

REVISTA DO CORPO DISCENTE
DE FILOSOFIA DA FAFICH/UFMG

Contextura

ISSN 1807-6440

Nº3 | 1º SEMESTRE 2011





ConTextura: 1. Encadeamento; modo como estão ligadas entre si as diferentes partes de um todo organizado; conexão completa e organizada; diversidade de ideias e emoções que formam uma rede complexa, um contexto. 2. Conjunto, todo, totalidade; Aquilo que constitui o texto no seu todo. 3. Com-textura; ato ou efeito de tecer, tecido, trama. 4. Texto com textura; Contextura.

(...) para começar

ConTextura é uma iniciativa do corpo discente de Filosofia da UFMG. Publicada pela primeira vez no 2º semestre de 2004, com o apoio do CAFCA (Centro Acadêmico de Filosofia), a revista teve seu segundo número lançado em 2007, assim como um número especial temático sobre “Filosofia no Brasil”.

Agora, a revista retorna em seu terceiro número com o mesmo objetivo para o qual foi criada: proporcionar um espaço para publicação de produção intelectual e divulgação do trabalho de jovens pesquisadores na área de Filosofia.

Todavia, ConTextura não se limita ao rigor acadêmico; pelo contrário, pretende incentivar a produção de textos de forma livre, e que propiciem a reflexão e o debate acerca de temas de relevância filosófica – em outras palavras, cultivar o diálogo entre Filosofia e as demais áreas do saber. Assim, enlaçam-se a trama e a urdidura, tecendo uma malha de ideias vizinhas, interdisciplinares.

O presente número contém trabalhos inéditos, agrupados por gêneros textuais. Primeiramente, apresentamos a seção Passos Contados, dedicada à publicação de artigos acadêmicos resultantes de pesquisa em Filosofia. Além disso, a revista traz, em sua segunda seção, ensaios em forma livre, nos quais se espera que ocorra uma reflexão crítica de cunho filosófico,

relacionada à cultura, contemporaneidade, arte ou qualquer outro tema afim. Finalmente, o número se encerra com uma tradução de “A Discourse of Laws” (1620) de Thomas Hobbes.

ConTextura, desde o início, buscava o encontro da produção acadêmico-literária com uma produção de caráter gráfico e artístico. Acreditamos em tal perspectiva e, mantendo-se o entrecabo, preocupamo-nos com o cuidado estético, desde a arte da capa até o projeto gráfico – o qual mantém e inova, buscando novas feições, mas sem descaracterizar-se em relação aos números anteriores. Além disso, as diferentes texturas da artista plástica Marcela Heloir guiarão o leitor a cada seção.

Agradecemos aos autores, pareceristas, revisores, membros da equipe editorial e todos aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram para a conclusão deste número. Que os diálogos traçados despertem no leitor a ousadia do pensamento filosófico, na academia e para além desta.

Sofia Noman Filizzola

Publique seu texto na ConTextura:

Tipos de Textos:

1. Artigos: textos com o caráter de monografia, resultantes de pesquisa em Filosofia, abordando algum tema presente na literatura filosófica em geral. Os artigos devem seguir as normas acadêmicas.

2. Ensaios: textos com forma livre e conteúdo filosófico, mesmo que difuso e implícito, no qual se espera que ocorra uma reflexão mais livre sobre cultura, sobre a contemporaneidade, sobre a arte ou qualquer outro tema vizinho.

3. Aforismos: ideias sintéticas, expressas com vigor, carentes de argumentação, mas que se impõem pela expressividade, provocando o leitor a pensar.

4. Traduções: textos de interesse filosófico, traduzidos sob a revisão de um professor

especializado; cabe ao aluno a observância dos direitos do autor e das devidas responsabilidades legais.

Todos os originais recebidos serão submetidos à apreciação do Conselho Editorial da Revista, que decidirá sobre sua publicação, como também de um ou mais pareceristas ou colaboradores. A Revista não remunera os autores. Os interessados devem enviar os textos, em anexo, exclusivamente para o e-mail contexturaufmg@gmail.com, especificando o tipo de texto (artigo, ensaio, aforismo ou tradução) no campo *Assunto*.

