, p. 190. O livro também é conhecido como *Lógica tedesca* e será assim citado na sequência.

⁴ “[...] porque as mentes, os modos de pensar, os sistemas, as séries de representações e o uso das palavras de homens diferentes se distinguem fortemente uns dos outros [...]” (G. F. Meier, 1757, p. 67).

mentos sem a linguagem. A passagem das cognições compartilhadas pelo senso comum ao conhecimento racional exige a obtenção de signos para exprimir novos conceitos: faz-se, portanto, necessário uma atenção particular à natureza da linguagem com vistas a torná-la apta à lógica da descoberta filosófica e científica. É assim que não só a linguagem ordinária passa a ser considerada, desde Leibniz, instrumento importante de invenção conceitual, mas também, graças à tese da harmonia preestabelecida e ao princípio de razão, tudo no mundo fenomênico pode se transformar em expressão de alguma outra coisa. Exatamente como se verificará mais tarde no romantismo, a atividade de dar sentido às coisas já opera desde o instante em que o homem vê um mundo à sua frente, o seu gesto mais singelo é já um movimento significativo e de significação. E se ele procede com engenho e juízo, em suas mãos *tudo pode se converter sinal de tudo*. A leitura dos signos naturais presentes no universo pode dar então ensejo a uma heurística pela qual se passa da apreensão do que é a uma ressignificação dele como sinal de algo outro. E a hermenêutica deve acompanhar esse processo de invenção linguística, que se consubstancia na passagem da linguagem imediata a linguagens mais complexas, de segundo, terceiro grau etc., feitas para exprimir cada vez mais, não coisas, e sim relações.

A concepção metafísica que funda essa heurística e hermenêutica é assinalada quando Meier trata dos sinais naturais:

Neste mundo, porque ele é o melhor, se encontra o maior nexo de designação geral possível num mundo. Consequentemente, qualquer parte real neste mundo pode ser um signo natural imediato ou mediato, mais próximo ou mais distante, de qualquer outra parte deste mundo (§ 28, 18.). Por conseguinte, qualquer coisa presente pode ser sinal de rememoração de tudo que veio antes, um sinal indicativo de tudo o que é presente e um presságio de tudo o que é futuro. Do mesmo modo, tudo o que é passado pode ser um presságio de tudo o que é presente e futuro. (Meyer, 1757, p. 18)

O otimismo que funda essa teoria geral dos signos está, sem dúvida, em paralelo com o otimismo psicológico da hermenêutica: ambos se alicerçam na convicção de que tudo obedece a leis, e de que o mundo e a alma são apenas duas

faces de um mesmo todo ordenado. Na contínua rotação de seus signos, a natureza fenomênica é o guia mais seguro da viagem ao mundo espiritual. Mas esse otimismo não retira o interesse das observações meierianas. A arte hermenêutica, tal como a concebe, deve se iniciar pela interpretação dos sinais mais simples e imediatos, que afetam diretamente a sensibilidade e direcionam as ações mais concretas; desse primeiro nível, ela passa progressivamente à tentativa de compreensão dos grandes encadeamentos nem sempre visíveis ao senso comum. O mundo é um texto aberto à decifração, assim como o discurso, os gestos, as emoções são a forma de acesso – aliás, a única – ao inexpugnável mundo interior dos homens. Como explicar esse desenvolvimento do trabalho hermenêutico, do mais simples ao mais complexo, do mais aparente ao mais interior? Como se passa da *semântica* dos termos à *sintaxe* do discurso?

A primeira característica essencial apresentada pela doutrina do signo indica que se deve concebê-lo em sua relação com a coisa ou ideia designada. Há um nexos entre signo e significação que pode ser traduzido por um duplo movimento:

Signo (signum, character) é o meio pelo qual a realidade de outra coisa é conhecida. A coisa, se sua realidade é conhecida a partir de um signo, é denominada coisa designada (signatum) e se chama significação do signo (significatus), se sua realidade pode ser conhecida a partir do signo. Por conseguinte, a significação é a intenção do signo, e o signo é a razão de conhecimento da coisa designada. (Ibid., p. 4-5)

O signo faz conhecer ou reconhecer algo, é a sua “razão de conhecimento” (*Erkenntnisgrund*). Mais complicada é a direção inversa: o signo deve sua razão de existir à coisa designada; a significação é o propósito pelo qual e para o qual o signo foi instituído. Ela é o seu fim, a sua intenção, sua Absicht, palavra que marca inquestionavelmente o caráter teleológico da doutrina, e que reaparecerá de maneira ainda mais geral a seguir.

Por essa perspectiva, os *nexos de designação* são também *nexos causais*:

Uma vez que se pode inferir da realidade da causa à realidade da coisa causada, assim como da existência da coisa causada à existência

da causa real, cada causa que é uma parte deste mundo é, em virtude do nexos geral das coisas, signo natural da coisa causada, e esta é signo natural de alguma de suas causas, que é real [...] (*Ibid.*, p. 36)⁵

A causalidade encontrada nos signos naturais é só aparentemente mecânica: na verdade, ela remete a uma criação divina, em grande parte inescrutável em seus *desígnios*. Mas se os sinais divinos são, no limite, insondáveis, o mesmo não ocorre nos signos da linguagem humana. A mesma concepção teleológica dos sinais naturais pode ser encontrada na explicação da instituição dos signos arbitrários e artificiais entre os homens, mas aqui há uma transparência que não se vê nos signos naturais. Aliás, o finalismo existente nos sinais instituídos pelos homens coloca em questão a própria ideia de que os signos humanos são contingentes, porque convencionais: se a escolha de determinado signo para determinada designação é arbitrária, *o fato de se escolher signos em geral para fins determinados não o é*. A eleição do signo é uma atividade motivada pelo intuito de designação, embora o signo escolhido seja arbitrário.

Assim como ocorre em Leibniz, para quem a escolha do signo não é inteiramente aleatória, mas fundada em razões (embora já não se possa precisar exatamente quais, mesmo com todas as aproximações obtidas pela etimologia), assim também para Meier a decisão de nomear obedece sempre a uma *motivação* e se explica, portanto, *pelo princípio de razão*. É o autor do signo (*signator*) o responsável pelo nexos entre signo e designado, e quanto mais a conexão estabelecida é bem feita (por força de uma série de qualidades do nomeador), mais ela facilita a interpretação. Nestes casos se é levado a dizer que o autor é o seu melhor intérprete.⁶

⁵ Seria interessante comparar a semiótica metafísica aqui elaborada com a crítica que Berkeley faz da causalidade e da prova teleológica. Para o bispo de Cloyne, a natureza está sim divinamente ordenada pela relação do signo ao designado, mas essa ordenação não pode ser pensada em termos de causalidade. As duas relações não podem ser confundidas: “Ideias observadas em conexão uma com as outras são vulgarmente consideradas sob a relação de causa e efeito, entretanto, em verdade estrita e filosófica, elas estão apenas relacionadas como o signo à coisa que significada.” George Berkeley, *The theory of vision vindicated and explained*. In: *Philosophical Works*. Edição e notas de M. R. Ayers. Londres: Dent, 1992, seção 13, p. 235.

⁶ O criador dos sinais (*signator*) é aquele que designa certas coisas ou aquele que escolhe os

O instituidor de signos deve fazer ver a relação causal que introduz no nexo de significação. Noutras palavras, ele coloca a imaginação – faculdade encarregada da produção dos sinais – a serviço das leis do entendimento. É assim que se evita ou, pelo menos, se atenua a arbitrariedade da linguagem, *pièce de resistance* do nominalismo empirista aprovada por Wolff:

As palavras pertencem aos sinais arbitrários [...], pois depende de nosso arbítrio que uma palavra e um conceito estejam simultaneamente em presença um do outro ou que um dos dois resulte do outro. (Wolff, 2003, p. 248)

Isso tudo não subtrai certamente nada da importância conferida ao autor-sujeito pela hermenêutica, mas possibilita uma melhor compreensão de sua função. A decifração do sentido se foca precipuamente na conexão causal do sinal àquilo que designa, e tudo aquilo que a explicita é chamado por Meier de fundamentos hermenêuticos suficientes e internos. Já a participação do autor na instituição do sinal é tida entre os fundamentos hermenêuticos exteriores, porque, embora a ligação deva se aproximar ao máximo da figuração de uma relação objetiva, ela permanece sempre arbitrária.⁷ Conhecer, portanto, as circunstâncias em que o instituidor de signos elabora seu discurso (*circunstancia signatoris*) ajuda, mas não é de todo suficiente para a compreensão do sentido. A relação entre sujeito e linguagem é mais complexa do que parece à primeira vista.

Pois não se busca certamente a interpretação da psique do sujeito. O sujeito é apenas um mediador que possibilita o conhecimento dos seres corporais e espirituais e das articulações entre eles. O instituidor de uma relação semiótica é desde sempre também já um intérprete, porque faz uma leitura dos sinais que percebe e os traduz de maneira a serem compreendidos pelos outros. Pode-se falar, por isso, de uma dupla causalidade: Há uma relação objetiva observada (que já é uma

sinais ou faz de algo um sinal. E ele é tanto mais perfeito, quanto melhores forem os sinais que escolhe. Quanto mais perfeito o criador dos sinais, tanto melhor o conhecimento que tem dos sinais, e tanto mais hábil ele é para a interpretação (§ 10). Por conseguinte, um autor perfeito dos signos é sempre também um melhor intérprete, se no mais tudo está correto.” (Meier, 1757, p. 9).

⁷ G. F. Meier, op. cit., § 23, pp. 12-13. Num certo sentido, pode-se dizer que também para Wolff a instituição da linguagem é objetivamente *arbitrária*, mas subjetivamente *motivada*.

relação de sinalização e significação, divinamente instituída) e uma relação subjetiva, produzida pela conjunção de signo e significado.

A capacidade interpretativa encontrada no criador linguístico também é exigida do intérprete propriamente dito. Este deve antes de mais nada saber em que âmbito ou nível se situa determinado gesto, pronunciamento ou texto. Se aquilo que deve ser interpretado está num encadeamento sensível ou estético, o intérprete tem de possuir e empregar as capacidades adequadas a ele, como o engenho, a faculdade de designação, os sentidos, a imaginação etc. (*Ibid.*, p. 15) Se os caracteres indicam que se trata de um conhecimento do plano racional, a interpretação exigirá o conjunto das faculdades superiores da mente. (*Ibid.*, p. 16)

A faculdade característica

Muito da atualidade das filosofias de Leibniz e de Wolff se deve ao relevo que deram à linguagem na descoberta da verdade: a linguagem ordinária pode ser empregada como apresto heurístico, enquanto a simplificação proporcionada pelas linguagens técnicas ou artificiais confere clareza e rapidez aos raciocínios. O progresso da heurística – descoberta de novas verdades – não supõe apenas a análise dos predicados dos conceitos, mas também sua redução a uma linguagem que exprima a maior quantidade deles – (*o maior número de suas relações* – no menor número de termos possíveis. A redução a poucos caracteres é o que permite a combinação e, conseqüentemente, a ampliação dos conhecimentos. Daí a centralidade da função do inventor de signos – destacada por Meier. Os *sinais* que o *signator* toma de empréstimo ao uso comum ou aqueles que inventa por si próprio devem ter todas as propriedades das ideias: clareza, distinção, perfeições lógicas e estéticas, fecundidade etc.

A escola wolffiana tratou com especial carinho a faculdade de invenção de caracteres ou sinais. Como um ramo da imaginação, Wolff a denominou *facultas fingendi*, que é responsável pela formação de imagens compostas e dos hieróglifos, os quais podem se tornar essenciais nos raciocínios, valendo em muitos ca-

tos por definições⁸. Baumgarten e Meier a designam “faculdade de fingir” ou de “compor” (*Dichtungsvermögen*) ou ainda como faculdade poética; os dois autores a diferenciam da faculdade característica ou de designação, por eles denominada *facultas característica* ou *Bezeichnungsvermögen*.⁹ A faculdade característica é assim definida por Baumgarten:

Percebo signos juntamente com os designados; logo tenho a faculdade de juntar na representação signos com os designados, a qual pode ser chamada de faculdade característica, § 216. Sempre que neste mundo houver um nexu significativo (§ 358), as percepções da faculdade características entram em jogo pela força da alma que representa o universo, § 513. O nexu significativo é conhecido, quer distinta, quer indistintamente; portanto, a faculdade característica é ou sensível, § 521, ou intelectual, § 402. (Baumgarten, 1779, § 619)

O nexu significativo (*nexus significativus*) é uma forma de exprimir o encadramento do mundo, o nexu efetivo das coisas, tanto sensíveis como intelectuais, e por isso o uso da faculdade designativa depende tanto das faculdades inferiores como das superiores. Com isso se vê que a capacidade de criação simbólica não se mede apenas pelos critérios de clareza e distinção, mas também pela extensão ou amplitude do nexu de relações expressas. Quanto maior o vigor dos caracteres escolhidos, maior a capacidade de expressão. A força expressiva de um signo está numa proporção inversa à de sua significação: quanto “menor” ele for, tanto mais expressivo será¹⁰

O intérprete terá de seguir o autor em suas designações: mesmo quando este

⁸ Christian Wolff, *Psychologia empírica*, §§ 151 e segs.

⁹ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, § 619 e segs; pp. 225-226; *Metaphysik*, § 459 e segs, p. 142-143.

¹⁰ “Quando signos e coisas designadas são vinculados uns aos outros na representação, ou a representação do signo é maior do que a representação das coisas designadas e então o *conhecimento é simbólico*; ou a representação da coisa designada é maior do que a representação do signo e então o *conhecimento é intuitivo (cognitio intuitiva, intuitus)*. A lei da faculdade de designação é: uma das representações associadas com outras é um meio de conhecer a realidade das outras, § 248.” A. G. Baumgarten, *Metaphysik*, § 460, p. 143. Esse critério da proporcionalidade inversa será desenvolvido por Mendelssohn em sua teoria semiológica do sublime e terá repercussão também na ideia de ingênuo em Schiller e de humor ou de inversão do sublime em Jean Paul. Sobre isso, ver do autor “O sublime às avessas”, in *A forma e o sentimento do mundo. Jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: editora 34, 2014.

tem um estilo peculiar, o trabalho de exegese é facilitado se ele segue o uso habitual dos termos da língua. O primeiro passo da tarefa hermenêutica será identificar a correlação dos sinais com as coisas designadas. Aqui, a regra principal consiste em perceber como o sinal faz ver as notas características daquilo que designa, exibindo a sua composição. Desse modo, a força expressiva é entendida como *causa* ou *fundamento de conhecimento*, também podendo ser chamada de *significação*. Os termos, como se mostrou antes, são reversíveis. Cada expressão dada por um termo tem uma significação, e da “soma” dessas significações se forma um discurso concatenado, que é denominado um “sentido”:

Aquilo que as expressões designam é a sua significação, e aquilo que um discurso designa é o sentido ou o entendimento do discurso (*sensus orationis*), § 103, 7. O sentido do discurso é, portanto, o conjunto de todas as significações individuais daquelas palavras que perfazem o discurso, que estão ligadas umas às outras ou determinam as outras, § 103. O sentido do discurso é, portanto, igual a todas essas significações ligadas umas às outras tomadas em conjunto. (Meyer, 1757, p. 57)

A distinção é de capital importância: enquanto a significação se prende ao termo e àquilo que nomeia (ao seu “referente”), o sentido é o resultado ou o composto das significações ou relações de um discurso, texto, fala etc. O leitor pode conhecer o significado das palavras, dos gestos etc., e mesmo assim não desvendar *o que a sua composição quer dizer*. A clareza e distinção das partes pode levar ao bom entendimento do todo, mas não é sua condição suficiente; a rigor, a hermenêutica requer o inverso: é só pela compreensão do todo que se explicita a significação das partes.

Noutras palavras, o vínculo causal entre signo e designado tem semelhança, mas não dá conta de explicar inteiramente o que ocorre na interpretação do todo. Se, como se viu antes, o designado é razão de ser do signo, e este razão de conhecimento daquele, é porque a causalidade que aí se encontra é uma causalidade final, em que cada um dos sinais é escolhido em função de uma intenção ou propósito (*Absicht*), atuando como meio de conhecimento e estabelecimento de um

fim, isto é, como meio de chegar a ele. Mas as significações são, além disso, *meios* para o sentido.

A produção discursiva e sua compreensão supõem, por isso tudo, um pouco mais que a capacidade de ligar o sinal a seu referente, a qual já envolve, além da faculdade característica, a sensibilidade (na condição de doadora do dado material), a imaginação (como responsável pelo fluxo associativo), o engenho (percepção de semelhanças), e o juízo, que vê a justeza da ligação entre o sinal escolhido e aquilo que se quer exprimir. Nota-se então que a designação já implica, portanto, o trabalho conjunto das faculdades, trabalho conjunto este que envolve ainda, no seu emprego mais elevado, prudência (*Klugheit*) e sabedoria (*Weisheit*)¹¹

A *capacidade de compreender o sentido* demandará o mesmo tanto de operações que a intelecção da significação, mas serão pensadas todas numa atuação conjunta para um propósito que reúne todas significações ou fins (meios) parciais. Ou seja, deve haver uma coerência entre a escolha dos signos particulares e o sentido da obra. Essa coerência se explica pela relação pragmática e final que o criador estabelece com os signos que elege: assim como a escolha de uma certa ligação entre designação e designado é pautada pela utilidade para o conjunto, assim também o estabelecimento do sentido do todo é identificado a uma finalidade buscada pelo autor. Se Meier pode falar de uma dependência do sentido para com o discurso ou para com o texto (“*dependentia sensus ab oratione, seu a texto*” Meier, 1757, p. 62), isso não quer dizer que as partes sejam responsáveis pelo todo: pelo contrário, o autor escolhe conscientemente as partes pensando na coerência e coesão do todo. Ele *visa* algo com os termos que elege, que são meios para o *sentido*, e este não é senão a *intenção* que se busca transmitir por intermédio deles. Ou seja, o *sentido* é concebido como um fim (*Zweck*) ou propósito (*Absicht*), para o qual as palavras ou sinais atuam como meio.

Essa complexa operação geral, que envolve a cooperação de todas as habilidades e faculdades individuais, é comandada, portanto, por um fim pensado a

¹¹ O nexo de designação é um nexo dos meios e dos fins, §§ 7, 9. Ora, como prudência e sabedoria se ocupam da compreensão do nexo dos meios e dos fins, um intérprete tem de possuir prudência e sabedoria. Wolff já assinala que mesmo o conhecimento histórico requer entendimento e reflexão (*Verstand und Nachsinnen*), quando deve ser pensado em função de sua “múltipla utilidade” (*zu ihrem vielfältigen Nutzen*). *Vernünfftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes*, cap. II, § 3, p. 189.

partir da prudência e sabedoria do escritor. Ora, é muito provável que a falta de harmonização entre as diversas partes das faculdades leve a uma falta de compreensão do sujeito em relação a si mesmo: isto é, parodiando Michel Foucault, o sujeito não faz uma hermenêutica correta de si, uma vez que ele deveria ser aquele que conhece melhor o seu propósito e é, portanto, “o melhor intérprete de suas próprias palavras”. (*Ibid.*, p. 75)¹² O “autor sábio e racional” (*der weise und vernünftige Autor*) conhece o sentido de seu texto, porque é quem melhor conhece o fim (*Zweck*) que se propôs ao escrevê-lo (Meyer, 1757, p. 74). O máximo que o intérprete pode fazer é “empatar” com o autor, quando chegar a reconhecer o mesmo sentido, isto é, o mesmo fim que o criador quis dar a sua obra. Como quer que seja, o racionalista soube diferenciar muito bem a especificidade da hermenêutica: a interpretação do sentido jamais deve ser confundida com uma prova ou demonstração lógica¹³.

Mas o autor pode desconhecer a si mesmo, e é aí que o trabalho hermenêutico se torna interessante.

Entender a si mesmo e entender os outros

Christian Wolff afirma que compreender os conceitos empregados por um autor requer o entendimento exato das palavras que vincula a esses conceitos, e Reimarus vai além, quando afirma que essa compreensão supõe o princípio de identidade e contradição: os conceitos que o leitor vincula a certas palavras são os

¹² Cf. H. S. Reimarus, *Vernunftlehre*, § 253, p. 268: “Se o próprio autor 1) pensa clara e distintamente, 2) se determina da maneira mais precisa os seus pensamentos por meio de palavras e locuções usuais e 3) se dá definições de tais palavras e coisas que podem ser entendidas por todos, ele é facilmente entendido por todo aquele que é dotado da língua e de um conhecimento linguístico comum, e é ele mesmo seu próprio intérprete.”

¹³ A prova lógica, ou demonstração lógica do sentido, isto é, a prova a partir da qual se pode reconhecer que o sentido é logicamente verdadeiro, não é a prova hermenêutica, nem a demonstração hermenêutica, mas é muito diferente dela [...] e não é necessariamente requerida para esta. Consequentemente, um comentador probante omite com razão as provas lógicas do sentido, § 233, a menos que a equidade hermenêutica exija o contrário [...] Meier, op. cit., § 235, pp. 122-123. Isso explica por que os dogmáticos dizem ser possível que haja o mesmo entendimento entre o autor e o leitor.

mesmos que o autor pensou ao utilizá-las?¹⁴ Ora, a vinculação do termo ao conceito pode sempre dar azo a mal-entendidos, seja porque o autor não define bem seus vocábulos, seja porque as palavras têm em geral mais de uma significação (Wolff, 2003, p. 190-191). Esse cuidado com a intelecção da ligação entre palavras e conceitos é, no caso dos escritos racionais, o requisito para o entendimento da cadeia da argumentação, isto é, a compreensão da justeza da matéria e da forma das proposições e de sua ligação (*Ibid.*, p. 180-183).

A hermenêutica desponta no horizonte do leibnizianismo muito certamente em função do problema da incomunicabilidade entre as substâncias. Se sua concepção parece um tanto rígida, Leibniz responde, no entanto, a questão da compreensão recíproca entre substâncias de uma maneira bem flexível: ainda que todas as substâncias expressem exatamente os mesmos fenômenos, “nem por isso as suas expressões se identificam: é suficiente que sejam proporcionais” (Leibniz, 2004, p. 30). Mesmo quando recusam o universo monadológico, a busca de complementariedade entre as diferentes perspectivas sobre o mundo segue sendo um dos motores fundamentais para a constituição de uma exegética pelos seguidores de Leibniz: a busca de uma expressão “comunitária” mais coerente sobre a objetividade significa ao mesmo tempo um maior autoconhecimento dos sujeitos. Numa filosofia que busca examinar o alcance das forças intelectuais humanas, a atividade de entender o outro equivale à investigação sobre a capacidade epistemológica das próprias faculdades. Dada a obscuridade inerente à alma, a compreensão do que se passa com os semelhantes é essencial para a própria clareza sobre os modos de conhecer. A hermenêutica é uma chave de desvendamento da epistemologia, ainda que o exame das faculdades alheias esteja preso a grandes dificuldades, porque só é possível através de *inferências* ou *índices* sobre os modos de agir do espírito, isto é, estes só são conhecidos pelos seus efeitos, pelas proposições e raciocínios, pelos escritos ou discursos que produzem (Wolff, 2003, cap. 8, §7 e subsequentes). Mas se é assim, a hermenêutica também é a prova de que o pensar por si próprio é a condição exigida para a compreensão de *qualquer discurso*, racional ou histórico, puro ou empírico.

Se o critério ideal de compreensão consiste na equivalência da ligação entre conceitos e palavras e no encadeamento das frases ou proposições, é claro, por

¹⁴ Cf. H. S. Reimarus, *Vernunftlehre*, § 19

outro lado, que ele nem sempre pode ser alcançado. Isso é evidenciado por Wolff no caso da *Escritura Sagrada*, dado que não se pode saber inteiramente ao certo o que muitas de suas palavras querem dizer, isto é, não é possível obter o conceito justo delas. (*Ibid*, p. 193). E não cabe aqui, assim como em muitos outros lugares, tentar obter o conceito a partir da língua técnica, já que não se pode conhecer exatamente as razões que levaram alguém a escolher uma palavra para determinado conceito. Não há, portanto, confusão entre o domínio do saber e o domínio da fé (*Ibid.*, p. 195-196).

Wolff indica, portanto, que há uma margem de indeterminação conceitual, que não pode ser apagada pela interpretação. São muitos os aspectos que impedem a plena identificação de um indivíduo pelo outro ¹⁵, e Kant desenvolverá esse aspecto, ao tecer várias considerações sobre a capacidade ou incapacidade de compreensão, como esta da *Lógica Blomberg*:

Todos os novos conhecimentos, que se afastam bastante da maneira habitual de julgar [zu urtheilen], são de início completamente obscuros e não são entendidos nem pela mente mais capaz [werden von dem besten Kopf nicht verstanden], e, com efeito, isso frequentemente não ocorre porque os conhecimentos sejam obscuros em si mesmos, mas porque geralmente é muito difícil se afastar da maneira habitual de julgar, e observar esta ou aquela questão por um outro lado. Quem, por exemplo, aprendeu a dançar com um mestre ruim e deve iniciar depois com um mestre hábil, encontrará realmente bastante dificuldade de se desacostumar novamente dos velhos passos e movimentos dos pés já adquiridos e de seguir o novo método, que é muito melhor. O mesmo ocorre também, pois, com o conhecimento: tudo o que se afasta da velha maneira já introdu-

¹⁵ “Um indivíduo pode conhecer o que o outro não conhece e, por isso, um pode conhecer uma nota característica que é desconhecida do outro, § 115. Consequentemente, um pode conhecer claramente o que o outro conhece apenas obscuramente, § 124. Não podemos, portanto, concluir: 1) que o que é claro para mim, é claro também para outros; 2) o que é obscuro para mim, é também obscuro para outros; 3) o que é claro para mim, também me será claro futuramente; 4) o que agora é obscuro para mim, também permanecerá obscuro para mim futuramente” Meier, *Auszug*, § 126, pp. 32-33.

zida de conhecer, de lecionar, de escrever etc. é difícil de entender e obscuro. Todos os inventores de novos métodos em todas as ciências são, por isso, obscuros de início, com muita frequência eles são até desprezados exatamente porque se gosta demais e não se quer se afastar do que é antigo. Locke e Newton tiveram esse destino, pois seus escritos eram de início obscuros e ininteligíveis ou ao menos pareciam sê-lo, até que foram observados mais de perto e se descobriram seus méritos. (Kant, 1968, p. 122)

Muitos autores são incompreensíveis de início, porque escrevem na contra-mão das ideias aceitas. É preciso esquadrinhar e refletir melhor sobre suas obras, para encontrar o sentido profundo de seus escritos, como ocorre com Locke, Newton, mas especialmente com Rousseau, autor paradoxal cuja leitura demanda uma energia espiritual, uma sensibilidade diferente da habitual.¹⁶ Há muito que aprender e o que refletir com as obras de pensadores que escrevem com gênio, mesmo que suas ideias por vezes apresentem alguma incongruência:

O que é escrito com gênio, é de muito mais valor para nossa atenção do que aquilo que é imitado. Por mais paradoxal e falsamente que o homem de gênio escreva, sempre se aprende algo com ele. – Precisamos refletir sobre aquilo que é escrito com gênio. Muitos assuntos são de tal índole, que exigem não tanto uma reflexão assídua, mas uma reflexão longa e detida. Precisamos sempre considerá-los de um outro ponto de vista e lê-las em momentos bem diferentes. (Kant, 1963, p. 53)

A leitura de obras inovadoras, mesmo que falsas, põe o pensamento numa direção diferente, possibilitando descobertas insuspeitadas. Esse tema importante já aparece no interior da filosofia dogmática, na ideia de que um conhecimento

¹⁶ A hermenêutica especial requerida para a leitura de Rousseau é comentada principalmente nas *Notas sobre as Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Sobre a hermenêutica em Kant, ver as considerações do autor em *O gênio romântico. Crítica e Filosofia da história em Friedrich Schlegel* (São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 29 e segs), que serão em parte retomadas aqui.

deve ser considerado, não só pela exatidão, mas também pelo número de consequências, de resultados a que pode levar. A precisão, a segura conceitual não é o único critério para a lógica da escola wolffiana; é preciso levar em conta também a riqueza, a fecundidade de novas descobertas que uma afirmação propicia.

É bem verdade também que o autor mesmo não se dá inteiramente conta de tudo aquilo que sua obra contém. Isso se deve em princípio a que o próprio autor tem dificuldade de compreender a si mesmo. Como afirma Kant na *Lógica Blomberg*:

Poucos indivíduos têm um conceito correto do que seja ter um conceito correto e claro de uma coisa ou conhecimento. Indivíduo algum pode, por assim dizer, se entender mais corretamente a si mesmo, ele sempre julga que tudo o que diz é completamente claro, e justamente por isso ocorre que ele também é impedido de investigar se ele se entende corretamente a si mesmo ou não. (Kant, 1968, p. 121)

O trabalho preliminar de compreensão dos conceitos reside em saber se o escritor tem clareza sobre eles, isto é, sobre si mesmo.¹⁷ Mesmo grandes filósofos acabaram por deixar de compreender o que pretendiam dizer, como ocorreu com Platão (!), que “era muito loquaz, e obscuro, de modo com frequência não entendeu a si mesmo” (*Id.*, 1968, p. 36). Por outro lado, pensadores originais acabam produzindo trabalhos de alta complexidade, de modo que não é fácil nem para o leitor nem para eles mesmos atinar com o sentido de seus escritos. É o caso de Rousseau, que, apesar de ter feito descobertas importantes, permanece “ininteligível” (*unverständlich*) para si e para os outros (*Ibid.*, p. 330).

Essa concepção hermenêutica está ligada a uma visão da história da filosofia para Kant: é que ao longo dos tempos os filósofos se aproximaram mais ou menos da verdadeira imagem do que seria a sua “ciência”, mas a deixaram escapar porque justamente não captaram direito a si mesmos, isto é, não entenderam a “ideia da filosofia” que todos os homens trazem em si, mas que em parte não compreendem, em parte a traduzem como se fosse uma forma de contribuir para a

¹⁷ A elucidação dos conceitos adquiridos, afirma Kant, é “uma operação necessária para se conhecer a si mesmo”. *Preischrift über die Fortschritte der Metaphysik*, AA, 20:323.

escolaridade e a erudição (*Id.*, 1963, p. 34). Para Kant, este é o caso precisamente de Christian Wolff, que não passa de um técnico, ao contrário dos antigos e de Rousseau. Todos os temas relacionados ao conceito supremo da filosofia se explicam a partir dessas noções:

Se o filósofo liga todas as suas especulações, ciência etc. com os fins, com a destinação do homem, então ele é um guia e legislador da razão. A ideia da sabedoria tem de estar no fundamento da filosofia, assim como a ideia de santidade no fundamento do cristianismo. O filósofo é um técnico, se tem conhecimento de todas as coisas. Wolff era um filósofo especulativo, mas não um filósofo arquitetônico, nem um guia da razão. Ele não foi propriamente um filósofo, mas um grande técnico para o desejo de saber dos homens, tal como muitos ainda o são. Alguns antigos se aproximaram do protótipo de um verdadeiro filósofo. Rousseau igualmente, embora não o tenham alcançado. Alguns acreditarão talvez que já temos a doutrina da verdade e não podemos considerá-la uma mera ideia, porque temos tantos livros cheios de prescrições sobre como devemos agir. Mas estas são majoritariamente proposições tautológicas e exigências insuportáveis de ouvir, pois não nos mostram nenhum meio de alcançá-las. (*Ibid.*)

Diferentemente dos antigos e de Rousseau, Wolff era um mero técnico, um artesão do saber, e não um *arquiteto* que pensava segundo um plano dos fins para os quais deveria instruir os homens. Suas proposições são tautológicas, já que não ensinam os meios pragmáticos de atingir os objetivos. Mas será que é assim mesmo? Kant não está se esquecendo da dívida que tem para com o wolffianismo não em outros, mas precisamente nesse quesito?

O trabalho do arquiteto

Que Kant tenha se apropriado da explicação dogmática da palavra “arquiteto”, fica patente ao ler o parágrafo da *Psicologia empírica* em que Christian

Wolff explica o que é a “faculdade de composição”:

*Se, a partir daquilo que vê em vários edifícios diferentes, o arquiteto compõe a ideia de um edifício por força do princípio de razão suficiente, o edifício está construído em conformidade com as regras da arquitetura. E em geral se, a partir daquilo que vê de relacionado à sua arte em vários corpos artificiais diferentes, o artista compõe a ideia de algum corpo artificial de sua arte por força do princípio de razão suficiente, este corpo é conforme às regras da arte. Com efeito, se a partir daquilo que vê em vários edifícios diferentes, o arquiteto compõe a ideia do edifício por força do princípio de razão, nela não admite nada de que não possa dar a razão suficiente de por que deve estar mais presente do que ausente, porque isto deve ser mais do que aquilo (§ 70 *Ontol.*). Pois, uma vez que na arquitetura civil as razões das partes singulares são escolhidas para o fim delas (§ 5 *Arch. Civil.*) e uma vez que todas as razões particulares, por fim, se resolvem no escopo do fundador, que é o fim de todo o edifício (§ 2 *Archit. civil.*), ele investiga as razões que vê naquelas partes que foram feitas nos outros edifícios e julga [*judicat*] por ventura quais concordam com o fim do edifício cuja ideia deve conceber na mente [...] Portanto, o edifício é conforme as regras arquitetônicas se está construído do mesmo modo que a ideia daquilo que o arquiteto vê em vários edifícios diferentes é composta segundo o princípio de razão suficiente. (Wolff, 1968, p. 103-104)*

A arquitetura é uma arte baseada na faculdade de compor (*facultas fingendi, Dichtungsvermögen*), cuja natureza consiste em selecionar e reunir ideias dispersas por outras edificações de acordo com o plano ou intenção daquilo que se pretende construir. Fica difícil acreditar que Kant não tenha tido este ou um modelo derivado de sistema em mente quando constrói sua arquitetônica da razão; se essa suposição é verdadeira, também fica mais fácil explicar por que quer marcar a diferença da sua arte dos sistemas em relação à arquitetônica wolffiana.

Kant afirma que o seu arquiteto faz seu projeto seguindo um plano inteiramente racional, porque não recorre a modelos empíricos, historicamente data-

dos, mas, na verdade, suas famosas palavras de que a crítica deve ser construída a partir dos materiais encontrados nos escombros dos velhos sistemas metafísicos mostram que, no máximo, ele está reutilizando a metáfora.¹⁸ O que ele lhe acrescenta consiste em dizer que a solidez da construção erguida exclusivamente com materiais puros eliminaria qualquer risco de desabamento do edifício. Precaução certamente válida, que não consegue esconder, entretanto, a fonte de inspiração. Contudo, já para Wolff, composição não pode significar mero bricabraque, uma vez que, para alcançar o objetivo a que se propõe, o arquiteto não deve se fiar exclusivamente em sua imaginação, a qual tem de ser retificada por seu conúbio com a razão.¹⁹ Os edifícios bem acabados produzem deleite (*voluptas*) naquele que lhes contempla a perfeição, especialmente se é um perito compenetrado da arte com que foram realizados. A consecução de um plano bem feito não exclui o deleite subjetivo, mas o seu fundamento objetivo está na *verdade transcendental*, que é a ordem instituída pelo princípio da unidade na multiplicidade²⁰.

Para demarcar melhor a distância que a separa do intento dogmático, a filosofia crítica propõe uma diferenciação da ideia de unidade na multiplicidade: a unidade racional pura difere tanto do mero agregado de elementos, produzido pelo técnico ou artesão dotado de imaginação, quanto da unidade obtida por coordenação, que seria aquela encontrada nas obras de arte e da literatura. O agregado jamais chega a ser um todo; já a obra de arte ou literária se funda num conceito indeterminado, reflexionante, que menos subordina conceitualmente do que coordena espaço-temporalmente as notas características da representação que pretende exibir. A distinção entre subordinação (perfeição lógica) e coorde-

¹⁸ “Como é que se poderia, a rigor, aprender a filosofar? Todo pensador filosófico constrói, por assim dizer, sua obra sobre as ruínas de uma obra alheia; mas jamais se erigiu uma que tenha sido estável em todas as suas partes.” Immanuel Kant, *Lógica*, tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, pp. 42-43. A filosofia que se constrói das ruínas da metafísica é obviamente a própria Crítica: “Esta é a época da crítica para esse estudo [da metafísica], e está próximo o momento em que o seu edifício será demolido e um inteiramente novo será erigido sobre as ruínas do antigo”. V-Lo/Wiener, AA 24:804.

¹⁹ Cf. “Patet adeo usum imaginationis retificari per connubium imaginationis com ratione...” Christian Wolff, *Psychologia empírica*, § 150, p. 104.

²⁰ Christian Wolff, *De voluptate ex cognitiones veritatis percipienda*. In: *Horae subsecivae Marburgenses*, § 3, p. 372.

nação (perfeição estética) já se encontra, como é sabido, em Baumgarten e Meier. Que Kant a tenha aprofundado, tem a ver com sua preocupação em mostrar que as duas não estão baseadas na *mesma* unidade transcendental; segundo ele, o dogmatismo não soube diferenciar a unidade subjetiva e a unidade objetiva, a intuitiva e a discursiva, ainda que ambas sejam *transcendentais*.

A verdade transcendental é, de acordo com a definição de Baumgarten, a ordem ou conjunção necessária entre os *essentialia* e os atributos de algo ²¹. Ora, como essa ordem está correlacionada com o conceito (do qual dependem os predicados ou atributos internos), a unidade transcendental seria sempre conceitual. Numa composição filosófica, literária ou artística, a *verdade ou unidade transcendental* se traduz na noção de “tema”: Tema no discurso é um conceito ou juízo, aquela sua parte em que está a razão suficiente dos pensamentos das partes restantes (Baumgarten, *Acroasis logica*, § 426, p. 131).

Ou seja, como já foi visto em Meier, a organização de uma obra literária também está condicionada pelo princípio de razão: o tema é um conceito ou proposição principal (na *Metaphysica*, Baumgarten indica que *Hauptbegriff*, *Hauptsatz* seria o equivalente em alemão) a que estão subordinados todos os outros conceitos ou ideias de um discurso. Mas é certo que o dogmatismo, seguindo a lição de Leibniz, não hesitará em transpor a ideia de *tema* para as artes não verbais. Isso é indicado no momento preciso em que Baumgarten trata da “ordem” em sentido transcendental em sua *Metafísica*:

Se muitas coisas são postas umas ao lado das outras ou umas depois das outras, elas são *vinculadas*. O vínculo entre muitas coisas é um só, ou é diverso, § 10, 38. No primeiro caso, ele é coordenação e sua identidade é ordem. Outrora, a ciência da ordem era música em sentido lato. (Baumgarten, 1779, § 78)

Para Baumgarten, existe uma *analogia* entre a unidade transcendental e a unidade encontrada na música (esta é, no mínimo, a manifestação sensível daquela). Kant também trabalha com a ideia de que a literatura e as artes se fundam numa ordenação que vincula muitas ideias acessórias a uma ideia principal, mas ele será

²¹ Baumgarten, *Metaphysica*, § 118, p. 34.

taxativo em rejeitar a assimilação entre unidade por subordinação (discursiva) e unidade por coordenação (estética ou intuitiva). Comentando o parágrafo 78 da *Metafísica*, que acaba de ser citado, Kant escreve que é disparate (*Unsinn*) afirmar que a música foi um dia a ciência da ordem, pois isso não faz sentido *ali onde há método*²². Ele procede, assim, no sentido oposto à vocação musical do pensamento leibniziano, que vê na *harmonia* a realização da “unidade na multiplicidade”, a qual é tanto maior quanto é “unidade do maior número de elementos desordenados em aparência, e ligados, contra toda expectativa, por uma relação admirável, à maior das concordâncias.” (Leibniz, 1970, p. 114). Para Kant, a ordem instituída pela unidade discursiva não pode ser confundida com aquela que é produzida pelas formas da intuição.

Por que essa precaução? Obviamente, se trata para ele sempre de separar uma unidade produzida por uma arte qualquer e a *unidade arquitetônica da filosofia*, esta sim a única capaz de produzir uma subordinação de um conjunto ou sistema fechado, e não de um mero agregado. Sua posição é bastante distinta da do filósofo dogmático, para quem o *modus operandi et judicandi* válido para a arte arquitetônica serve também de modelo para todas as outras artes, isto é, também para a construção e avaliação de máquinas, de outros corpos artificiais, etc.²³ Diferentemente do que Kant pretende sugerir, o trabalho arquitetônico não é deixado ao mero técnico, mas exige certas faculdades sutis que vão além das capacidades do simples artesão da razão (*Vernunftkünstler*). Tal modelo é válido sobretudo para a arte de escrever e interpretar.