INFORMAÇÕES:

www.fafich.ufmg.br/petfilosofia/

ConTextura:

Conselho Editorial

Editor: Eduardo Soares Neves Silva; **Editores Associados:** Ana Teresa Campos, Caio Lemos, Diego Guimarães, Eduardo Bittencourt, Eric Renan Ramalho, Graziela Guimarães, Lincoln Passos, Lucas Rocha, Paulo Rocha, Peter Faria, Rayane Araújo, Tomaz Yanomani, Vagner de Oliveira.

Conselho Consultivo

Joãosinho Beckenkamp, Ernesto Perini, Mauro Engelmann, Maria Célia Veiga França, Fábio Belo, Jairo Dias Carvalho, Pedro Franceschini, Leonardo de Mello Ribeiro, Tereza Virgínia Barbosa.

Projeto Gráfico

Marcela Carolina Rocha

Diagramação

Pi Laboratório Editorial

Preparação e Revisão

Pi Laboratório Editorial

Ilustrações

Marcelo Kraiser

Agradecimentos

Departamento de Filosofia, Prof. Eduardo Soares Neves Silva.

Tiragem: 500 cópias

Impressão: Gráfica Formato

A Revista *ConTextura* é uma iniciativa do corpo discente da Filosofia - UFMG.

Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 | Sala 3035 | BH, MG

REALIZAÇÃO:

PET Filosofia.

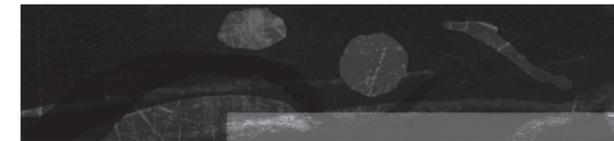
Programa de Educação Tutorial

APOIO:

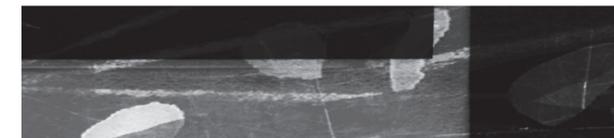
FAFICH



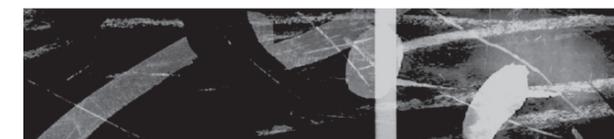
passos contados



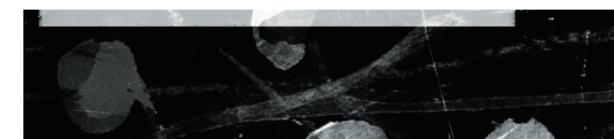
ensaio



dossiês (Interseções: Filosofia e Arte)



in memorian



nesta edição

A filosofia prática de Aristóteles na caracterização heideggeriana do modo próprio de ser do Dasein _____ 08
Vitor Somavilla de Souza Barros

A antropologia filosófica de Henrique Vaz: da auto-expressão à transcendência _____ 14
Márcio Silva e Faria

Lógos e Léxis, a velha divergência _____ 20
João Luís Manini

Sobre Doxa e Aletheia _____ 29
Guilherme Werkema O. Moraes

A maldade do homem e a história desperdiçada _____ 36
Diogenes G. Morais Silva

O conceito de ser no período pré-crítico de Kant: A existência no "Beweisgrund" _____ 44
Filício Mulinari e Silva

O lugar da parrhesía e do mestre na hermenêutica do sujeito _____ 50
Jean dos Santos Vargas

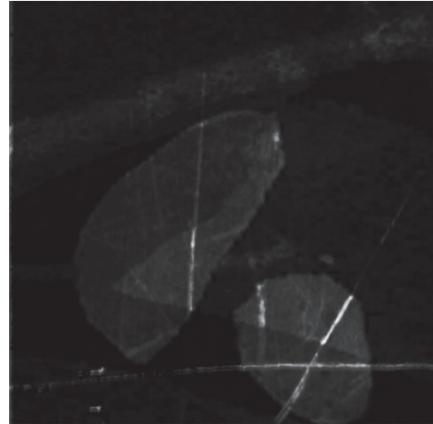
Criando Monstros: Deleuze e a história da filosofia _____ 56
João Gabriel Alves Domingos