Como ensina a lógica wolffiana, a perfeição do autor está em saber propor um fim conveniente à sua obra; se essa condição é satisfeita, cabe ao intérprete encontrar, entre os muitos sentidos possíveis, julgar aquele que é o mais literal

²² “Unsinn, worin Methode ist“ I. Kant, Rx 3545, AA 17:044.

²³ Exatamente o mesmo se vê em relação a qualquer outro corpo artificial relativo a uma arte qualquer; nem é necessário outra coisa que substituir o edifício por um corpo artificial em geral, e substituir as regras da arquitetura da demonstração anterior pelas regras da arte em geral. Pois cada arte tem as suas regras, e conseqüentemente, porque uma perfeição convém a cada corpo artificial, se deve escolher aquela cuja força se julga servirá melhor que a outra; pois toda perfeição tem suas regras pelas quais se pode explicar, isto é, entender por que há tais determinações intrínsecas antes que outras [...] – C. Wolff, *Psychologia empírica*, § 150, p. 104.

e o mais conveniente à intenção da obra ²⁴. Mas essa perfeição nem sempre é lógico-metafísica, o que ocorre quando o propósito do autor é significar certos afetos e comover: aqui, igualmente, o leitor precisa encontrar o sentido que mais se adequa ao páthos buscado pela obra.²⁵ E há ainda uma perfeição peculiar a cada autor, que o intérprete não pode perder de vista quando examina as obras dele²⁶.

Em suma, há inúmeras regras hermenêuticas a se observar, já que não apenas os escritos racionais, mas também os livros históricos precisam ser lidos com um pensamento livre e autônomo (Wolff, 2003, IX, 2, p. 183). A hermenêutica tem de se haver com seus limites, pois não há instruções para lidar com o tom, o senso implícito, o “gênio do século”, o caráter da personagem que fala, a paixão, o estilo etc.

Ao contrário do que se poderia imaginar, a hermenêutica desempenha um papel importante no sistema dogmático wollfiano. Ela é, sem dúvida, fundamental para a formulação e o entendimento correto das proposições e silogismos, mas extrapola, e muito, os limites da lógica, pois deve ser aplicada na leitura de qualquer discurso. A interpretação supõe não só a compreensão correta do sentido das palavras, mas também tudo o que está implícito no texto e no contexto da enunciação, o que envolve também a compreensão da *ironia* nela contida. Numa antecipação clara do romantismo de Jena, Baumgarten escreve na *Acroasis logica* que

[...] é preciso interpretar, da maneira a mais conveniente [convenientissime] que possas, o temperamento, o gênio do século, que é poderosíssimo, o gênio da nação, a índole da pessoa que é intro-

²⁴ Como escreve Baumgarten: “Fini conuenienter proponere est auctoris perfectio. Ergo ex pluribus sensibus litterae fini conuenientissimus verus iudicetur ab interprete, donec constet contrarium.” (Baumgarten, 1983, § 470, pp. 160-161).

²⁵ “Affectui significando et mouendo conuenienter proponere est auctoris perfectio. Ergo in patheticis, ubi plures sunt sensus litterae, conuenientissimus est affectui dato iudicetur verus, donec constet contrario”. Baumgarten *Acroasis logica*, § 464, 476.

²⁶ Reddere personae quum convenientia cuique sit auctoris perfectio, plurium sensuum litterae convenientissimus obiecto personali, ad quo et de quo scribitur, verus iudicetur, donec constet contrarium.” *Ibid.*, § 474, pp. 164-165.

duzida falando, a paixão dominante. É segundo tal regra que estimamos na maior parte das vezes as coisas que devem ser entendidas ironicamente. ‘Certo, os Fados me vedam’, ‘Louvor egrégio!’ e outras bem conhecidas.

A interpretação da ironia depende, portanto, de um conhecimento amplo do caráter de quem fala, da situação, do contexto geral (o espírito do século, da nação etc.), etc., em que se faz o discurso. Baumgarten retira esse parágrafo das edições posteriores da *Acroasis logica*, talvez porque tenha acreditado que o exemplo que utiliza para ilustrar o argumento era um tanto infeliz: ele entende a ode I, 24 de Horácio sobre a morte de Quintilius Varus como se ela toda fosse irônica em relação ao amigo do falecido, o poeta Virgílio.²⁷ Seja qual for o motivo que o levou a retirar o trecho, a primeira edição explica que foi assim, ironicamente, que a teriam entendido muitos dos que conheciam a amizade entre os três, e se isso é considerado corretamente, a ironia com que foi composta “transparece suficientemente para todos aqueles que têm faro”²⁸ (Baumgarten, 1983, p. 162).

Bem antes de o romantismo de Jena transformar o “ter faro” ou “nariz” (*nasum habere*) no princípio hermenêutico incontornável para a apreensão da ironia, Baumgarten sugere aqui que o leitor perderá o sentido da ode de Horácio se não sentir que ela transpira jocosidade²⁹. E isso valeria também para todo discurso.

Fazendo um balanço do que se disse aqui, parece ficar claro que o dogmatismo wolffiano-baumgartiano dispõe de uma concepção bastante avançada do processo hermenêutico, muito próxima das linhas gerais que lhe seriam dadas

²⁷ “Ad haec referenda videtur Horatii tota oda I. I. 24. Ad *Virgilium facetum* ludicra [...]”A. Baumgarten, *Acroasis logica*, § 471, nota, p. 162.

²⁸ Quo probe confiderato iocus fati transparet iis, qui nafum habent.

²⁹ A princípio, a interpretação de que a ode é toda ela lúdrica parece não se sustentar. Seja dito, porém, em favor da sua interpretação que a ideia de que a ode contém uma ironia em relação ao “elegante” Virgílio é corroborada pelo por H. Akbar Khan em seu artigo “Horace’s Ode to Virgil on the Death of Quintilius: 1,24”, que procura mostrar que a ode não é apenas uma elegia, como até então era a opinião geral, mas também uma maneira de explicar o tom justo que se deve ter com relação à morte de um amigo, o que não teria ocorrido com Virgílio. (In: *Société des Études Latines de Bruxelles*, 26, 1 (jan-mar de 1967), pp. 107-117. (A resolução desse difícil problema filológico se deve à ajuda de Paulo Butti de Lima.)

depois pelo romantismo: entender um autor melhor do que ele mesmo se entendeu implica a postulação de uma unidade do sentido ou “tema”, que não precisa ser necessariamente conceitual, já que o discurso pode muito bem ser pensado segundo uma harmonia musical. E assim como, segundo Meier, o autor pode transformar qualquer coisa do universo em signo de outra, também o intérprete tem de estar atento a essa transformação das coisas em palavras, que no fundo é a transformação de universo regido por leis mecânicas num universo significado pelas intenções e propósitos humanos. Da mesma maneira, o romantismo segundo Novalis, Schlegel e Schleiermacher é a capacidade de encontrar sentido nas coisas mais prosaicas, elevando-as e transformando-as num sentido espiritual. A “genialidade” romântica foi antecipada pelos dogmáticos, e seria uma hipótese interessante investigar se a continuidade entre eles poderia ter ocorrido *sem a intermediação de Kant*. Hipótese historiograficamente implausível mesmo no caso desse aluno de Johann August Eberhard que foi Schleiermacher? Como quer que seja, não é sem razão que Peter Szondi fala da existência de uma *pan-semiótica* no pensamento do dogmático Georg Friedrich Meier (Szondi, 1989, p. 73).

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, A.: *Acroasis logica in Christianum L. B. de Wolff*. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*, edição de J. École, H. W. Arndt, Ch. A. Corr, J. E. Hofmann, M. Thomann. Hildesheim/Zurique/Nova Iorque: Olms, 1983.
 ____: *Metaphysica*, Halle: Hemmerde, 1779.
- KANT, I.: *Enzyklopädievorlesung*, Berlim: Akademie, 1961.
 ____: *Logik Blomberg*, Berlim: Akademie, 1968.
- LEIBNIZ, G. W.: *Discurso de metafísica*. In: *Discurso de metafísica e outros textos*. Tradução de Marilena Chauí. Apresentação e notas de Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
 ____: *Confessio philosophi, La profession de foi du philosophe*, tradução de Yvon Belaval, Paris: Vrin, 1970.
- MEIER, G. F.: *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, Halle: Hemmerde, 1757.

SZONDI, P. : *Introduction à l'herméneutique littéraire*. Paris: Cerf, 1989.

WOLFF, C.: *Metafisica tedesca*. Tradução e notas de Raffaele Ciafardone, Milão: Bompiani, 2003.

_____: *Psychologia empírica*. In: *Gesammelte Werke*, edição de Jean Ecole, Hildesheim: Olms, 1968.

_____: *Vernunftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauch in Erkenntniss der Wahrheit*. Halle: Renger, 1742.

A Biblioteca de Bolso

JEAN PAUL

TRADUÇÃO E NOTA INTRODUTÓRIA DE JULIANA FERRACCI MARTONE¹

Nota introdutória

A biblioteca de bolso (1795) é um relato bastante autobiográfico em estilo livre que tem por tema um procedimento muito caro ao escritor Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), conhecido como Jean Paul: a confecção de excertos. Seu hábito de reunir milhares de páginas com as mais variadas anotações, foi um “método” de suma importância para sua práxis literária. Tal reunião de *loci communes* é uma *ars inventiendi* pautada pela tópica. Numa tentativa de definir o que seria tópica, W. Schmidt-Biggemann a divide em três momentos: primeiramente a reunião de topoi, a “tarefa clássica da invenção”, em segundo lugar a organização destes lugares comuns a fim de torná-los disponíveis e, por fim, a colocação dos topoi nos lugares certos com o auxílio de catálogos de critérios e sua transformação em argumentos efetivos.²

O escritor de fato utilizou tal inventário do saber ao longo de toda a vida a fim de poder estabelecer novas relações e criar novos argumentos sempre que o revisitava. Essa prática evidencia-se em sua obra pelo número infindável de referências a pessoas, acontecimentos, datas etc. de muitas áreas do saber e muitas

¹ Esse trabalho contou com o apoio da FAPESP.

² Schmidt-Biggemann. *Topik: Tradition und Erneuerung*. In: *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. Bis 17. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress, 2007, 17-18.

épocas, exatamente como faz o mestre de dança Aubin na *Biblioteca de Bolso*.

O leitor perceberá, lendo o texto, de que modo os excertos do mestre Aubin são uma aproximação a um conhecimento universal e uma rejeição ao erudito especialista, que não tem a mais vaga ideia de outras ciências além daquela a que se dedica. Jean Paul desde cedo defendeu a necessidade de ser versado em muitas ciências, já que o exercício de uma em detrimento de outras iguala-se a um trabalho maquinal e sobrecarrega o espírito.³ O ideal exposto na *Biblioteca de bolso* é então o do polímata, aquele que sabe coisas variadas, mas que reconhece sua humanidade, a debilidade de suas forças e, por essa razão, faz excertos. Este é, sem dúvida, um dos mais belos traços do escritor alemão: seu engenho, sua maestria em criar imagens e relacionar ideias inesperadas, retiradas do seu gabinete de arte e curiosidades naturais, isto é, dos seus volumosos cadernos de excertos e dos seus excertos de excertos — excertos à segunda potência.

³ Jean Paul escreve, aos 16 anos em 1779, *Sobre a utilidade do estudo precoce da filosofia* (*Über den Nutzen des frühen Studiums der Philosophie*), texto em que já trata da noção de polimatia e da relação dos saberes entre si. Cf: *Jean Paul Sämtliche Werke* historisch-kritische Ausgabe II/1, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960.

A Biblioteca de Bolso⁴

Pode ser que meus jovens leitores fiquem satisfeitos quando tiverem lido minha narrativa; mas gratos eles ficarão depois de vinte anos quando a tiverem utilizado.

O mestre de dança de pajens Aubin tinha pouco tempo, pouco dinheiro, ainda menos memória e livros: – mesmo assim, sabia quase tudo de cor e não se sentia em casa apenas no salão de dança. Eu quis, em vão, adivinhar a solução desse enigma: precisei ir até aquele que era o próprio enigma. Não me misturei, portanto, aos alunos, mas aos espectadores das suas alegres aulas de dança, que ele dava aos pajens e a algumas outras aprendizes no grande salão de festa.⁵

Cheguei um pouco antes dos aprendizes, que de bom grado dançavam em toda parte, só não ali onde deveriam aprender. Aubin já estava lá e guardou, diante da minha vista, um pequeno livro do tamanho do *Catecismo* de Schlosser,⁶ que vocês deveriam comprar. “Sou tão feliz,” (diz ele para, por assim dizer, desculpar sua dedicação) “porque não tenho tempo nem tédio. Nunca sinto que espero por algo; pois tiro imediatamente uma parte da minha *Biblioteca de Bolso* do bolso, mesmo que seja numa margem em direção à qual o barqueiro rema apenas do meio do rio.” Ele sempre furtava alguns minutos de leitura das suas oito horas diárias de aulas de dança e dos momentos de repouso: quão desprezível é, ao lado de um tal ladrão de minutos no bom sentido, um ocioso no mau!⁷ – No fugaz quarto de hora de nossa conversa, ele me deixou incerto a respeito dos seus conhecimentos, se de fato sabia, além da arte de dançar, teologia – ou jurisprudência – ou astronomia – ou história, ou outras ciências.

⁴ *Die Taschenbibliothek*. In: *Jean Paul Sämtliche Werke* historisch-kritische Ausgabe II/3, editado por Norbert Miller. München: Hanser, 1960, 789-773.

⁵ Do francês introduzido no alemão: *Redoute* (arcaico), salão de festa e eventos de dança.

⁶ *Catecismo ou doutrina moral para camponeses* (*Katechismus oder Sittenlehre für das Landvolk*), 1771, de Johann Georg Schlosser (1739-1799).

⁷ Aqui não foi possível manter o belíssimo jogo de palavras característico de Jean Paul. No original: *wie verächtlich steht neben einem solchen Minutendieb im guten Sinne ein Tagedieb im schlimmen!* *Minutendieb* é um substantivo composto inventado por Jean Paul e que significa ladrão de minutos. Porém, com o mesmo radical (*Dieb*: ladrão) há a palavra dicionarizada *Tagedieb*, que quer dizer ocioso, aquele que nada faz ou, literalmente, ladrão de dias, e tem sua origem na expressão *er stiehlt dem lieben Gott den Tag* (ele furta o dia ao querido Deus).

Depois das quatro horas, as alunas de dança interromperam nossa conversa com a delas. Espero que tenha sido somente uma – quando muito uma – que ainda não leu as *Aulas noturnas de madame Genlis*;⁸ caso contrário certamente teria sido tão mais educada, silenciosa e modesta. Talvez ela já não tivesse mãe para lhe dizer que uma moça deveria ser ainda mais recatada e, ao mesmo tempo, mais educada para com qualquer homem pago por ela, para com um professor de dança, de idioma ou de desenho, do que para com amigos dos seus pais. Sem dúvida, o senhor Aubin também a censurou por ter ficado mais do que os outros e ter se intrometido na nossa conversa e, por fim, ter-lhe feito a pergunta que jamais convém: qual gênero seria melhor, o dela ou o dele. Nenhuma pessoa educada coloca uma questão cuja resposta custa esforço ao outro. Tomei para mim seu incômodo narrando uma estória das *Aulas Noturnas* de madame Genlis; nós tínhamos tempo, já que das cinco às seis horas ele estava à espera de novos besouros saltadores, que hoje, porém, estavam todos na Comédia. Quando a estória acabou e a moça foi embora, ele me pediu, para o meu espanto, que a contasse – novamente; pois ele não havia fixado nome algum, disse; em virtude das rápidas leituras, uma após a outra, de coisas não associáveis, sua memória tornou-se uma lavoura devastada. No entanto, para mim a debilidade de uma memória que, hoje vejo, foi-me dada como nada além de prova da sua força, era sem dúvida – incompreensível; mas a frase é verdadeira: alguém que se ocupa a todo minuto de outra ciência ou outro empreendimento destrói sua memória.

A sorte, ou melhor, *Dom Carlos* – pois essa tragédia foi encenada hoje –

⁸ Madame Genlis (1746-1830), Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, também conhecida como condessa de Genlis, foi uma nobre e escritora francesa. Publicou inúmeros textos sobre pedagogia, etiqueta e educação para jovens, e curiosamente apoiou, de início, a Revolução Francesa. É notável a relação que Jean Paul estabelece entre o mestre Aubin e essa senhora, pois ambos possuem o mesmo nome. Talvez a alusão esteja no fato de o professor de dança ensinar essa arte a pajens e donzelas nobres. Outra possível associação entre ambos é a escolha por palavras alemãs de origem francesa: *Eleve* (aluno), *Elevin* (aluna), *Page* (pajem), *Redoute* (salão de festas ou dança). De toda forma, vale ressaltar que Jean Paul sempre se posicionou muito criticamente em relação à literatura e mentalidade francesas da época. Censurou sobretudo a “amplitude cortês da universalidade” e essa sociabilidade elevada que se esquece do eu, do mundo, do particular e preza apenas o universal — que deseja apenas o fino óleo da rosa separado de suas folhas e espinhos —, enquanto a individualização corporal rasteja um degrau mais baixo na cozinha da corte (Cf. *Misericordias-Vorlesung über die Kunst für Stilistiker*).

tomou-lhe os alunos e me presenteou o professor. “Deve-se”, disse ele, “executar essa peça justo hoje (25 de julho), pois precisamente hoje o herói esvaiu-se em sangue (1568).” – Ele sabia o dia de muitos acontecimentos cujo século outros desconhecem. Eu compreendia cada vez menos a fraqueza de sua memória. Ele disse: eu não deveria elogiar nada – quando muito sua biblioteca de bolso.

Então fui com ele para casa, para a chave-mestra de todos os enigmas.

Ele possuía trinta livros – somente compêndios de trinta ciências –, além disso nenhuma folha. Frequentemente as cacholas estão vazias e as prateleiras cheias; mas aqui era o inverso.

Finalmente, ele apanhou a chave de um armário de livros – e do enigma – e destrancou os dois, isto é, sua biblioteca de bolso:

eram *excertos*, porém menores do que o comum.

Quero agora dirigir-me aos leitores, que têm a felicidade de ainda estarem nos anos cuja perda e cujo mau uso os posteriores não consertam; a esses quero dirigir, palavra por palavra, tudo que o mestre de dança me segredou; eu não posso lhe subtrair a gratidão que vocês lhe mostrarão um dia depois de muitos anos.

“Eu amiúde pedia”, disse ele, “a uma pessoa, a qual havia devolvido um volumoso relato de viagem ao bibliotecário, que me escrevesse somente uma folha cheia com seu conteúdo – ela não conseguiu. Após quatro semanas, ela não conseguiu preencher sequer um oitavo de folha com o legado do livro. Logo, não era tão ruim como se ela nada lera, mas pior. Tive alunos de dança que anualmente consumiam mais livros do que dias, porém não se encontravam nem 365 linhas mais ricos por ano. E, contudo, é impossível ao mesmo tempo ler muito e reter muito. – O que se deve fazer? –

Apenas *excertos*. No início, apanhava duas, três particularidades como borboletas e as fixava com tinta no meu livro de *excertos*. Eu alistava meus recrutas de todas as ciências. Concedia a cada peculiaridade um espaço de três linhas, não mais do que isso. O tempo todo emprestava *apenas* um livro para lê-lo com mais prazer e rapidez: emprestar muitos é exatamente como comprá-los, os livros são lidos mais tarde ou nunca. Normalmente, todo espírito que extraio dos

livros com meu tórculo⁹ consiste numa única gota; mas depois de dez anos ainda possuo qualquer coisa, alguma vantagem do livro, a saber, minha gota. Esses excertos, eu os retiro como água-de-colônia do bolso, na rua, no átrio, no salão de dança, e me revigoro com algumas gotas vitais. Fosse minha memória ainda mais débil, então os leria ainda mais frequentemente.