A Tragédia e o trágico: a cena e o pensamento _____ 62
Gilson Motta

Uma reflexão sobre a Estética Musical e a Filosofia da Música _____ 70
Lia Vera Tomaz

Heidegger e a origem da obra de arte _____ 76
Marco Aurélio Werle

Guilherme Werkema O. Moraes
Anna Coli _____ 86



A filosofia prática de Aristóteles na caracterização heideggeriana do modo próprio de ser do Dasein

Vitor Sommovilla de Souza Barros | Mestre em Filosofia, UFMG

Resumo: Este artigo pretende contribuir para a compreensão da ontologia fundamental de Heidegger por meio de uma de suas principais fontes: a filosofia (especialmente prática) de Aristóteles. Nesse sentido, foca-se o papel desempenhado pela interpretação de Heidegger (no seminário de inverno de 1924/1925) da *EN VI* para a posterior caracterização, feita por Heidegger em *Ser e tempo*, do modo próprio de ser do *Dasein*, marcada pela forma da resolução. Assim, em primeiro lugar, mostra-se como a forma “mais eminente da abertura ao ser”, isto é, a resolução, é apresentada como um estar na verdade, em um sentido similar à compreensão de Heidegger das chamadas virtudes dianoéticas de Aristóteles, lidas como “formas de se estar na verdade” (*aletheúein*). Em seguida, sustenta-se que o *Dasein* em seu modo próprio pode ser entendido através de uma aproximação com a dimensão aristotélica da *práxis*, por conta da particularidade e da autorreferência que caracterizam ambos. Por fim, sublinha-se a similaridade entre a noção aristotélica de *phrónesis*, tal como Heidegger a compreende, e o conceito heideggeriano de consciência.

O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo.
Rilke. *Cartas a um jovem poeta*.

Denn der Mensch ist zum Handeln geboren.
Schelling. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*.

I

A importância da filosofia de Aristóteles para o pensamento heideggeriano sempre foi ressaltada. Essa influência pode ser verificada, por exemplo, através da quantidade de cursos ministrados por Heidegger nos anos 1920 sobre a obra de Aristóteles, ou pelo fato de Aristóteles ser o autor mais citado ao longo de *Ser e tempo*, mas também por outras razões mais importantes para nós, como explicarei adiante. Embora a intenção deste texto seja sustentar a utilidade de se ter em mente alguns conceitos fundamentais da filosofia prática de Aristóteles para a interpretação da análise feita por Heidegger do modo próprio de ser do *Dasein*, no segundo capítulo da segunda

seção de *Ser e tempo*, as considerações mais gerais que se seguem mostram-se necessárias.

Para além de haver motivos suficientes, que não serão explorados aqui, para se afirmar que a virada pela qual passou o pensamento heideggeriano no começo dos anos 1930 acarretou mudanças substanciais em seu projeto filosófico e que, por isso, se pode falar adequadamente em primeiro e segundo Heidegger, parece correto o diagnóstico de que, ao longo de toda a sua obra, a questão diretiva de suas reflexões tenha sido a questão do ser.¹ Informações biográficas de Heidegger podem ajudar a situar esse primado da ontologia. De fato, como ele mesmo lembra em “Mein Weg in die Phänomenologie”, desde

seu contato muito precoce com a dissertação de Franz Brentano, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, de 1862, Heidegger teria passado a interessar-se fortemente pelo *que significa ser* e a buscar, assim como Brentano o fizera, um sentido unívoco para ser, isto é, a perguntar-se: “se o ser é dito de diversas maneiras, qual é então o significado fundamental e diretivo?” (HEIDEGGER, 1969, p. 81, tradução minha).