O principal é que faço excertos dos meus excertos, e trasfego mais uma vez o espírito do vinho. Uma vez os leio, por exemplo, meramente por causa do artigo dança, uma outra, apenas sobre flores, e introduzo essa leitura com duas palavras em cadernos menores ou registros, transferindo-a do barril às garrafas.

Minha fraca memória pode guardar e carregar até mesmo um intenso peso numérico: eu somente o distribuo em 365 pequenos pesos.”

A essa altura, ele me deu seu calendário. Todo mês estava atravessado por uma meia folha, na qual para cada dia do mês estava escrito ao lado se esse era o dia de nascimento ou morte de um homem conhecido, ou de um grande acontecimento, ou a data de uma festividade grega, judaica, romana, ou qual besouro aproximadamente nessa ocasião partia para a terra, ou qual ave migratória partia para sua alegria hibernal. Toda manhã, ele fitava a tarefa histórica da atual data; e após um ano tinha mais de duas vezes 365 linhas na mente.

Eu precisei, aqui, apertar contra o meu coração o homem cujo coração ardia por todo saber, e confessar-lhe que sigo quase o mesmo caminho desde os quatorze anos.

E vocês, queridos jovens, façam também com que os queiram abraçar pela mesma razão. Não se esqueçam do mestre de dança Aubin, que não tinha tempo, memória e, contudo, tinha muitos conhecimentos! – Se vocês se esquecerem dele, então lhes restará de toda uma biblioteca universitária, que sussurra através de suas almas, apenas aquilo que cabe espaçosamente escrito no seu catálogo. – A maré de livros flui, deixa apenas algumas carcaças para trás, transborda novamente na memória, e após esse fluxo e refluxo não fica na alma sequer uma planta aguada, mas um molhado deserto de areia. – Repetir vocês não podem de modo algum; ou vocês ao menos teriam de ler o antigo livro a partir do novo, e repe-

⁹ No original *Kelter*: espécie de tórculo, isto é, de prensa primitiva semelhante à prensa do lagar para a produção do vinho. Pelo vocabulário empregado por Jean Paul fica nítida a analogia entre fazer excertos e o processo de destilação do vinho.

tir o esquecido e o guardado ao mesmo tempo, enquanto folheiam no mesmo instante um totalmente novo. Ao fim, lhes será necessária para a repetição da leitura quase a repetição da vida. – Em resumo, esqueçam-se do que quiserem, mas não da minha narrativa. Até mesmo aqueles dentre vocês que aqui se assustam e reclamam por já serem muito velhos, esses tomo pela mão e digo em tom consolador: “Sigam a mim e ao mestre Aubin: agora vocês devem tanto mais tomar esse atalho, já que se colocaram tão tarde no caminho do conhecimento – na verdade, pelas mesmas razões por que eu e ele ainda no ocaso da vida procedemos com excertos, devem vocês *começar* por eles.”

Se, após dez anos, eu ainda viver: então, no dia de hoje, quero pensar nesse texto e olhar lá fora para todas as regiões do mundo e dizer: “Sem dúvida, nessa vasta circunferência mora mais de um homem que é feliz, pois há dez anos descobriu como procedia o mestre de dança Aubin.” –

A Determinação do Ser Humano

JOHANN GOTTLÖB FICHTE

TRADUÇÃO E INTRODUÇÃO DE LUCAS NASCIMENTO MACHADO

A Determinação do Ser Humano: Uma Introdução

A Determinação do Ser Humano (*Die Bestimmung des Menschen*), livro de 1800 de Johann Gottlob Fichte, tem uma história peculiar. Trata-se em essência de um livro que, ao menos em suas intenções, pretende ser um livro popular, uma introdução à filosofia exposta por Fichte em sua *Doutrina-da-Ciência*, acessível “para todos os leitores capazes de entender um livro em geral” (p. 17). No entanto, a sua história, tanto do ponto de vista pessoal de Fichte quanto do ponto de vista do conceito que lhe dá o seu nome, aponta mais dimensões do que isso.

Em relação à história pessoal de Fichte: o livro tem como seu pano de fundo a querela do ateísmo (*Atheismusstreit*), em que Fichte, acusado de ateísmo pelas lições que ensinava em sua universidade e, depois de um plano fracassado de mobilizar professores e alunos a seu favor para formar um novo instituto,¹ é demitido de seu posto na faculdade de Jena e se muda para Berlim. Depois de ter pedido o auxílio de Jacobi na disputa – um auxílio que, em última instância, acabou lhe sendo mais prejudicial do que benéfico, pois Jacobi, ao mesmo tempo em que admitia não ser Fichte ateuista, acusava a sua filosofia de levar necessariamente

¹ Cf. ASMUTH, 2013, pp. 16-17.

ao niilismo² – Fichte escreve o *Die Bestimmung des Menschen* como uma forma de defesa tanto contra as acusações de ateísmo, quanto contra as acusações de niilismo. A escolha do título do livro não é nada fortuita; de fato, Fichte faz aqui referência ao livro de nome semelhante escrito por Spalding, e primeiramente publicado em 1748 como *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*. Com isso, Fichte não apenas busca respaldo em um dos teólogos mais admirados e amplamente reconhecidos de seu tempo; ele também se insere na história do conceito que dá nome ao seu livro e ao livro de Spalding. Por isso, a fim de bem compreender o sentido da obra de Fichte da qual trazemos aqui a tradução da primeira parte, é preciso, antes de tudo, esboçar uma breve história do conceito sobre o qual ela discorre.

Como Laura Macor expõe em seu *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800): Eine Begriffsgeschichte*³ – livro que servirá de base para a nossa exposição a seguir -, o conceito de *Bestimmung des Menschen*, oficialmente introduzido no pensamento alemão por Spalding em seu livro de 1748, pode ser classificado, segundo a topologia de Hinske⁴ como uma das ideias fundamentais que servem de pressuposto antropológico para o esclarecimento alemão tardio. O termo *Bestimmung* contido dentro do conceito, à época de sua introdução, teria, principalmente, três sentidos possíveis: o sentido de *definir, fixar, estabelecer, ordenar*, que é o sentido original do verbo *bestimmen* do qual deriva o substantivo *Bestimmung*; o sentido de propriedade, de *Eigenschaften*; e, por fim, o sentido de finalidade última, *Endzweck*, destinação.⁵ Segundo Macor, é esse último sentido que se encontra presente na expressão *Bestimmung des Menschen*, que aqui traduzimos por *Determinação do Ser Humano*, uma tradução que justificaremos mais adiante. Seja como for, no conceito de *Bestimmung des Menschen*, trata-se de pensar qual é a destinação, qual é a finalidade do ser humano, o sentido de sua existência; para que ele foi feito e qual é o lugar dele dentro do grande plano do todo.

Spalding, que introduz o conceito por meio de seu livro (embora a expres-

² Cf. idem *ibid.*, pp. 19-21.

³ MACOR, 2013.

⁴ Idem *ibid.*, pp. 20-12.

⁵ Idem *ibid.*, pp. 52-54.

são já tivesse sido utilizada anteriormente por Sack em um sermão de 1735),⁶ visa, com ele, propor uma nova teologia e uma nova concepção de religião cristã, que seja capaz de resolver o embate entre deísmo (segundo o qual há uma religião natural, que todos podem conhecer e compreender sem o auxílio de uma revelação) e a religião cristã (segundo a qual o conhecimento da verdadeira religião só seria possível por meio da revelação e da misericórdia de Deus). Influenciado pelo seu contato e convivência com o teólogo Sack e pela leitura e tradução de obras de Shaftesbury, por meio das quais se familiariza com a sua filosofia moral, Spalding busca fornecer uma ancoragem existencial para a religião cristã através do sentimento moral que, segundo ele, seria acessível a todos e, a partir do qual, a verdade dessa religião poderia em última instância ser reconhecida. Assim, em sua obra, Spalding concebe o monólogo de um Eu fictício que se questiona sobre a sua própria *Bestimmung*, sobre quem e para que ele estaria aqui. Feito esse questionamento, o Eu fictício começa a examinar aspectos da sua consciência, em busca daquele que lhe forneceria a resposta satisfatória sobre a sua determinação. Nesse exame, e isso é o fundamental, é seu sentimento moral que serve de juiz em relação a se o aspecto de sua consciência examinado seria capaz de fornecer uma resposta satisfatória acerca de sua *Bestimmung* ou se ele deveria continuar buscando e examinando outros aspectos que talvez sejam capazes de fornecer essa resposta. Assim, o Eu fictício passa por uma série de estágios, que vão da sensibilidade, passam pela religião e chegam por fim à imortalidade, onde ele encontra a resposta satisfatória para sua pergunta: na medida em que ele é um ser capaz de auto-aperfeiçoamento infinito, e na medida em que esse auto-aperfeiçoamento não poderia jamais ser completamente realizado nesta vida mundana, o Eu fictício conclui – ainda, evidentemente, por uma série de argumentos, cujo exame mais minucioso escaparia o propósito desta introdução – estar destinado à vida eterna em um mundo além, no outro mundo, unicamente no qual ele poderia levar a cabo o seu processo de auto-aperfeiçoamento.⁷

Spalding, assim, esperava fornecer uma via de acesso à religião cristã compreensível e acessível a todos, uma vez que baseada no sentimento moral que todos teriam naturalmente à sua disposição e que bastaria para se poder atingir

⁶ *Idem* *ibid.*, p. 33.

⁷ *Idem* *ibid.*, pp. 88-94.

a compreensão de sua verdadeira *Bestimmung*. A proposta de Spalding, porém, será recebida inicialmente com severas críticas de teólogos ortodoxos luteranos, precisamente na medida em que sugeria que o ser humano fosse capaz de conhecer a verdadeira religião apenas interrogando-se sobre a sua própria natureza, e sem precisar do auxílio da revelação divina. Não por outro motivo, Chladenius, um de seus críticos, apontará que a palavra *Bestimmung* seria inapropriada para descrever a relação entre Deus e o ser humano, tanto porque o termo foca na instância *determinada* e menos na instância *determinante* quanto porque ele pode ser dito não apenas de seres humanos, mas também de plantas, animais, etc. Por isso, Chladenius sugere que um termo melhor seria *Beruf*, que aqui poderíamos traduzir por “chamado”, pois com esse termo, o foco ficaria naquele que faz o chamado (isto é, Deus), e não naquele que é chamado, além de indicar mais claramente o lugar especial do ser humano frente outras criaturas (uma vez que apenas o ser humano seria “chamado” para realizar o seu destino por Deus).⁸ Assim, Chladenius considera que o conceito de *Bestimmung des Menschen* seria um conceito em última instância deísta, precisamente por supor que o homem tenha a capacidade de encontrar em si a sua verdadeira determinação sem para tanto precisar do “chamado” de Deus.

Para Spalding porém, e para seus apoiadores, era precisamente nisso que consistia o potencial do conceito de *Bestimmung des Menschen*: fornecer uma ancoragem natural, tal como o deísmo fazia, para a religião, ao mesmo tempo que, por essa ancoragem, se seria levado a reconhecer a verdade da religião revelada, da religião cristã.⁹ Contudo, essa tensão entre razão e revelação, natureza e religião presente no conceito de *Bestimmung des Menschen* enquanto um caminho da religião natural para a religião revelada acabaria, por fim, a levar a uma ruptura e a uma transformação de sentido do próprio conceito, que adquiriria então uma dimensão moral-filosófica, a qual serviria para contornar a dificuldade de se conhecer a *Bestimmung* eterna e transcendente do ser humano.

De fato, Thomas Abbt, em um debate com Moses Mendelssohn em torno, justamente, do conceito de *Bestimmung des Menschen*, afirma que seria demasiada pretensão supor que o ser humano possa conhecer a sua destinação, a sua

⁸ Idem *ibid.*, p. 129.

⁹ Idem *ibid.*, p. 130.

Bestimmung no que diz respeito ao plano de Deus e a qualquer existência futura, para além de nossa existência mundana. Contudo, isso não implicaria, segundo Abbt, que estaríamos, portanto, completamente desorientados em nossa existência, sem saber o que fazer ou como agir; pois, apesar de não podermos conhecer a nossa *Bestimmung* no sentido do *Bestimmtsein*, daquilo para que fomos destinados, teríamos, porém, pleno acesso à nossa *Bestimmung* enquanto *Bestimmen*, quer dizer, enquanto nossa capacidade de nos determinarmos à ação neste mundo, sendo perfeitamente capazes de saber como devemos agir (moralmente) nele. Abbt, portanto, ao explorar a ambivalência de sentido da palavra *Bestimmung*, distinguindo entre o seu sentido apoiado no sentido original do verbo (de decidir, determinar) e o sentido de destinação, faz com que o conceito passe por uma transformação e adquira um caráter moral-filosófico, para além do caráter teológico inicial que possuía; mesmo que não possamos conhecer a *Bestimmung des Menschen* no sentido de seu *Bestimmtsein*, daquilo para que ele foi determinado ou destinado por Deus, podemos conhecê-la no seu sentido moral, no sentido do *Bestimmen*, da determinação e decisão de nossas ações neste mundo de maneira moral – e isso, segundo Abbt, bastaria para que pudéssemos nos orientar em nossa existência.

Essa inovação no conceito levará ainda a uma prolongada discussão entre Abbt e Mendelssohn – o último desses insistindo em defender a concepção de Spalding da determinação do ser humano, embora acrescentando a ela as suas próprias considerações -, que terá consequências ainda até mesmo nos escritos e considerações do jovem Schiller acerca do assunto.¹⁰ É com Kant, porém que virá uma radical inovação no conceito, pela qual a cisão instaurada entre os dois sentidos de *Bestimmung*, entre *Bestimmtsein* e *Bestimmen*, será desfeita e ambos os sentidos serão reconciliados. Kant alcançará essa proeza, naturalmente, por meio de sua filosofia moral, e por sua concepção de razão e autonomia. Certamente – e Kant concederá esse ponto a Abbt – não podemos conhecer a nossa destinação, a nossa *Bestimmung* no sentido do *Bestimmtsein*. Contudo, na medida em que somos seres autônomos, isto é, seres que devem seguir a lei moral *independentemente de qualquer consideração acerca de sua própria felicidade*, o desconhecimento acerca de Deus, da imortalidade e da vida além na verdade

¹⁰ Idem *ibid.*, §§ 23-24.

não seria algo *apesar de que* poderíamos realizar a nossa determinação moral, mas sim *unicamente por meio de que* ela seria possível. Isso porque, segundo Kant, representações religiosas e metafísicas só podem levar a imperativos hipotéticos; em outras palavras, caso soubéssemos de Deus, da imortalidade e da vida além, só nos restaria agir tendo em vista a nossa própria felicidade em uma vida eterna, e não agir *simplesmente por respeito à lei moral*.¹¹ Desse modo, é o desconhecimento acerca de Deus, da imortalidade e da vida além que permite que realizemos a nossa *Bestimmung* – o ser humano é determinado à autodeterminação, sua *Bestimmung* é a da *Selbstbestimmung*; o seu propósito é o de ser um ser ético, isto é, um ser que se autodetermina. Desnecessário dizer, essa ideia será marcante, e se encontrará no centro de boa parte dos desenvolvimentos posteriores no idealismo alemão, inclusive em Fichte.

No entanto, apesar da inovação de Kant, a história do conceito ainda avança a diante. Isso porque, com Herder, se introduzirá uma nova dimensão ao conceito, uma dimensão filosófico-histórica: Herder passará a pensar não apenas na *Bestimmung* do indivíduo, mas sim na *Bestimmung* da humanidade enquanto espécie, e na forma com que essas duas *Bestimmungen* se relacionariam. Ao mesmo tempo porém, em que a espécie forneceria um meio do ser humano realizar a sua *Bestimmung* no sentido do *Bestimmtsein* neste mundo, por meio de sua contribuição à espécie (e não em outro mundo por meio de uma vida imortal) e pensar uma *Bestimmung* que possa ser realmente universal e valer para todos os seres humanos em todos as épocas e lugares (algo que Herder julgava não ser possível com a concepção de *Bestimmung* de Spalding e de Mendelssohn),¹² essa possibilidade colocava em risco subordinar o indivíduo inteiramente à espécie. Por isso, Herder dispense um grande esforço em pensar uma relação entre indivíduo e espécie na qual ambos desempenhem um papel fundamental na realização da *Bestimmung* um do outro, sem que com isso o indivíduo seja apenas instrumento para a espécie ou a espécie apenas instrumento para o indivíduo – o que, em última instância, o leva a conceber uma relação entre indivíduo e espécie na qual ambos são tanto a instância doadora de sentido quanto a instância receptora de sentido, e na qual há um desenvolvimento sem progresso na história, única con-

¹¹ Idem *ibid.*, pp. 210-211.

¹² Idem *ibid.*, pp. 236-237.

dição na qual todos os indivíduos e povos, em todas as épocas e lugares, poderiam cumprir a sua *Bestimmung* ao realizarem o papel que foram destinados a realizar naquele momento e naquele lugar na história.¹³

O equilíbrio instável proposto por Herder entre indivíduo e espécie, contudo, será rompido por Kant, que fará uma nova incursão no conceito, desta vez subordinando inteiramente o indivíduo à espécie, uma vez que apenas a espécie como um todo, e mais especificamente apenas a sua última geração poderia realmente realizar e cumprir a sua destinação.¹⁴ Em contrapartida a Kant, Mendelssohn insistirá, pelo contrário, que apenas o indivíduo pode realizar a sua *Bestimmung*, que a espécie nada mais é do que uma abstração e que a sociedade e a história (essa última, segundo Mendelssohn, circular por natureza, e não progressiva) só poderiam servir de instrumento para a realização da *Bestimmung* do indivíduo.¹⁵ Herder, naturalmente, insistirá que tanto a posição de Kant quanto a de Mendelssohn são unilaterais, e que indivíduo e espécie tem que ser pensados como se pressupondo reciprocamente.¹⁶ Os ecos dessa discussão chegarão ainda a Schelling e Schiller, o primeiro dos quais defenderá, em sua dissertação de *Magister*, que a determinação do indivíduo espelha a determinação da espécie, de modo que, ao fim e ao cabo, o objetivo seria a construção de um reino da lei moral que livrasse o ser humano dos grilhões sensíveis.¹⁷ Schiller, por sua vez, afirmará, em suas¹⁸, que a educação estética seria a ferramenta necessária para que o ser humano supere a especialização que fez com que o indivíduo se sacrificasse em favor do progresso da espécie.¹⁹

É a partir desse ponto do desenvolvimento do conceito que chegamos, por fim, à “contribuição contraditória”, segundo a chama Macor, de Fichte para a história do conceito. Contraditória porque, ao mesmo tempo em que Fichte teria adicionado ao conceito a sua própria compreensão única e original, teria sido a sua contribuição que teria levado o conceito, em última instância, à sua exaus-

¹³ Idem *ibid.*, pp. 241-247.

¹⁴ Idem *ibid.*, p. 250.

¹⁵ Idem *ibid.*, pp. 254-256.

¹⁶ Idem *ibid.*, pp. 260-262.

¹⁷ Idem *ibid.*, p. 286.

¹⁸ Cartas sobre a educação estética do ser humano

¹⁹ Idem *ibid.*, pp. 275-276.

tão e à sua transformação em um “mero” slogan.²⁰ Isso se deveria, em primeiro lugar, à sua primeira obra na qual aborda o conceito, a saber, a *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* (“Algumas preleções sobre a determinação do erudito”) – originalidade da qual já se indica pelo fato de Fichte ser o primeiro a usar o conceito em relação ao genitivo “*des Gelehrten*”.²¹ De fato, nessas preleções, Fichte considera primeiro a determinação do ser humano em geral, para depois de debruçar sobre a determinação do ser humano na sociedade, nos diversos estamentos (*Stände*) na sociedade e, por fim, no estamento do erudito em particular.²² Segundo Macor, essa maneira de abordar o tema dever-se-ia à tentativa de Fichte de pensar a *Bestimmung des Menschen* em termos concretos, não mais de um ser humano abstrato ou isolado, mas sim no modo concreto com que a sua posição e o seu papel na sociedade lhe forneceria a sua determinação – ou seja, segundo o estamento a que ele pertence desempenha e a função que desempenha nessa sociedade.²³ Isso, porém, acaba levando a uma redução da *Bestimmung des Menschen* à *Beruf des Menschen*, à profissão do homem ou ao seu estamento. O conceito de *Bestimmung des Menschen*, portanto, por fim, se reduzia ao – e era assim substituído pelo – conceito de *Beruf des Menschen*.²⁴

Entretanto, como sabemos, essa não seria a última vez que Fichte se engajaria com o conceito. Sua segunda incursão com ele, como já mencionado, estaria intimamente ligada com a querela do ateísmo, a *Atheismusstreit* que o tiraria de seu posto em Jena e o levaria a Berlim.