Segundo Franco Volpi, todo o pensamento de Heidegger poderia ser analisado como uma tentativa de reflexão sobre o ser por meio das quatro possibilidades de significação do ser legadas pela filosofia aristotélica, a saber: (1) o ser segundo a forma das categorias; (2) o ser segundo potência e ato; (3) o ser como verdade; (4) e o ser em si ou por concomitância. Brentano teria logrado unificar esses sentidos de ser ao conceder destaque ao primeiro desses sentidos e, dentre as categorias, à categoria da substância, com relação à qual as demais seriam compreensíveis por analogia – testemunho de sua formação tomista.² Insatisfeito com o entendimento brentaniano da ontologia como ousiologia, Heidegger teria se voltado, no decorrer dos anos 1920, à interpretação do ser como verdade, ou, antes, da verdade como manifestação do ser, como desvelamento (*Unverborgenheit*) (VOLPI, 1992). É fato que o sentido corriqueiro de verdade, como dizendo respeito a juízos, ao *lógos apophântikós*, que pode ser verdadeiro (*katáphasis*) ou falso (*anáphasis*), pode também ser atribuído a Aristóteles – e Heidegger o reconhece.³ Entretanto, não é esse, segundo Heidegger, o sentido fundamental, originário de verdade. Ele é somente derivado e fundado no sentido originário. Com efeito, originariamente, “*alétheia* [...] significa ‘as coisas mesmas’, aquilo que se mostra, o ente no como de seu estar descoberto” (*SZ*, p. 219, tradução minha).⁴ Essa compreensão Heidegger atribui já a Aristóteles (*Metafísica*, IX, 10), embora este não tenha retirado disso as consequências que Heidegger retirou.⁵

Se, por um lado, pode-se assumir como verdade o fato de que todo o pensamento heideggeriano pode ser caracterizado pela questão ontológica, por outro, e como traço distintivo da primeira fase da obra de Heidegger, como este explica

na “Introdução” a *Ser e tempo*, perguntar pelo sentido do ser implica, nos quadros de sua ontologia fundamental, a necessidade de se perguntar anteriormente pelo ser do ente que compreende esse ser, ou seja, pelo ser do *Dasein*. Essa observação está em perfeita conformidade com o acima exposto. De fato, se o ser é compreendido como ser manifesto, a contraparte é que haja um ente para o qual ele se manifeste, ou possa se manifestar. Assim, em termos heideggerianos, é preciso fazer uma interpretação de como o *Dasein* se abre ao ser. O próprio Aristóteles, porém, apesar de não ter dado a ênfase ontológica heideggeriana, já teria encetado, segundo Heidegger, essa analítica das formas através das quais o ser se manifesta ao *Dasein*, ou, na formulação aristotélica, das formas da alma (*psyché*) estarem na verdade (*aletheuein*) (ARISTÓTELES, *EN*, VI). Essas formas são *sophia*, *epistéme*, *techné*, *noûs* e *phrónesis*. Por essa razão, esse livro da *Ética a Nicômaco* foi extensamente estudado por Heidegger durante o período de preparação do *Ser e tempo*.⁶ Segundo Volpi (1992), de grande interesse para Heidegger foi o fato de que, ao contrário do que se tornou prática corrente na tradição filosófica ocidental, Aristóteles não restringe o acesso ao ser que se manifesta à atividade contemplativa (*theoría*), cuja excelência é a *sophía*, mas o expande também aos âmbitos da *poiesis* e da *práxis*, com as correspondentes excelências sendo a *techné* e a *phrónesis*, respectivamente. Com vistas à caracterização ontológica do *Dasein*, Heidegger se apropria da explicação aristotélica dessas formas de se estar na verdade – virtudes dianoéticas ou intelectuais, na tradução canônica – e das correspondentes formas de se proceder – *theoría*, *poiesis* e *práxis* – fazendo uma “radicalização ontológica”⁷ delas, isto é, dando-lhes um potencial ontológico que elas não possuíam em Aristóteles. Assim, pode-se com facilidade aproximar a caracterização da ocupação (*Besorgen*) com os entes que estão à mão (*zuhanden*) da noção de *poiesis* e a contemplação dos entes que estão-aí (*vorhanden*) com a *theoría*. Embora mais problemática, Volpi faz também a terceira aproximação: entre *Dasein* e *práxis*.⁸

De fato, Volpi (1992) relembra que, em Aristóteles, pode-se, por um lado, pensar em *práxeis* como ações particulares e, portanto, distintas de

2. Sobre a importância da recepção brentaniana da filosofia de Aristóteles para Heidegger, ver Volpi (1984) e Berti (1997).