Em 1798, como nos conta Macor, o disparador da disputa, o autor anônimo do panfleto *Schreiben eines Vaters an seinem studierenden Sohn über den Fichtischen und Forbergischen Atheismus* (“Escrito de um pai ao seu filho estudante sobre o ateísmo fichteano e forbergiano”) se levanta contra toda a “nova” filosofia, incluindo a de Kant, e a condena como ateísmo teórico e prático.²⁵ Contra esse ateísmo, porém, e de maneira bastante relevante para o nosso tema, um dos autores recomendados da teológica clássica alemã é, justamente, ninguém menos

²⁰ Idem *ibid.*, p. 310.

²¹ Idem *ibid.*, p. 311.

²² Idem *ibid.*, p. 312.

²³ Idem *ibid.*, pp. 312-313.

²⁴ Idem *ibid.*, p. 316.

²⁵ Idem *ibid.*, p. 317.

do que Spalding. Assim, o uso de Fichte do mesmo título que dá nome à obra clássica de Spalding não poderia ser mais intencional: trata-se de defender que sua filosofia, muito antes de poder ser caracterizada como ateísmo ou (talvez até pior) como niilismo, pode ser perfeitamente retraçada e filiada ao pensamento de Spalding e aos seus desenvolvimentos.

Sendo assim, não é por acaso que, também na obra de Fichte, temos um Eu fictício que se pergunta sobre qual seria a sua própria determinação, a sua *Bestimmung*, e passa a examinar a sua consciência em busca de uma resposta satisfatória à sua pergunta, passando por diversos estágios de compreensão antes de finalmente alcançá-la. Nem é por acaso que Fichte, no prefácio de sua obra, afirma que ela deva ser acessível a todos e que todos possam chegar à conclusão que ela leva simplesmente pelo exame de sua própria consciência – exatamente aquilo que Spalding também esperava que sua própria obra fizesse com seus leitores. Contudo, como é de se esperar, Fichte adaptaria esse formato e modelo de Spalding a fim de fornecer uma apresentação e uma defesa popular de sua filosofia – e é isso que torna esta obra tão digna de nota. Pois, ao mesmo tempo em que ela busca resgatar o conceito de *Die Bestimmung des Menschen*, possivelmente até recuperando-o da redução, feita previamente em *Die Bestimmung des Gelehrten*, da *Bestimmung à Beruf des Menschen*, como observa Macor, a tentativa de Fichte não convencerá os seus contemporâneos nem como uma defesa conta a acusação de ateísmo, nem da atualidade do uso que faz do conceito – o que só contribui, por fim, para a sua derradeira exaustão, não obstante a contribuição própria e original de Fichte ao conceito e não obstante a relevância do mesmo para a sua própria filosofia.²⁶

Contudo, há um aspecto dessa obra de Fichte – e, mais ainda, do conceito de *Bestimmung des Menschen* em sua relação com os diferentes sentidos de *Bestimmung* em geral – que não nos parece ser suficientemente abordado no livro de Macor sobre o tema, e para o qual gostaríamos, aqui, de dedicar alguma atenção. Trata-se da relação deste conceito não apenas com os sentidos de *Bestimmung* de *definir*, *decidir* (o sentido original do verbo), ou com o sentido de destinação, de finalidade, mas também com o sentido de *propriedade*, de *Eigenschaft*. Com efeito, acreditamos que essa relação seja fundamental para entender como

²⁶ Idem *ibid.*, p. 328.

em Fichte, e mesmo no idealismo alemão em geral, filosofia teórica e prática se articulam em um todo coerente com uma base lógica comum, o que é em larga medida possível precisamente em função do papel que o conceito de *Bestimmung* desempenha aí, como um conceito de dimensões teóricas e práticas e que permite a articulação entre as duas. Nesse sentido, o valor da obra de Fichte, apesar de, e mesmo por causa de poder ser vista como a obra derradeira sobre o conceito de *Die Bestimmung des Menschen*, consiste na clareza com que ela expõe, de modo relativamente acessível e claro pelo seu caráter popular, essa articulação entre os sentidos teórico e prático de *Bestimmung*, cuja proficuidade não se esgota e não se reduz de modo algum à sua relação com o conceito de *Bestimmung des Menschen* isoladamente.

É tendo isso em vista que devemos considerar a primeira parte do livro, aqui disponibilizada em nossa tradução. Nessa primeira parte, chamada de “Dúvida”, o Eu fictício, primeiramente seguro de seus conhecimentos acerca do mundo, pergunta-se: “Mas – o que sou eu próprio qual é a minha determinação?” (p. 18) Ao se interrogar a esse respeito, o Eu fictício se dá conta de que, até o momento, havia apenas confiado nas opiniões dos outros sobre o assunto, em vez de investiga-lo ele próprio. Decide, por fim investigar por si mesmo, pois quer ele mesmo ser conhecer por meio de sua própria reflexão aquela que seria a sua determinação, a sua *Bestimmung*.

Curiosamente – mas não por acaso, como mostraremos a seguir – essa investigação começa pelo exame da natureza. “Capturo a natureza fugidia em seu voo e a seguro por um instante, fixo o momento presente em meus olhos, e reflito sobre ele!” (p. 19). Essa reflexão leva o Eu fictício a concluir que cada coisa sempre e necessariamente *é* ou *não é algo*, quer dizer, tem ou não tem uma propriedade *determinada* (*bestimmte*), e, sobre toda e qualquer propriedade possível, aquele que conhece o objeto perfeitamente é capaz de dizer se essa propriedade pertence ou não a ele, de modo que tudo que existe é completamente determinado em termos das propriedades que tem e que não tem. Em outras palavras: “*Tudo que é, é completamente determinado (durchgängig bestimmt); é o que é, e simplesmente nada outro*”, e isso “mesmo se me faltarem escalas e palavras para essa determinação (*Bestimmung*)” (p. 20). A determinação, enquanto essa característica de ser ou não ser algo e o ser necessariamente, é uma característica fundamental da

realidade.

Ora, essa premissa, contudo, será o que levará o Eu fictício a uma explicação completamente determinista da natureza: pois, se tudo é tal como é, e não pode ser de nenhum outro modo, isso só se poderia explicar pelo fato de que o momento atual, as determinações deste instante e de tudo que se encontra nele, tinham que se seguir necessariamente das determinações do instante anterior, assim como as determinações do instante seguinte se seguirão necessariamente às atuais. A determinação completa das coisas, o fato de que, sob todos os aspectos, elas sejam determinadas, quer dizer, necessariamente sejam ou não sejam de um modo, faz com que também a relação entre determinações anteriores e determinações seguintes seja necessária, pois só isso poderia explicar porque, no momento atual, as determinações das coisas são as que são e não são nenhuma outra.

Contudo, porque a necessidade de supor, para início de conversa, que haja um fundamento das determinações que não elas mesmas, algo *exterior* a elas que, ao mesmo tempo, faz com que elas sejam tais quais são agora? Porque supor que as determinações atuais tenham de ser explicadas pelas determinações anteriores? Porque não supor que as determinações simplesmente sejam, sem que para que sejam o que são e nenhuma outra coisa careçam de alguma explicação? A isso, Fichte responde com a consideração metafísica de que o fato de que algo seja uma determinação implica um *substrato permanente* dessas determinações, algo que permanece em repouso na mudança dessas determinações de instante em instante.²⁷ Isso porque determinações são, afinal, propriedades de algo; mas, para que possam ser propriedades de algo, e para que possam ser propriedades que se alteram de algo, é preciso que esse algo permaneça; é preciso, portanto, achar um substrato que seja a base e o fundamento dessas determinações, pelas quais elas se deixem esclarecer enquanto tal. Mais: determinações são condições de um padecer, pois é alguma atividade que *determina* as coisas a se encontrarem em um estado determinado; essa atividade, portanto, tem de ser suposta como

²⁷ “O que é então propriamente que encontrei de fato? Quando vejo minhas afirmações como um todo, então descubro ser este o espírito delas: todo vir-a-ser pressupõe um ser, do qual e por meio do qual ele vem a ser, cada estado pressupõe um outro estado, de todo ser deve se conceber um ser prévio, e simplesmente não permitir que nada se origine do nada” (p. 22).

o fundamento dessas determinações que, como mero padecer, supõem algo exterior a elas ou, em outras palavras, algo *distinto*, enquanto a atividade que produz essas determinações e alteração entre elas e que *subjaz* a elas enquanto o seu substrato permanente. Toda determinação, porque determinação, isto é, porque mero padecer, não produz a si mesma; portanto, para explicar porque, em um determinado instante, as coisas dão determinadas necessariamente da forma que são, é preciso recorrer a um fundamento dessas determinações, a uma atividade que as produza e as produza necessariamente na ordem em que produz, indo necessariamente de uma determinação à determinação seguinte; em outras palavras: uma *força*.

Assim, a tese da determinação completa das coisas postula, ao mesmo tempo, a necessidade de um fundamento dessas determinações; fundamento que, por sua vez, deve ser pensado como uma força, quer dizer, como um substrato permanente das determinações que se alteram entre si no tempo, de acordo com as circunstâncias e com as influências externas de outras forças sob essa força. A força, como substrato de suas determinações, se *exterioriza* por meio delas, uma vez que elas nada mais são do que os seus efeitos, do que aquilo que a força produz; é a força que produz as diferentes determinações que se seguem necessariamente umas às outras, e não as determinações que produzem a si mesmas, o que seria absurdo (pois, para tanto, uma determinação precisaria negar a si mesma). Contudo, como, de acordo com a tese da determinação completa, quer dizer, esses efeitos têm de ser necessários, como eles têm de ser o que são e nada diferente do que são, segue-se que também a maneira de exteriorização da força é necessária, quer dizer, que, em determinadas circunstâncias e sob determinadas influências de outras forças, uma força se exterioriza *necessariamente* da forma que se exterioriza, produz necessariamente o efeito que produz, e nenhum outro. A força, o substrato das determinações, que são necessariamente o que são, também tem uma relação necessária com elas: sempre as produz necessariamente do modo que as produz, e não poderia ser de outro modo.

Tal concepção da força e da sua relação com seus efeitos leva o Eu fictício a conceber a natureza como uma grande força, que se exterioriza necessariamente em outras forças que, em sua relação recíproca entre si, determinam mutuamente as suas condições de exteriorização. Assim, haveria uma força formadora, aquela

responsável pela constituição das plantas; uma força movente, responsável, em conjunção com a primeira força, pela constituição dos animais; e, por fim, uma força pensante, que, em conjunção com as duas anteriores, é responsável pela constituição dos seres humanos. Os seres humanos seriam, portanto, nada mais do que uma exteriorização das forças formadora, movente e pensante; uma exteriorização que é necessariamente como é e não poderia ser diferente, por ser expressão de forças que subjazem a ele, por ser uma mera *determinação* dessas forças, e nada de independente em si mesmo.

Assim, a investigação do Eu fictício lhe leva a uma resposta determinista sobre a sua *determinação*: ele não é nada mais do que uma exteriorização necessária de forças da natureza, que não poderia ser diferente e que necessariamente é como é, de modo que aquilo que ele é não está em seu poder e não pode ser transformado por ele, já que ele não é uma força independente, não é livre, mas sim é apenas uma das muitas determinações que a natureza adquire em seu desdobramento necessário.

Tal resposta, porém, se revelará como incrivelmente insatisfatória para o Eu fictício; pois ele se dá conta de que buscava desde o início conceber-se como um ser livre, capaz de determinar a si mesmo por meio do seu pensamento, sem que, com isso, fosse influenciado por circunstâncias e forças externas (como as forças da natureza o são). Em vez disso, a busca por sua determinação fez com que ele concluísse que, por tudo ser *completamente determinado na natureza*, também ele, enquanto uma parte dessa natureza, era absolutamente determinado e não-livre, pois era apenas uma exteriorização, uma determinação de forças naturais originárias.

Sua consciência imediata de si mesmo, contudo, faz com que ele se veja como livre, como determinando a si mesmo por meio de seu pensamento à ação. E, de fato, a possibilidade de que ele se determine a si mesmo por meio de seu pensamento não pode ser excluída, pois, embora seja verdade que toda força natural obedece ao princípio da razão²⁸ (suficiente, poderíamos acrescentar, já que se trata de uma clara referência ao princípio leibniziano) – ou seja, o princípio de que toda determinação sempre tem um fundamento exterior a ela – é possível que o pensamento, e o pensamento apenas, fosse uma outra força, exterior

²⁸ Cf. p. 31.

e além da natureza, capaz de determinar a si própria (por meio de um conceito de finalidade),²⁹ para a qual esse princípio não se aplicaria, e a qual justificaria a consciência imediata que o Eu tem de si como livre.

Contudo, a investigação do Eu fictício, e o sistema determinista erguido por ele, pode perfeitamente explicar essa consciência imediata de si como livre como mero produto necessário da exteriorização das forças. Segundo essa explicação, sua consciência de si como livre nada mais seria, na verdade, do que a consciência da força se exercendo livremente *por meio dele*; uma planta que tivesse consciência também se imaginaria livre ao crescer e despontar seus ramos. Desse modo, o Eu fictício se encontra, ao fim do primeiro livro, em um impasse, na dúvida que justifica o nome deste primeiro livro da obra: ou bem ele permanece nos confins de sua consciência de si imediata como livre, sem poder explicar essa liberdade e se apoiando na sua mera possibilidade; ou toma a perspectiva do todo da natureza, que ultrapassa os limites da sua consciência imediata de si mesmo, e explica a essa mesma consciência como um produto necessário e, portanto, não-livre, das forças naturais de que ela seria exteriorização.

É esse percurso do primeiro livro da obra de Fichte que, acreditamos, justifica tanto a nossa afirmação sobre a relevância da relação entre os sentidos teóricos e práticos de *Bestimmung*, quanto a nossa opção pela tradução deste termo por determinação, em vez das traduções mais usuais e a princípio mais intuitivas do termo como “destinação” ou “vocação”. Como este primeiro livro mostra, para Fichte, a resposta sobre a *destinação do ser humano* é inseparável da reflexão sobre as suas *propriedades*. Isso porque o fundamento do fato do ser humano ser o que é e ter as propriedades que tem é, ao mesmo tempo, o fundamento do sentido e do papel de sua existência, daquilo que ele é e pode ser. *Pensar aquilo que o ser humano está destinado a ser é, portanto, inseparável de pensar aquilo que ele é, e qual é o fundamento para que ele seja o que ele é.* Por isso, a *Bestimmung* enquanto propriedade, *Eigenschaft* daquilo que é, é, ao mesmo tempo, inseparável da *Bestimmung* enquanto destinação, isto é, enquanto aquilo que se está destinado a ser. Tendo isso em vista, essa íntima e inseparável relação entre os dois sentidos de *Bestimmung* nesta obra de Fichte não seria visível se traduzíssemos *Bestimmung* como “destinação”; tal tradução nos obrigaria a alternar entre

²⁹ Cf. p. 35.

destinação e determinação de acordo com as ocorrências do termo no texto, o que ocultaria o vínculo claro traçado por Fichte entre destinação e determinação ao usar para os dois a palavra *Bestimmung*. “Determinação”, por outro lado, embora seja frequentemente usado no sentido teórico, também deixa ecoar o sentido de “destinação”, para o qual a palavra também pode ser usada – motivo pelo qual o termo nos pareceu o mais apropriado para, para nós tão fundamental para a compreensão de alguns de seus pressupostos mais centrais.

De fato – e com isso gostaríamos de concluir nossa introdução – o uso que Fichte faz do termo reflete não apenas as questões e dificuldades de sua própria filosofia, mas a nosso ver, deve ser visto como uma das expressões mais claras de um dos problemas mais fundamentais que se encontram no centro do projeto filosófico do idealismo alemão, a saber, o de conciliar a *Bestimmung* com a *Selbstbestimmung*, a determinação com a autodeterminação, a natureza com a liberdade. Com efeito, Fichte não usa por acaso a expressão “completamente determinado”, *durchgängig bestimmt*, ao falar dos objetos na natureza; na verdade, essa expressão já era usada frequentemente por Kant ao falar do mesmo tema. E, já em Kant, a tese da determinação completa da natureza levantava um problema semelhante àquele com o que o Eu fictício da obra de Fichte se depara: se tudo na natureza é completamente determinado causalmente por aquilo que lhe antecede, como seria possível ao ser humano ser livre e determinar a si mesmo? Também em Kant, parecia impossível abdicar da tese da determinação completa das coisas no que se trata da natureza; essa tese seria mesmo uma condição de possibilidade para o seu conhecimento (sem causalidade, afinal, não haveria experiência). Por outro lado, era igualmente inadmissível para Kant reduzir o ser humano a um mero mecanismo da natureza; era preciso ainda, apesar da total necessidade que impera na natureza, ser capaz de pensar o ser humano como livre. Assim, visto de uma perspectiva mais ampla, o problema central para Kant, e por conseguinte para seus sucessores do idealismo alemão, poderia ser formulado da seguinte forma: como se conciliar a exigência teórica de que todo objeto tenha uma *Bestimmung* – quer dizer, que todo o objeto de nosso conhecimento seja necessariamente do jeito que é e não possa ser de outro jeito, e que haja um fundamento que faça com que ele necessariamente seja o que é – com a exigência prática da *Selbstbestimmung* – de que haja efetivamente liberdade e a possibili-

dade de determinar-se a si mesmo, e que o homem seja apto a assim se determinar? Não por outra razão, o conceito de *Bestimmung*, ainda que provavelmente um dos conceitos que mais padeceu, ele mesmo, de uma *Bestimmung* mais exata por parte dos filósofos deste período, desempenha um papel central na maneira com que esses autores conceberam a articulação entre as exigências teóricas e práticas de suas filosofias. Talvez por isso, também, pesquisas relativamente recentes comecem a apontar cada vez mais para a sua relevância para a compreensão dos filósofos do idealismo alemão como um todo.³⁰

Com isso em mente, gostaríamos de terminar esclarecendo que não estava no escopo desta introdução explicar como o próprio Fichte tentará dar conta desse problema nos próximos livros desta obra, respectivamente no livro “Saber” (*Wissen*) e no livro “Fé” (*Glaube*); antes, visamos aqui mostrar como, no primeiro livro dela, Fichte expõe uma problemática central do idealismo alemão como um todo, que dificilmente encontra uma exposição tão clara quanto a que Fichte faz aqui, e que mostra que não apenas o conceito de *Die Bestimmung des Menschen* (como atesta o livro de Macor), mas também o de *Bestimmung* em geral é fundamental para a compreensão de alguns dos problemas e temas mais caros aos filósofos do idealismo alemão, tanto em suas preocupações teóricas quanto em suas preocupações práticas, e sobretudo como meio de articulação entre elas. Em suma, poder-se-ia dizer: a temível indecisão em que se encontra o Eu fictício no fim deste primeiro livro, nada mais é do que a temível indecisão com que todos os principais autores do idealismo alemão se defrontaram e tentaram resolver.

Referências bibliográficas

ASMUTH, C. *Einleitung zu Die Bestimmung des Menschen*. In: *Die Bestimmung Des Menschen*. Wiesbaden: Marixverlag, 2013.

BREAZEALE, D. *Der Satz der Bestimmbarkeit: Fichte's Reception and Transformation of Maimon's Principle of Synthetic Thinking*. In: *International*

³⁰ Cf. por exemplo BREAZEALE 2003, EIDAM 2000, LEE 2004, 2009 e 2012, MACOR 2013 e 2015 e MELAMED, 2012. Sobre o problema da determinação em Hegel em sua relação com Espinosa e o ceticismo, cf. também o nosso artigo em MACHADO, 2015.

- les Jahrbuch des Deutschen Idealismus. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003.
- EIDAM, H. *Dasein und Bestimmung: Kants Grund Problem*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000.
- FICHTE, J.G. *Die Bestimmung Des Menschen*. Wiesbaden: Marixverlag, 2013.
- LEE, SEUNG-KEE. *Self-Determination and the Categories of Freedom in Kant's Moral Philosophy*. In: Kant-Studien, 103, pp. 337-350, 2012.
- _____: *The Determinate-Indeterminate Distinction in Kant's Theory of Judgment*. In: Kant-Studien, 95, pp. 204-225, 2004.
- _____: *The Synthetic A Priori in Kant and German Idealism*. Archiv für Geschichte der Philosophie: 91, pp. 288-329, 2009.
- MACHADO, L. N. *Determinação e ceticismo: Algumas considerações, a partir do problema do ceticismo, sobre Hegel, suas concepções de determinação e sua interpretação da filosofia de Espinosa*. In: Cadernos Espinosanos, São Paulo, n. 33 jul-dez, 2015.
- MACOR, L. A. *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800): Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart: frommann-holzboog, 2013.
- _____: *Hölderlin und Hegel über die Bestimmung des Menschen um 1800: Transformation und Kritik eines Schlüsselbegriffs der Aufklärung*. In: Der Frankfurter Hegel in seinem Kontext. Hegel Tagung in Bad-Homburg vor der Höhe im November 2013, ed. by T. Hanke and T. M. Schmidt, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2015.
- MELAMED, Y. "Omnis determinatio est negatio": *determination, negation and self-negation in Spinoza, Kant and Hegel*. In: Spinoza and German Idealism. New York: Cambridge University Press, 2012.

A DETERMINAÇÃO DO SER HUMANO

Prefácio

O que da nova filosofia é aplicável fora da academia deve constituir o conteúdo deste escrito; apresentado na ordem em que a reflexão sem espontânea deveria se desenvolver. As preparações mais profundas feitas contra objeções e excessos do entendimento artificializado, assim como aquilo que é apenas o fundamento para outra ciência positiva e, por fim, também o que pertence à pedagogia no sentido mais amplo, isto é, o que pertence à educação pensada e voluntária do gênero humano, tudo isso deve permanecer excluído do âmbito do mesmo. Aquelas objeções não são feitas pelo entendimento natural; a ciência positiva, por outro lado, ele deixa aos eruditos, e a educação do gênero humano, na medida em que ela depende de seres humanos, aos educadores do povo e aos funcionários do Estado.

O livro, assim, não é destinado a filósofos de profissão, e eles não encontrarão nele nada que já não tenha sido exposto em outros escritos do mesmo autor. Ele deve ser compreensível para todos os leitores capazes de entender um livro em geral. Para aqueles que só querem repetir jeitos eruditos de falar, já decorados anteriormente, em uma forma um pouco alterada, e tomam esse ofício da memória por entendimento, ele será considerado, sem dúvida, incompreensível.

Ele deve atrair e aquecer, e arrastar o leitor da sensibilidade para o suprasensível; pelo menos o autor tem consciência de ter ido ao trabalho não sem algum entusiasmo. Frequentemente, durante o esforço da realização, desvanece o fogo com o qual se apanha um objetivo; em contrapartida, se está igualmente em perigo de, imediatamente após o trabalho, ser injusto consigo mesmo quanto a este ponto. Em suma, se a intenção foi atingida ou não, isso só pode ser decidido com base no efeito que o escrito faz nos leitores para quem ele foi destinado, e o autor, aqui, não tem voz.

Ainda tenho de lembrar – para poucos de fato, que o Eu que fala no livro

não é de modo algum o seu redator, mas sim este deseja que o seu leitor possa se tornar esse Eu – que ele possa compreender o que é dito aqui não historicamente apenas, mas sim que realmente e de fato converse consigo mesmo durante a leitura, fazendo considerações aqui e ali, extraindo resultados, tomando decisões, assim como seu representante no livro, e, por meio do próprio trabalho e reflexão, puramente a partir de si mesmo, desenvolva aquela forma de pensamento e a construa em si mesmo, sendo aquilo que é disposto para ele no livro apenas uma imagem da mesma.

Livro I: Dúvida

Neste momento, acredito convictamente conhecer uma boa parte do mundo que me envolve; e, de fato, me dediquei com zelo e diligência a tanto. Acreditei apenas no depoimento harmônico dos meus sentidos e na experiência constante; toquei o que vi, desmontei o que toquei; reiterei e reiterei diversas vezes as minhas observações; comparei os fenômenos distintos entre si; e, apenas depois de ter entendido a sua exata conexão, depois de ter explicado e deduzido um a partir do outro e de poder calcular o resultado antecipadamente, de modo que a percepção do resultado correspondia ao meu cálculo, me tranquilizei. Por isso, estou agora tão certo da exatidão dessa parte do meu conhecimento como da minha própria existência, caminho com passos firmes na esfera conhecida do meu mundo e confiro, a cada instante, existência e integridade à confiabilidade de minhas convicções.

Mas – o que sou eu próprio, e qual é a minha determinação?

Questão supérflua! Já há muito meu aprendizado sobre esse objeto se encerrou, e seria necessário tempo demais para repetir exaustivamente tudo aquilo que já ouvi, aprendi e acreditei a esse respeito.

E por que caminhos cheguei a tais conhecimentos, que me lembro de maneira obscura de possuir? Acaso trabalhei duramente, motivado por uma sede ardente por conhecimento, para ultrapassar a incerteza, a dúvida e a contradição? Acaso, assim que algo crível se ofereceu a mim, detive a minha aprovação, coloquei à prova de novo e de novo aquilo que se podia provar, comparando-o, purificando-o – até que uma voz interior inconfundível e irresistivelmente exclamou:

masse para mim: Assim, apenas assim é, assim vives e és. Não, não me lembro de nenhum estado desse gênero. Aquele ensinamento me foi trazido, em vez de eu ter o cobijado; a mim foi respondido, em vez de eu ter formulado a pergunta. Eu escutei porque não podia o evitar; e tudo isso se prendeu à minha memória na mesma medida em que o acaso lá o colocou; sem prova e sem participação, deixei tudo ficar em seu lugar.

Como poderia, assim sendo, me convencer de que de fato possua conhecimentos sobre esse objeto de reflexão? Se só sei e só estou convencido daquilo que eu mesmo encontrei, se conheço realmente apenas o que eu mesmo experienciei, então, de fato, não posso dizer que saiba minimamente algo sobre a minha determinação; sei apenas o que outros afirmam saber a esse respeito; e a única coisa que posso realmente garantir é que ouvi falarem de uma ou de outra forma sobre esse assunto.

Assim sendo, até agora, apesar de ter investigado o menos importante com zelo minucioso, abandonei-me à confiabilidade e ao zelo de outros em relação ao mais importante. Confiei a outros um envolvimento na questão suprema da humanidade, uma seriedade e uma precisão que eu não encontrei de modo algum em mim mesmo. Dei a eles uma atenção indescritivelmente mais elevada do que dei a mim mesmo.

O que eles de algum modo sabem de verdadeiro, como podem saber, senão por meio da reflexão própria? E por que eu não deveria encontrar por meio da mesma reflexão a mesma verdade, uma vez que sou tanto quanto eles? O quanto me diminui e me desprezei até então!

Eu quero que não seja mais assim! Neste instante, quero defender meus direitos e tomar posse de minha dignidade de nascença. Que se abdique de tudo alheio. Quero eu mesmo investigar. Caso uma inclinação preferencial por certas afirmações se desperte em mim, caso haja desejos secretos de como a investigação possa terminar, eu os esqueço e os recuso, e não permitirei que eles tenham nenhuma influência na direção dos meus pensamentos. Eu quero por mãos à obra com *esforço e dedicação*, quero confessar tudo francamente a mim. – O que descobrir como sendo verdade, seja lá o que ela enunciar, deve me ser bem-vindo. Eu quero saber (wissen). Com a mesma certeza com que conto com que esse chão me carregaria se eu caminhasse sobre ele e que esse fogo me queimaria se se eu

me aproximasse dele, também quero poder contar com o que eu mesmo sou e serei. E caso não se possa conseguir isso, quero então pelo menos saber que isso não é possível: e quero me submeter mesmo a esse resultado da investigação, se ele se desvelar para mim como a verdade. – Eu urjo para concluir a minha tarefa.

Capturo a natureza fugidia em seu voo e a seguro por um instante, fixo o momento presente em meus olhos, e reflito sobre ele! – sobre essa natureza na qual, até então, as forças do meu pensamento foram desenvolvidas e formadas para as inferências que valem em seu âmbito.

Sou circundado por objetos sobre os quais sinto ser necessário vê-los como todos existentes para si e separados reciprocamente uns dos outros. Vislumbro plantas, árvores, animais. Eu atribuo a cada indivíduo propriedades e características pelas quais eles se distinguem uns dos outros; a essa planta uma determinada forma, a aquela uma outra; a essa árvore folhas com uma determinada figura, a aquela outras.

Cada objeto tem o *seu número determinado* (*bestimmte*) de propriedades, nenhuma a mais, nenhuma a menos. Acerca de qualquer pergunta sobre se ele é isso e aquilo, é possível, para aquele que o conhece, um sim decisivo, ou um não decisivo, o que coloca um fim a toda oscilação entre ser e não ser. Tudo que existe *é algo, ou não é este algo; é colorido ou não é colorido; tem uma determinada cor ou não a tem; tem sabor ou não o tem; é sensível (fühlbar) ou não é sensível; e assim por diante (und so in das Unbestimmte fort)*.

Cada objeto possui cada uma dessas propriedades em *um grau determinado*. Caso haja uma escala para uma determinada propriedade e eu consiga estabelecê-la, então há uma determinada medida da mesma a qual ela não pode nem infimamente ultrapassar, tampouco ficar abaixo dela. – Meço a altura desta árvore; ela é determinada, e ela não é nem uma linha sequer maior ou menor do que ela é. Observo o verde de suas folhas: ele é um verde determinado, nem um pouco mais escuro ou mais claro, nem um pouco mais forte ou desbotado do que ele é; mesmo se me faltarem escalas e palavras para essa determinação. Lanço meu olhar a essa planta; ela está em um determinado estágio entre a sua semente e a sua maturação, e não está infimamente mais próxima ou distante de ambos do que ela de fato está. – *Tudo que é, é completamente determinado; é o que é, e simplesmente nada outro.*

Não, porém, que eu não pudesse pensar em nenhuma coisa pairando entre duas determinações contraditórias. Penso certamente em objetos indeterminados, e metade daquilo em que penso consiste em tais pensamentos. Penso em uma árvore em geral. Tem essa árvore frutos ou não, folhas ou não, e caso tenha, qual é o seu número? A qual espécie de árvores ela pertence? Qual é o tamanho dela? E assim por diante. Todas essas perguntas permanecem não respondidas, e o meu pensamento é, a esse respeito, indeterminado, pois é certo que me propus a pensar não uma árvore em particular, mas sim a árvore em geral. Só que privo essa árvore em geral da existência real (*wirkliche*), precisamente porque ela é indeterminada. Tudo que é real tem seu número determinado de todas as propriedades possíveis do real em geral e tem cada uma delas em uma determinada medida, uma vez que é real; por mais que eu talvez não possa prontamente esgotar as propriedades de um objeto e fixar a escala das mesmas.

Mas a natureza acelera adiante em sua constante mutação: e por mais que eu ainda fale sobre o momento apreendido, ele já escapou, e tudo se transformou; e antes de eu o apreendê-lo, ele era igualmente completamente diferente. Como ele era e como eu o apreendi não foi sempre assim, tornou-se assim.

Mas por que, e por que razão ele tornou-se assim, tal como ele se tornou? Por que a natureza tomou neste momento, dentre todas as infinitamente múltiplas determinações que ela poderia tomar, aquelas que ela realmente tomou, e nenhuma outra?

Por esta razão: porque elas foram antecederas precisamente por aquelas que as antecederam, e por nenhuma outra possível; e porque as atuais seguiam-se exatamente daquelas, e de nenhuma outra possível. Se no momento precedente algo tivesse sido minimamente diferente, então também no momento presente algo seria diferente do que é. – E por que razão tudo era no momento precedente tal como era? Por esta razão: porque no momento que foi anterior a esse, tudo era tal como era nele. E este [momento] por sua vez também dependia do que o antecedeu; e este último novamente daquele que o antecedeu; – e assim por diante indefinidamente. Da mesma maneira, no momento seguinte, a natureza será determinada a ser como ela será por esta razão, porque ela presente é assim determinada como ela é; e algo seria necessariamente diferente do que será neste momento imediatamente seguinte, se no momento presente algo

fosse minimamente diferente do que é. E no momento que se seguirá ao momento imediatamente seguinte, tudo será como será por esta razão, porque no momento imediatamente seguinte tudo será, como será; e o seu sucessor também dependerá *dele*, como ele dependeu de seu antecessor; e assim por diante indefinidamente.

A natureza atravessa a sequência infinita de suas determinações sem um ponto de parada; e a troca dessas determinações não é desprovida de leis, mas sim rigorosamente submetida a leis. O que está lá, na natureza, é necessariamente tal como é, e é simplesmente impossível que seja diferente. Adentro em uma corrente fechada de fenômenos, pois cada elo é determinado pelo anterior e determina o seguinte em uma relação rigorosa, uma vez que eu, a partir de qualquer momento dado, poderia encontrar, por meio da *era reflexão*, todas as condições possíveis do universo, quer regredindo e *explicando* o momento dado, quer avançando e *deduzindo* a partir deste momento; quando regrido, procuro as causas unicamente pelas quais ele pode tornar-se real, quando avanço, procuro pelas consequências que ele necessariamente tem de ter. Percebo em cada parte o todo, pois toda parte só é o que é por meio do todo; por meio deste, contudo, [tudo] necessariamente é assim [como é].

O que é então propriamente que encontrei de fato? Quando vejo minhas afirmações como um todo, então descubro ser este o espírito delas: todo vir-a-ser pressupõe um ser, do qual e por meio do qual ele vem a ser, cada estado pressupõe um outro estado, de todo ser deve se conceber um ser prévio, e simplesmente não permitir que nada se origine do nada.

Que eu me demore aqui mais longamente, elabore e torne para mim completamente claro o que aí se encontra! – Porque seria muito bem possível que toda a sorte das minhas investigações posteriores dependa da compreensão clara deste ponto da minha reflexão.

Por que e por quais razões as determinações dos objetos neste momento são justamente essas que elas são? – me pus a perguntar. Pressupus a seguir, sem o menor exame, como algo simplesmente certo e verdadeiro – como de fato é, como eu ainda penso e como sempre pensarei – eu pressupus, eu digo, que elas têm um fundamento; que elas não teriam, por si mesmas, realidade e existência, mas sim [as têm] por algo que residiria fora delas. Não considerei sua existên-

cia suficiente para sua própria existência e me senti necessitado, a despeito delas mesmas, a admitir outra existência fora delas. Por que não considerei a existência daquelas propriedades ou determinações o suficiente; por que a considerei como uma existência incompleta? O que poderia haver nelas que haveria me denunciado uma falta? Sem dúvida, o seguinte: Antes de qualquer coisa, aquelas determinações não são nada em si e para si, elas são apenas algo *em* um outro; propriedades de algo dotado de propriedades, formas de algo dotado de forma; e um algo que admite e porta propriedades – um *substrato* das mesmas, segundo a fórmula da escolástica – é sempre pressuposto para a pensabilidade das mesmas. Além disso, que um tal substrato tenha uma propriedade determinada expressa uma condição de repouso e de permanência (*Stillesstehens*) de suas transformações, um ponto fixo (*Anhalten*) no seu vir-a-ser. Caso eu o coloque em transformação, então não há mais determinidade nele, mas sim uma passagem que vai de um estado ao oposto, passando pela indeterminidade. O estado de determinidade de uma coisa é, assim sendo, estado e expressão de um mero padecer (*Leidens*); e um mero padecer é uma existência incompleta. Ela carece de uma atividade correspondente a este padecer, por meio da qual ele se deixe esclarecer, pela qual e por meio da qual ele se deixe primeiramente pensar; ou, como se expressa usualmente, que *contém o fundamento desse padecer*.

O que pensei e fui compelido a pensar não foi, por conseguinte, de modo algum, que as diferentes determinações da natureza, que se seguem umas às outras, produzissem, enquanto tais, umas às outras; – que a propriedade atual aniquilasse a si mesma e, no momento futuro, onde ela não mais se encontra, produzisse uma outra que não fosse ela e que não estivesse nela, o que seria completamente impensável. A propriedade não produz nem a si mesma nem a algo fora dela.

É em uma força, própria ao objeto e que consiste em sua própria essência, que eu pensei e tive de pensar para poder conceber o surgimento progressivo e a troca daquelas determinações.

E como eu penso essa força, qual é a sua essência e a forma de sua expressão? Nenhuma outra senão aquela, de que sob essas determinadas circunstâncias, por meio de si mesma e devido a si mesma, ela produza um efeito determinado – e simplesmente nenhum outro – e o faça de maneira completamente certa e infalível. –

O princípio da atividade, do surgir e do vir a ser em e para si é puramente em si mesmo (*in ihr selbst*), dado que é uma força, e não em nada fora dele. A força não é impelida ou posta em movimento, mas sim põe a si mesma em movimento. A razão de que ela se *desenvolva de fato dessa maneira determinada* reside em parte em si mesma, pois ela é essa força e nenhuma outra, e em parte fora de si mesma, nas circunstâncias nas quais ela se desenvolve. Ambas, a determinação interior da força por meio de si mesma e a exterior, por meio das suas circunstâncias, precisam se unir para que uma transformação seja produzida. No que diz respeito à primeira: as circunstâncias, o ser em repouso e a existência da coisa não produzem nenhum vir a ser, pois nelas reside o oposto do vir a ser, a existência inerte. No que diz respeito à segunda: aquela força, se ela deve ser pensável, é completamente determinada; mas a sua determinidade é completada por meio das circunstâncias nas quais ela se desenvolve. – Penso apenas em uma força; uma força existe para mim apenas na medida em que percebo um efeito; uma força inefetiva que, todavia, deva ser uma força, e não uma coisa em repouso, é completamente impensável. Cada efeito é, porém, determinado, e, como o efeito é apenas a marca, apenas uma outra perspectiva do próprio efetivar – a força que efetiva é determinada no efetivar, e o fundamento dessa sua determinidade reside em parte nela mesma – pois, caso contrário, ela não seria pensada como um particular e existente para si – e em parte fora de si, pois sua própria determinidade só pode ser pensada como uma condicionada.

Aqui, uma flor cresceu do solo e, a partir desse fato, infiro uma força formadora na natureza. É, para mim, simplesmente necessária aí uma força formadora, na medida em que, para mim, há essa flor e outras, e plantas em geral, assim como animais; posso descrever essa força apenas por meio de seu efeito, e ela simplesmente não é nada mais para mim senão o que produz esse efeito: o que gera a flor, plantas, animais e formas orgânicas em geral. Além disso afirmarei que uma planta, e essa planta determinada, só pôde brotar nesse lugar na medida em que todas as circunstâncias se uniram para torna-la possível. Por meio dessa união de todas as circunstâncias para a sua possibilidade, porém, ainda não se explica de modo algum a realidade da flor; e eu sou compelido a admitir ainda uma particular força natural originária que atua (*wirkende*) por meio de si mesma; e que, de fato, certamente (*bestimmt*) produz uma flor; pois outra força da natureza

talvez produziria, nas mesmas condições, algo completamente diferente. Assim, adquire a seguinte visão do universo:

Há, se eu considero o conjunto das coisas como uno, como Uma Natureza, Uma força; há, quando considero as coisas como indivíduos, várias forças, que se desenvolvem segundo as suas leis e que passam por todas as formas (*Gestalten*) possíveis de que elas são capazes; e todos os objetos na natureza não são nada senão aquelas mesmas forças em uma certa determinação. A exteriorização de cada força natural é determinada – vem a ser aquilo que ela é – em parte por meio de sua essência interna, em parte por meio de suas próprias exteriorizações até então, em parte por meio das exteriorizações de todas as forças da natureza restantes, com as quais ela está em ligação; mas, como a natureza é um todo conectado, ela está em ligação com todas as outras. – Ela é determinada inteiramente por meio desse tudo: uma vez que ela é aquilo que ela é segundo a sua essência interior e se exterioriza sob essas circunstâncias, a sua exteriorização se dá necessariamente da forma que ela se dá, e é simplesmente impossível que ela fosse minimamente diferente daquilo que ela é.

Em cada momento de sua duração a natureza é um todo interligado; em cada momento *cada parte individual* da mesma tem de ser como ela é, porque *todas as partes restantes* são como elas são; e tu não poderias tirar um grão de areia do seu lugar sem assim, talvez de maneira invisível aos teus olhos, transformar algo em todas as partes do todo imensurável. Mas *cada momento dessa duração* é determinado por *todos momentos transcorridos* e determinará *todos os momentos seguintes*; e tu não podes pensar o local atual de um grão de areia como sendo outro do que ele é sem seres assim compelido a pensar diferentemente o passado inteiro indefinidamente e o futuro inteiro indefinidamente. Experimentes fazê-lo, se quiserdes, com esse grão de areia que vislumbrais. Penses para ti mesmo que ele esteja alguns passos mais próximo da terra firme. Nesse caso, o redemoinho que o trouxe do mar teria que ter sido um pouco mais forte do que realmente foi. Mas, sendo assim, também o clima precedente, pelo qual esse redemoinho e o grau do mesmo foi determinado, teria de ter sido diferente do que ele foi, assim como o clima que precedeu a ele e pelo qual ele foi determinado; e assim obténs indefinidamente e ilimitadamente uma temperatura completamente diferente do ar do que aquela que realmente ocorreu, e uma propriedade completamente

diferente dos corpos que têm influência sobre essa temperatura e sobre os quais ela tem influência. – Esse clima tem, incontrovertidamente, a mais decisiva influência na fertilidade ou infertilidade das terras e, por meio dessa ou mesmo imediatamente, na subsistência do ser humano. Como podes saber – pois, como não nos é permitido penetrar no íntimo da natureza, basta aqui indicar possibilidades -, como podes saber se, naquele clima do universo que teria permitido que esse grão de areia se aproximasse mais da terra firme, algum dos seus antepassados não teria falecido de fome ou devido ao calor ou ao frio, em vez de gerar o filho de quem você se originou? – que você, desse modo, não seria, e que tudo que você imaginar efetivar no presente ou no futuro não seria, [apenas] porque um grão de areia jazia em um outro lugar.

Eu mesmo, com tudo que eu chamo de meu, sou um membro dessa corrente de rigorosa necessidade natural. Houve um tempo – assim me dizem os outros que viveram nesse tempo, e eu mesmo sou compelido por deduções a aceitar um tal tempo, do qual eu não estou imediatamente consciente – houve um tempo em que eu ainda não era, e um momento no qual eu surgi. Desde então, minha consciência de si se desenvolveu gradualmente, e descobri em mim certas habilidades e motivações (*Anlagen*), assim como carências e desejos naturais. – Eu sou um ser determinado, que surgiu em algum momento no tempo. Eu não surgi por meio de mim mesmo. Seria da maior inconsistência aceitar que eu existisse, ou que eu fosse, para que eu mesmo me trouxesse à existência. Eu vim a ser por meio de uma outra força fora de mim. E por meio de qual, senão pela força universal da natureza, já que sou uma parte da natureza? O tempo do meu surgir e as propriedades com que eu surgi foram determinadas por essa força universal da natureza; e todas as formas sob as quais essas propriedades fundamentais com as quais eu nasci se expressaram desde então e virão ainda a se expressar enquanto eu for são determinadas por essa mesma natureza. Seria impossível que em vez de mim outro surgisse; é impossível que isto que surgiu seja, em algum momento de sua existência, diferente daquilo que ele é e será.

Que meus estados sejam além disso acompanhados de consciência e que alguns deles – pensamentos, decisões e semelhantes – não parecem mesmo ser nada a não ser determinações de uma mera consciência não me permite me equivocar em minhas deduções. É a determinação natural (*Naturbestimmung*) da planta se

metamorfosar regularmente, a do animal a de se movimentar conforme a fins, e a do ser humano pensar. Por que eu deveria me impedir de reconhecer na última a exteriorização de uma força da natureza, assim como o faço na primeira e na segunda? Nada a não ser o espanto poderia me impedir, na medida em que o pensamento é um efeito muito mais elevado e sofisticado (*künstlichere*) da natureza do que a formação (*Bildung*) das plantas ou do que o movimento peculiar aos animais. Mas como poderia conceder àquele afeto influência em uma investigação serena? Claramente não posso explicar como a força da natureza produz o pensamento; mas acaso posso explicar melhor como ela produz a formação de uma planta, ou o movimento de um animal? Deduzir o pensamento da mera composição da matéria – certamente não me rebaixarei a tal equivocada empresa; poderia eu assim deduzir sequer a formação do mais simples musgo? – Aquelas forças originárias da natureza não devem de modo algum ser explicadas, nem podem ser explicadas: pois é a partir delas mesmas que tudo que é explicável tem de ser explicado. O pensamento apenas é, ele é pura e simplesmente, assim como a força de formação da natureza apenas é, é pura e simplesmente: ele está na natureza; pois o pensante surge e se desenvolve segundo leis naturais: ele é, desse modo, por meio da natureza. Há uma força originária do pensamento na natureza, assim como há uma força originária da formação.

Essa força originária do pensamento presente no universo progride e se desenvolve em todas as determinações possíveis de que ela é capaz, assim como as demais forças originárias da natureza progridem admitem todas as formas possíveis. Eu sou uma determinação particular da força formadora, assim como a planta; uma determinação particular da força do movimento próprio, como o animal; e além disso ainda uma determinação da força do pensamento: e a união dessas três forças fundamentais em uma força, em um desenvolvimento harmônico, constitui a marca distintiva da minha espécie; assim como a distinção da espécie das plantas consiste em ser apenas determinação da força formadora.

Forma, movimento próprio e pensamento em mim não dependem um do outro e não se seguem um ao outro, de modo que eu pense as minhas formas e movimentos e as formas e movimentos à minha volta porque elas são assim; ou, inversamente, que elas se tornaram assim porque eu as pensei assim. Antes, elas são todas juntas e imediatamente o desenvolvimento harmonioso de uma

mesma força, cuja exteriorização necessariamente vem a ser uma essência estreitamente concordante consigo mesma da minha espécie e que se poderia chamar de força formadora do ser humano. Surge um pensamento em mim pura e simplesmente, e igualmente surge pura e simplesmente a forma que lhe corresponde, e igualmente pura e simplesmente o movimento que corresponde a ambos. Eu não sou o que sou porque eu o penso ou o quero; tampouco penso ou quero algo porque eu sou, mas sim eu sou e penso – ambos pura e simplesmente; ambos, contudo, se harmonizam por causa de um fundamento superior.

Dado que aquelas forças naturais originárias são algo para si e têm suas próprias leis e fins internos, então, as exteriorizações das mesmas que vêm à realidade, caso a força seja deixada por si mesma e não seja subjugada por uma força exterior que se sobrepõe a ela, têm de durar uma certa extensão de tempo e descrever uma certa extensão de determinações. O que desvanece no mesmo instante em que surge certamente não é a exteriorização de uma força fundamental, mas sim apenas consequência da atuação conjunta de mais forças. A planta, uma determinação particular da força natural formadora, progride, deixada a si mesma, da sua primeira germinação até a maturação da sua semente. O ser humano, uma determinação particular de todas as forças naturais em sua união progride, deixado a si mesmo, do nascimento até a morte pela velhice. Disso se segue o tempo de vida das plantas como dos seres humanos, e as distintas determinações dessa sua vida.

Essa forma, esse movimento próprio, esse pensamento, em harmonia uns com os outros – essa permanência de todas aquelas propriedades essenciais sob algumas transformações inessenciais é conferida a mim na medida em que eu sou um ser da minha espécie. – Mas a força natural formadora do ser humano já se apresentou, antes de eu surgir, sob algumas condições e circunstâncias externas. São essas condições externas que determinam a forma particular de sua efetividade (*Wirksamkeit*) atual, e nelas reside mesmo o fundamento de que então um tal indivíduo da minha espécie se torne real. As mesmas circunstâncias não podem jamais retornar, pois então o todo mesmo da natureza retornaria e surgiriam duas em vez de uma natureza: por isso, os mesmos indivíduos que já foram reais não podem jamais vir a sê-lo novamente. – Além disso, a força natural formadora do ser humano se encontra, no momento em que eu também

sou, sob todas as circunstâncias possíveis nesse momento. Nenhuma união dessas circunstâncias é igual àquela por meio da qual eu me tornei real, caso o todo não deva se dividir em dois mundos completamente iguais e desconexos entre si. Desse modo é então determinado o que eu, *eu, essa pessoa determinada*, tinha de ser; e a lei segundo a qual eu vim a ser quem eu sou, se encontra no universal. Eu sou aquilo que a força formadora do ser humano – em conformidade com ela ter sido o que ela era – em conformidade com ela ser ainda fora de mim o que ela é -, em conformidade com ela se encontrar nessa determinada relação com outras forças naturais que disputam com ela – pôde tornar-se; e, porque não pode haver nela mesma nenhum fundamento para ela se limitar, aquilo que, já que ela pôde, necessariamente *teve de* tornar-se. Eu sou quem sou porque nesse conjunto (*Zusammenhange*) do todo da natureza apenas um tal [como eu] era possível, e nenhum outro; e um espírito que visse inteiramente o íntimo da natureza poderia certamente indicar, a partir do conhecimento de um único ser humano, quais seres humanos houve, e quais haveria a cada momento; ele conheceria, por meio de uma pessoa [real], *todas* as pessoas reais. Essa minha relação com o todo da natureza é de fato o que determina tudo que já fui, que sou e que serei: e esse mesmo espírito poderia acompanhar infalivelmente, a partir de cada momento possível de minha existência, o que eu era antes dele e o que serei depois dele. Tudo que sou e que serei sou e serei pura e simplesmente, e é impossível que eu fosse algo outro.

De fato, estou o mais intimamente consciente de mim mesmo como uma criatura autônoma e livre em diversas ocasiões (*Begebenheiten*) da minha vida; contudo, essa consciência se deixa esclarecer perfeitamente a partir dos princípios previamente colocados, se integrando completamente às conclusões extraídas a partir deles. Minha consciência imediata, a percepção propriamente dita, não vai *além* de mim *mesmo* e de minhas determinações, eu sei imediatamente apenas de mim mesmo; o que eu sei para além disso, o sei apenas por meio da *dedução* (*Folgerung*) – da maneira pela qual eu agora mesmo deduzi as forças originárias da natureza, que de modo algum recaem no âmbito das minhas percepções. Eu, porém, aquilo que que chamo de meu Eu, de minha pessoa, não sou a força natural formadora do ser humano, mas sim apenas uma de suas exteriorizações: e tenho consciência dessa exteriorização apenas como do *meu si*, não daquela força que

eu inferi apenas pela necessidade de explicar a mim mesmo. Essa exteriorização porém, segundo o seu ser real, é, todavia, algo que deriva de uma força originária e independente, e tem de ser encontrada na consciência enquanto tal. Por isso me considero em geral como um ser *independente*. – De fato, por essa razão apareço para mim como *livre* em ocasiões individuais da minha vida, quando essas ocasiões são exteriorizações da força independente que se tornou, em parte, o meu indivíduo; como *restringido e limitado*, se, por meio de uma concatenação de circunstâncias externas que surgiram no tempo, mas que não residem na limitação originária do meu indivíduo, eu não sou capaz do que seria capaz segundo minha força individual; como *coagido*, quando essa força individual é compelida a se exteriorizar pela preponderância de outra força oposta a ela, e mesmo contra as suas próprias leis.

Dê a uma árvore consciência e deixe ela crescer sem impedimentos, espalhar seus ramos, produzir as folhas, brotos, flores e frutos próprios à sua espécie. Ela não se considerará verdadeiramente limitada por ser uma árvore, por ser desta espécie e por ser este indivíduo desta espécie; ela se considerará livre, pois em todas suas exteriorizações não faz nada senão aquilo que a sua natureza exige; ela não querará fazer nada diferente, pois ela só pode querer o que essa natureza exige. Mas deixe que seu crescimento seja retido por um clima impróprio, pela falta de nutrientes ou por meio de outras causas; ela se sentirá limitada e debilitada, pois um impulso que jaz efetivamente em sua natureza não é satisfeito. Caso seus galhos que se espalham se prendam em uma superfície, caso seja compelida a enxertar galhos alheios, ela se sentirá coagida a uma ação; seus galhos continuariam a crescer, mas não na direção que a força deixada a si mesma teria tomado; ela produz frutos, mas não aqueles que a sua natureza originária exige.

Na *consciência de si imediata* eu pareço (*erscheine*) para mim mesmo livre; por meio da *reflexão* sobre a natureza como um todo descubro que a liberdade é simplesmente impossível: o primeiro fato tem de ser subordinado ao segundo, pois ele mesmo tem de ser explicado pelo último.

Que satisfação elevada essa doutrina oferece ao meu entendimento! Que ordem, que conexão rigorosa, que visão geral simples chega assim no todo dos meus conhecimentos! A consciência, aqui, não é mais aquela anomalia da natureza, cuja relação com um ser seria inconcebível; ela é nativa à mesma, e é, ela

mesma, uma de suas determinações necessárias. A natureza se eleva progressivamente nas gradações determinadas de suas produções. Na matéria bruta ela é um ser simples; na organizada, ela retorna a si mesma para atuar em si mesma interiormente, na planta para se formar, no animal para se movimentar; no ser humano, como sua obra prima suprema, ela retorna a si mesma para ver e considerar a si mesma: ela se duplica, por assim se dizer, nele, e torna-se, a partir de um mero ser, ser (*Sein*) e consciência (*Bewusstsein*) em união.

Como eu deveria de saber *do meu próprio ser* e das determinações do mesmo é fácil de esclarecer neste contexto. Meu ser e o meu saber têm um mesmo fundamento comum: minha natureza em geral. Não há ser algum em mim que, porque é o *meu ser*, não saiba de fato ao mesmo tempo de si. – Iguamente torna-se concebível a consciência dos *objetos exteriores fora de mim*. As forças em que consistem as exteriorizações da minha personalidade (*Persönlichkeit*), a força formadora, a força movente de si mesma, a força pensante em mim não são essas forças na natureza em geral, mas sim apenas uma parte determinada das mesmas; e que elas sejam apenas uma parte procede de que fora de mim ainda tenha lugar tal ser tão diferente [de mim]. Do primeiro [fato] se deixa *calcular* o último, da limitação o limitante. Porque eu não sou isso ou aquilo que de fato pertence ao conjunto do ser em sua totalidade, por essa mesma razão isso tem de estar fora de mim; assim deduz e calcula a natureza pensante em mim. Sou imediatamente consciente de minha limitação, pois ela pertence de fato a mim mesmo e só por meio dela posso de algum modo ser; a consciência do limitante, daquilo que eu mesmo não sou, é mediada pela primeira e decorre dela. –

Para longe então com aquelas influências e efeitos externos preexistentes das coisas exteriores sobre mim, por meio dos quais elas deveriam desbocar em mim um conhecimento delas que não pode estar nelas e que não pode fluir delas. A razão de eu aceitar algo fora de mim não está fora de mim, mas sim em mim mesmo, na limitação (*Beschränktheit*) da minha própria pessoa; por meio dessa limitação, a natureza pensante em mim sai de si mesma e adquire uma visão geral de si mesma no todo; contudo, em cada indivíduo a partir de uma perspectiva própria.

Dessa maneira surge para mim o conceito de *ser pensante meu semelhante*. Eu, ou a natureza pensante em mim, pensa pensamentos que deveriam ter se

desenvolvido dela mesma, enquanto determinação natural individual, e outros que não deveriam ter se desenvolvido dela mesma. E assim é então de fato. Os primeiros são, contudo, minha contribuição própria e individual para o âmbito do pensamento universal na natureza; os últimos só são apenas deduzidos enquanto tais dos primeiros, tendo todavia, também de ocorrer dentro desse âmbito [do pensamento universal da natureza], mas, como são apenas deduzidos, não em mim, mas sim em outros seres pensantes; e a partir disso que primeiramente *infiro* seres pensantes fora de mim. – Em suma: a natureza se torna em mim consciente de si mesma no todo; mas apenas na medida em que ela, a partir da minha consciência individual, se eleva e dela avança para a consciência do ser universal, por meio da explicação segundo o princípio da razão (*Sätze des Grundes*). Isso significa que ela pensa as condições unicamente sob as quais uma tal forma, um tal movimento e um tal pensamento dos quais a minha pessoa consiste seriam possíveis. O princípio da razão é o ponto de passagem do particular, que ela mesma é, para o universal, que está fora dela; a marca distintiva de ambos os tipos de pensamento é que o primeiro é – intuição imediata, [enquanto] o último é – dedução.

Em cada indivíduo a natureza contempla a si mesma a partir de uma perspectiva particular. Eu me chamo de *eu*, e tu de *tu*: tu *te* chamas de eu, e *me* chamas de tu: eu estou, para ti, fora de ti, assim como tu estás, para mim, fora de mim. Eu apreendo (*begreife*) fora de mim primeiramente, aquilo que primeiramente me limita; tu, o que te limita; partindo deste ponto nós continuamos a passar por seus próximos elos – mas nós descrevemos linhas bastante distintas, que cruzam aqui e ali, mas em nenhum lugar caminham paralelamente na mesma direção. – Todos os indivíduos possíveis vêm a ser reais, e desse modo também todas as perspectivas possíveis da consciência. Essa consciência de todos os indivíduos, tomada em seu conjunto, constitui a consciência completa que o universo tem de si mesmo; e não há nenhuma outra, pois apenas no indivíduo há completa determinidade e realidade.

O enunciado da consciência de cada indivíduo é indubitável, se ela é realmente a consciência descrita até então; pois essa consciência se desenvolve a partir do curso conforme a leis da natureza; mas a natureza não pode contradizer a si mesma. Se há em algum lugar alguma representação, então tem de haver também

um ser que corresponda à mesma, pois as representações são produzidas apenas simultaneamente à produção do ser que corresponde a elas. – Cada indivíduo é completamente determinado em sua consciência, pois a mesma procede de sua natureza: ninguém pode ter outro conhecimento e outro grau de sua vitalidade (*Lebhaftigkeit*) do que realmente tem. O *conteúdo* do seu conhecimento é determinado pelo ponto de vista que ele toma no universo. A *clareza e vitalidade* da mesma é determinada por meio da maior ou menor efetividade que a força da humanidade consegue exteriorizar em sua pessoa. Dês à natureza uma única determinação de uma pessoa, pareça ela tão insignificante quanto se quiser, seja o movimento de um único músculo ou a curva de um cabelo e ela te diria, se ela tivesse uma consciência universal e pudesse te responder, todos os pensamentos que essa pessoa irá pensar em todo o tempo de sua consciência.

Igualmente compreensível se torna, nessa doutrina, o conhecido fenômeno em nossa consciência que chamamos de *vontade* (*Willen*). Um querer (*Wollen*) é a consciência imediata da efetividade de uma de nossas forças naturais internas. A consciência imediata de um esforço dessas forças que ainda não é efetividade, por ser barrado por forças que se esforçam no sentido contrário, é, na consciência, inclinação ou desejo; a luta das forças conflitantes é indecisão; a vitória de uma é a decisão da vontade. Se a força que se esforça é meramente aquela que temos em comum com a planta ou com o animal, então, já sucedeu em nossa essência interior uma separação e uma degradação, o desejo não é adequado ao nosso lugar na série das coisas, mas sim está abaixo do mesmo e pode, de acordo com um determinado uso linguístico, ser chamado de inferior. Se aquele que se esforça é a força inteira e indivisa da humanidade, então o desejo é conforme à nossa natureza e pode ser chamado de superior. O esforço da última, pensado em geral, pode ser chamado, adicionalmente, de uma lei ética. Uma efetividade da última é uma vontade virtuosa, e a ação que daí se segue virtude (*Tugend*). Uma vitória da primeira sem harmonia com a última é não-virtuosa (*Untugend*); uma vitória da mesma sobre a última e contra a sua resistência é vício (*Laster*).

A força que vence a cada vez, vence necessariamente; sua preponderância é determinada por meio do conjunto do universo; desse modo, também pelo mesmo conjunto a virtude, a não-virtude e o vício de cada indivíduo são irresistivelmente determinados. Dê à natureza mais uma vez o movimento de um

músculo, a curva de um único cabelo de um indivíduo determinado, e, se ela pudesse te responder, ela te indicaria todos bons feitos e desfeitos de sua vida do início ao fim. Mas não por isso deixa a virtude de ser virtude, e o vício de ser vício. O virtuoso é uma natureza nobre, o vil uma natureza vil e abjeta, contudo ambas sucedem necessariamente do conjunto da natureza.

Há *remorso*, e ele é a consciência do esforço duradouro da humanidade em mim, mesmo depois dela ser vencida, ligada à sensação desagradável de que ela foi vencida: um penhor inquietante, mas precioso de nossa nobre natureza. Dessa consciência do nosso impulso fundamental surge também a *consciência moral* (*Gewissen*) e a maior ou menor agudez e sensibilidade (*Reizbarkeit*) dela, até a absoluta falta da mesma, em diferentes indivíduos. O vil não é capaz de remorso, pois a humanidade nele não tem sequer a força para lutar contra impulsos inferiores. Recompensa e punição são as consequências naturais da virtude e do vício para a produção de nova virtude e novo vício. Por meio da vitória significativa constante, nossa força própria se dissemina e se fortalece; por meio da falta de toda efetividade ou da derrota constante, ela se torna cada vez mais fraca. – Não obstante, os conceitos de dívida (*Verschuldung*) ou imputação não têm nenhum sentido fora do direito externo. Aquele se endivida, e a ele se imputará a sua contravenção, que compele a sociedade a usar forças artificiais para impedir a efetividade de seus impulsos prejudiciais à segurança universal.

Minha investigação está concluída e minha curiosidade saciada. Sei o que sou, afinal, e no que consiste a essência da minha espécie. Eu sou uma exteriorização, determinada pelo universo, de uma força natural determinada por si mesma. É impossível compreender minhas determinações pessoais particulares *por meio de seus fundamentos*, pois eu não posso penetrar no íntimo da natureza. Mas eu me torno *imediatamente* consciente das mesmas. Sei bem o que eu sou no momento presente, posso me lembrar em grande parte do que eu já fui, e experienciarei o que virei a ser quando eu o vier a ser.

Não pode me ocorrer de achar algum uso dessa descoberta para o meu agir, pois de modo algum sou eu que ajo, mas sim a natureza age em mim; me fazer algo outro do que aquilo para que sou determinado por meio da natureza, a isso não posso querer me propor, pois não me faço, mas sim a natureza me faz e faz tudo aquilo que eu me torno. Posso me lamentar e me alegrar e ser capaz de boas

intenções – não obstante, eu, estritamente falando, não seria capaz disso tudo, mas sim tudo isso vem por si mesmo para mim, quando está determinado a vir para mim –, mas certamente não posso minimamente, através de todo lamento e de toda intenção, mudar aquilo que tenho de me tornar. Estou sob o poder implacável da necessidade rigorosa: se ela me determina a ser um tolo e vil, sem dúvida eu me tornarei um tolo e vil; se ela me determina a ser um sábio e bom, então sem dúvida me tornarei um sábio e bom. Não é sua culpa ou mérito, tampouco a minha. Ela se encontra sob as suas próprias leis, e eu sob as dela: depois de ter compreendido isso, o mais tranquilizante seria submeter também meus desejos a ela, uma vez que meu ser está de fato completamente submetido a ela.

Oh, esse desejo persistente! Pois por que deveria esconder de mim mesmo a melancolia, a repulsa, o horror que, assim que compreendi como a investigação terminaria, tomaram conta de mim? Eu me prometi solenemente que a inclinação não deveria ter nenhuma influência na direção da minha reflexão; e, de fato, não concedi qualquer influência a ela: Mas acaso por causa disso não me seria permitido confessar a mim mesmo ao cabo que esse resultado contradiz meus anseios, desejos e exigências mais íntimos? E como posso, apesar da correção e agudeza afiada das provas que me parece haver nessa consideração, acreditar em uma explicação da minha existência que contradiz tão decisivamente a raiz mais íntima do meu ser e o fim unicamente pelo qual eu gostaria de ser, e sem o qual eu amaldiçoo à minha existência?

Por que meu coração tem de estar de luto e ser partido pelo que apazigua tão completamente o meu entendimento? Como nada na natureza se contradiz, seria só o ser humano um ser contraditório? – Ou talvez não o ser humano, mas sim apenas eu e aqueles iguais a mim? Deveria eu talvez ter me voltado à loucura amigável que me cercava, me mantido na esfera da consciência imediata do meu ser e jamais ter levantado a pergunta sobre os fundamentos da mesma, cuja resposta me faz agora tão miserável? Mas, se essa resposta tem razão, então eu *precisava* levantar aquela pergunta; eu não a levantei, mas sim a natureza pensante em mim a levantou.- Eu fui determinado à miséria, e pranteio em vão a inocência perdida de meu espírito, que jamais poderá voltar.

Mas, coragem! Que todo o resto me abandone, se isso ao menos não me abandonar. – *Por causa da mera inclinação*, e ela jaz ainda tão profundamente

em meu íntimo e parece ainda tão sagrada, certamente não posso deixar de lado o que se segue de fundamentos não-contraditórios; mas talvez eu tenha errado na investigação, talvez tenha apreendido e visto apenas unilateralmente as fontes a partir das quais ela foi conduzida. Eu deveria repetir a investigação a partir da ponta oposta, para que assim tenha um novo ponto de partida para ela: – O que é afinal que me abala e me perturba tanto naquela decisão? O que é que eu gostaria de ter encontrado no lugar dela? Que eu me torne clara agora, antes de qualquer coisa, aquela inclinação que me convoca!

Que eu deveria estar determinado a ser um sábio e bom ou um tolo e vil, que não possa mudar nada nessa determinação, que não deva ter nenhum mérito no primeiro caso e nenhuma culpa no segundo – é isso o que me preenche com repulsa e horror. Aquele fundamento do meu ser e das determinações do meu ser *fora de mim mesmo*, cuja exteriorização ela mesma é determinada por outros fundamentos *fora dele* – foi isso que me abalou tão intensamente. Aquela liberdade que não era de modo algum *a minha própria*, mas sim *a de uma força alheia* fora de mim, e que mesmo nela era apenas uma meia liberdade, *condicionada* – era ela que não me bastava. Eu mesmo, aquilo de que eu estou consciente como de mim mesmo, como de minha pessoa, e que naquela doutrina aparece apenas como mera exteriorização de um algo mais elevado – eu quero eu mesmo ser independente, não ser em outro e por meio de outro, mas sim para mim mesmo ser algo; e quero, enquanto tal, ser eu mesmo o fundamento último das minhas determinações. Quero tomar o lugar que aquela força natural originária toma naquela doutrina; apenas com a diferença de que a maneira das minhas exteriorizações não seria determinada por forças estranhas. Quero ter uma força própria de me exteriorizar de diversas maneiras, igual àsquelas forças naturais, e que se expressa da maneira que se expressa sem nenhuma outra razão a não ser por assim se expressar; mas não, como aquelas forças naturais, porque isso ocorre nesse momento sob essas condições externas.

Qual deve ser então, segundo esse meu desejo, o assento e centro daquela força própria do Eu? Claramente não meu corpo, o qual eu, pelo menos segundo seu ser, se não também segundo suas determinações ulteriores, deixo prontamente valer como uma exteriorização das forças naturais; também não as minhas inclinações naturais, que eu tomo como uma relação dessas forças com a

minha consciência. – Então, segundo meu pensamento e meu querer (*Wollen*). Eu quero querer com liberdade segundo um conceito de finalidade (*Zweckbegriffe*) livremente desenvolvido, e essa vontade, como fundamento pura e simplesmente último, que não é determinado por nenhum outro possível mais elevado, deve mover e formar imediatamente o meu corpo e, por meio dele, o mundo que me circunda. Minha força natural ativa deve estar submetida apenas à vontade e simplesmente não ser posta em movimento por nada fora ela. Assim deve ser: deve haver um melhor, segundo leis espirituais; eu devo ser capaz de procurá-lo com liberdade até encontrá-lo e de reconhecê-lo enquanto tal, quando tiver o encontrado, e deve ser minha culpa se eu não o encontrar. Esse melhor eu devo poder querer, simplesmente porque eu o quero: e se eu quiser algo diferente no lugar dele, devo eu ter a culpa por isso. Dessa vontade deve se seguir a minha ação, de modo que não deva haver nenhuma outra força possível de minha ação senão a minha vontade. Apenas então minha força, determinada por minha vontade e por sua sujeição a ela, deve intervir na natureza. Eu quero ser o senhor da natureza, e ela deve ser minha serva; eu quero ter uma influência sobre ela que seja conforme à minha força, mas ela não deve ter nenhuma influência sobre mim.

Este é o conteúdo dos meus desejos e de minhas exigências. Uma investigação que satisfizes ao meu entendimento foi inteiramente contrária a eles. Se, de acordo com os primeiros, eu deveria ser completamente independente da natureza e, de maneira geral, de toda e qualquer lei que eu não dê a mim mesmo, sou porém, de acordo com a segunda, um elo completamente determinado na corrente da natureza. Se uma tal liberdade como a que eu desejo é também ao menos pensável e, no caso dela dever sê-lo, se não haveria em uma investigação completa e exaustiva razões que me compeliriam a tomar a mesma como *real* e a atribuí-la a mim – pelo que, desse modo, o ponto de partida da investigação anterior seria refutado -: esta é a questão.

Eu quero ser livre da maneira indicada: eu quero eu mesmo fazer com que eu seja aquilo que serei. Eu teria, desse modo – isto é o que mais causa estranhamento e o que à primeira vista parece absurdo no que há neste conceito – eu teria, de um certo ponto de vista, de já ser aquilo que eu devo vir a ser antes de sê-lo, para que possa também me fazer sê-lo; eu precisaria ter uma espécie dupla de ser, de modo que o primeiro conteria o fundamento de uma determi-

nação do segundo. Caso observe agora além disso minha consciência imediata no querer, encontro o seguinte: eu tenho o conhecimento de várias possibilidades de ação, entre as quais, pelo que me parece, eu posso escolher qual eu quero. Atravesso a extensão das mesmas, o expando, torno as possibilidades individuais claras para mim, as comparo entre si e pondero a respeito delas. Finalmente, escolho uma dentre todas, determino-a segundo a minha vontade, e se segue, da decisão da vontade, uma ação em conformidade a ela. Aqui, todavia, sou antes, no pensamento da minha finalidade (*Zwecks*), aquilo que serei *realmente* depois, e como consequência desse pensamento, por meio do querer e da ação; eu sou antes como pensante o que sou depois, por força do pensamento, como agente. Eu faço a mim mesmo: meu ser por meio do meu pensar; meu pensamento pura e simplesmente por meio do pensamento. – Pode-se também pressupor um estado de indeterminidade anterior a um estado determinado de uma exteriorização da mera força natural, como por exemplo de uma planta, no qual uma multiplicidade rica de determinações é dentre as quais ela, deixada a si mesma, poderia tomar. Esse possível múltiplo está fundamentado *nela*, em sua força própria; mas não é, todavia, *para ela*, pois ela não é capaz de conceitos, ela não pode escolher, ela não pode trazer um fim para a indeterminidade por meio de si mesma; são fundamentos exteriores de determinação que têm de limitá-la a uma de todas [as determinações] possíveis, no que ela não pode ela mesma se limitar. A sua determinação não pode se encontrar nela antes de sua determinação, pois ela só tem uma maneira de ser determinada – segundo o seu ser. Por isso se chegou ao ponto em que eu me senti acima compelido a afirmar que a exteriorização de toda força tem de receber a sua determinação completa de fora. Eu pensei sem dúvida apenas nessas forças que se exteriorizam somente por meio de um ser, mas que são incapazes de consciência. Delas vale também a afirmação acima sem a menor limitação; entre inteligências não ocorre o fundamento dessa afirmação, e parece, desse modo, apressado estendê-la também a elas.

Liberdade, tal como ela foi exigida acima, só é pensável em inteligências, mas, nelas, ela é sem dúvida alguma pensável. Também sob essa pressuposição tanto o ser humano quanto a natureza são perfeitamente concebíveis (*begreiflich*). Meu corpo e a minha capacidade de atuar no mundo dos sentidos (*Sinnen-Welt*) são igualmente, como no sistema acima, a exteriorização de forças naturais limita-

das; e minhas inclinações naturais são as relações dessa exteriorização com a minha consciência. O mero conhecimento daquilo que é sem a minha intervenção surge, sob a pressuposição de uma liberdade, do mesmo modo que naquele sistema; e até esse ponto ambos estão de acordo. Segundo aquele porém – e aqui se ergue a disputa de ambas as doutrinas – segundo aquele, a capacidade da minha efetividade sensível permanece sujeita à natureza, é colocada continuamente em movimento por essa mesma força que também a produziu, e o pensamento, nesse todo, apenas observa; segundo o [sistema] atual essa capacidade, uma vez que ela exista, está submetida a uma força elevada acima da natureza e completamente livre das leis da mesma, a força do conceito de finalidade (*Zweckbegriffes*) e da vontade. Ao pensamento não cabe mais a mera observação, mas sim o efeito parte dele mesmo. Lá há forças exteriores, invisíveis a mim, que trazem um fim à minha indecisão e que limitam em algum ponto a minha efetividade, assim como a consciência da mesma, a minha vontade, de maneira semelhante a como a efetividade por si mesma indeterminada da planta é limitada: aqui sou Eu mesmo quem, independentemente e livre das influências de todas as forças externas, traz um fim para a indecisão e se determina pelo conhecimento livre, produzido dentro de si, do melhor.

Qual de ambas as opiniões eu devo tomar? Serei eu livre e independente ou serei eu nada em mim mesmo e somente fenômeno de uma força alheia? Tornouse agora claro para mim que nenhuma de ambas as afirmações está suficientemente fundamentada. A favor da primeira não há nada senão a sua mera pensabilidade; a favor da última eu estendo uma proposição, em si mesmo e em seu âmbito completamente verdadeira, para além do que basta ao seu fundamento próprio. Se a inteligência é mera exteriorização da natureza (*Natur-Äußerung*), então faço muito bem de estender aquela proposição a ela; mas, se ela o é: esta é de fato a questão; e ela deve ser respondida por meio de deduções a partir de outras proposições, e não se pressupor uma resposta unilateral já no início da investigação e dela deduzir novamente o que eu mesmo introduzi primeiramente nela. Em suma: não se pode provar a partir de razões nenhuma das duas opiniões.

Tampouco a consciência imediata decide algo nessa questão. Não posso estar consciente nem das forças exteriores que me determinam no sistema da necessidade universal, nem da minha própria força, por meio da qual, no sistema da

liberdade, eu determino a mim mesmo. Seja qual for a opinião que eu, desse modo, quiser tomar, eu a tomo simplesmente por tomá-la.

O sistema da liberdade satisfaz, o oposto a ele mata e aniquila o meu coração. Estender-se frio e morto e apenas observar a alternância de acontecimentos, [ser] um [mero] espelho que serve de suporte para as formas que [me] sobrevoam – esta existência me é insuportável, eu a desdenho e a amaldiçoo. Eu quero amar, eu quero me perder no envolvimento, me alegrar e me entristecer. O objeto supremo para mim desse envolvimento sou eu mesmo; e aquilo em mim unicamente pelo que eu poderia realizar esse envolvimento é o meu agir. Quero fazer tudo da melhor maneira possível; quero me alegrar comigo mesmo quando fizer algo de certo, e me entristecer comigo mesmo quando fizer algo de errado; e mesmo essa tristeza será doce; pois ela é o envolvimento comigo mesmo e o penhor do aprimoramento futuro. – Apenas no amor está a vida, sem ele há apenas a morte e a aniquilação.

Mas frio e rude o sistema oposto afronta e zomba esse amor. Eu não sou e eu não ajo, se dou ouvidos ao mesmo. O objeto da minha inclinação mais íntima é um desvario, um engano grosseiro que se pode provar como tal de maneira [facilmente] compreensível. Em lugar da minha força, há e age uma força alheia inteiramente desconhecida a mim; e me é completamente indiferente como ela se desenvolve. Envergonhado, permaneço com minha inclinação terna e com minha boa vontade; e ruborizo diante daquilo que reconheço (*erkenne*) em mim como o melhor e em função do que eu preferiria estar sozinho do que diante de uma estupidez risível. O meu sagrado é entregue à zombaria.

Sem dúvidas foi o amor a esse amor, o interesse por esse interesse que me impulsionou anteriormente, sem que eu tivesse consciência disso, em vez de eu ter alçado essa investigação – que agora me confunde e me leva ao desespero – sem que tenha me tomado por livre e autônomo (*selbstständig*). Sem dúvida foi por esse interesse que confeccionei, até ser convencido disso, uma opinião que não tem nada a seu favor a não ser a pensabilidade que lhe é própria, assim como a impossibilidade de provar a opinião oposta; foi esse interesse que fez com que eu me mantivesse até agora na empresa de querer continuar a esclarecer a mim mesmo e à minha capacidade.

O sistema oposto, seco e sem coração, mas inesgotável em explicações, explica

ele mesmo meu interesse pela liberdade, essa minha repulsa contra a opinião que conflita com ela. Ele explica tudo que alego a partir da minha consciência contra o mesmo, e sempre que digo que ela se comporta desse de daquele jeito, ele me responde igualmente seco e sem pudores; o mesmo eu também digo, e eu digo para ti, além disso, as razões pelas quais é necessário que seja assim. Tu te ergues, e responderás a todas as minhas acusações falando do teu coração, do teu amor, do teu interesse, no ponto de vista da consciência imediata de teu si; e tu o confessas ao dizer que tu mesmo és o interesse supremo do seu interesse. E além disso é de fato conhecido e já foi discutido acima, que esse Tu pelo qual tu tanto te interessas, na medida em que não é efetividade, é porém ao menos *impulso* da sua própria natureza interna; é sabido que todo impulso, na medida em que é impulso, retorna a si mesmo e se leva à efetividade; e, desse modo, é compreensível como esse impulso teria de se exteriorizar necessariamente na consciência como amor e interesse por um atuar livre e próprio. Se passares desse ponto de vista estreito da consciência de si e tomares o ponto de vista mais elevado da visão conjunta do universo, que de fato prometeste a ti mesmo tomar, então se tornará claro para ti que o que tu chamaste de teu amor não é teu amor, mas sim um amor alheio; o interesse da força natural originária em ti de manter a si mesma enquanto uma tal força.

Então, não clame mais para ti o seu amor; pois, além de tudo, se ele pudesse provar algo, mesmo a pressuposição dele é incorreta. *Tu não amas* a ti, pois tu nem sequer és; é a natureza em ti que se interessa por preservar a si mesma. Que, não obstante o fato de que na planta haja um impulso próprio de crescer e de se formar, a efetividade determinada desse impulso, contudo, dependa de forças que jazem fora dela, isso você concede sem resistência. Emprastes a essa planta por um instante consciência, e ela sentirá dentro de si o seu impulso de crescer com interesse e amor. Convença-a por meio de fundamentos racionais de que esse impulso para si mesmo não consegue nada por si, mas sim que a medida de sua exteriorização é sempre determinada por meio de algo fora dele; ela falará talvez então do mesmo modo que tu a pouco falaste; ela esperneará, o que se pode perdoar em uma planta, mas de forma alguma convém a ti enquanto um produto superior da natureza, que a pensa em seu todo.

O que eu poderia objetar a essa representação? Caso me encontre sobre o seu

so e o seu fundamento, sobre o tão clamado ponto de vista da uma visão conjunta do universo, então, sem dúvida, tenho de me calar ruborizado. A questão é então se eu me coloco, para início de conversa, nesse ponto de vista, ou se me mantenho nos confins da consciência-de-si imediata; se o amor deve ser subordinado ao conhecimento ou o conhecimento ao amor. A última alternativa tem uma reputação ruim com [todas] pessoas dotadas de entendimento, a primeira me faz indescritivelmente miserável, pois me destrói por meio de mim mesmo. Não posso fazer a última sem parecer tolo e imponderado para mim mesmo; não posso fazer a primeira sem aniquilar a mim mesmo.

Indeciso também não posso ficar: toda a minha tranquilidade e dignidade dependem da resposta a essa pergunta. É igualmente impossível para mim me decidir: simplesmente não tenho nenhum fundamento para a decisão, quer a favor de uma, quer a favor da outra.

Condição insuportável de incerteza e indecisão! Pela melhor e mais corajosa decisão da minha vida tive de cair em ti! Que força pode me salvar de ti, que força pode me salvar de mim mesmo?