3. Ver *Ser e tempo*, §44 para esta informação, e as seguintes sobre o conceito de verdade. *Ser e tempo* será citado doravante como *SZ*; o *Natorp-Bericht*, como *NB* essa obra não é citada depois através da sigla; e os volumes das obras completas (*Gesamtausgabe*) de Heidegger, como *GA*, seguido do número do volume.

4. Exceto nos casos de incompatibilidade entre o português e o castelhano, seguimos as opções de tradução de Jorge Eduardo Rivera, em *Ser y tiempo*. Também para as demais obras de Heidegger citadas, essas opções foram, na medida do possível, aplicadas.

5. Ver a esse respeito o texto de Enrico Berti “Heidegger e il concetto aristotelico di verità” (1990).

6. Ver *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles e Platon: Sophistes* (*GA*, 19).

7. *Idem*. Volpi (1992)?

8. Ver Volpi (1984, 1992). Aqui, interessa-me menos a aproximação geral que pode ser feita entre a noção aristotélica de *práxis* e o conceito heideggeriano de *Dasein*.

1. Günter Figal (2005) discute o problema da unidade (ou não) do pensamento heideggeriano na introdução de seu *Heidegger: fenomenologia da liberdade*, tomando partido pela questão do ser como motivo unificador da filosofia de Heidegger.

poieseis e theoriai, ações de produção e contemplação, respectivamente. Por outro lado, Aristóteles reconhece um sentido ontológico mais fundamental para esse termo, ao dizer que “a vida é *práxis*, não *poiesis*” (*ho de bios práxis, ou poiesis estin. Política I, 4, 125a*). Informar a referência da edição consultada Conforme Volpi, Heidegger teria assimilado essa concepção ontológica de *práxis* em sua caracterização do *Dasein*, o que pode ser atestado, por exemplo, pela afirmação de que “existir é agir, *práxis*” (*GA 9, p. 58, tradução minha*). No original: *Existieren [ist] Handeln, práxis*). Dessa caracterização do *Dasein* como fundamentalmente *práxis*, Volpi faz derivarem as próprias formas da ocupação (*Besorgen*) com entes à mão (*zuhanden*) – que Volpi associa à *poiesis* –, e da solicitude (*Fürsorge*) para com outras pessoas. O propósito desse texto, no entanto, não é expor a caracterização geral do *Dasein* em sua extração aristotélica, mas atentar para a apresentação que Heidegger faz do modo ser *próprio* ou autêntico (*eigentlichen*) do *Dasein* e mostrar como essa apresentação pode ser compreendida como uma apropriação de noções fundamentais da filosofia prática de Aristóteles

Aqui, pretende-se abordar não o ser do *Dasein* em geral – o que implicaria uma análise mais detida da adequação de se considerar *Dasein* como *práxis*, no sentido aristotélico –, mas o modo próprio de ser do *Dasein*, tal como apresentado no segundo capítulo da segunda seção de *Ser e tempo*. Ao menos no âmbito da interpretação da propriedade (*Eigentlichkeit*), a aproximação entre a filosofia prática de Aristóteles e o pensamento heideggeriano se sustenta por dois motivos. Em primeiro lugar, há que se ter em mente a distinção aristotélica da alma racional (*logon echon*) entre *epistemonikón*, caracterizada pela *sophía* e pela *epistéme*, isto é, pelo procedimento teórico, e detendo conhecimento sobre o universal, e *logistikón*, que diz respeito às circunstâncias particulares, nas formas da *techné* (no procedimento da *poiesis*) e da *phronesis* (no procedimento prático). Dessa forma, enquanto caracterizado por possibilidades a cada vez suas⁹ e não universais, o ser do *Dasein* deve ser compreendido seja pela *poiesis*, seja pela *práxis*, mas não pela *theoría*. Entretanto, apesar de que, como bem salientou Taminioux (1995), na cotidianidade (*Alltäglichkeit*) em

que todos nós, enquanto marcados pela queda, sempre vivemos, a dimensão “poiética” predomine, por conta de nossa relação com os objetos à mão (*zuhanden*), quando se trata da passagem à propriedade, isso não se verifica. De fato, assim como em Aristóteles o bem agir (*eu praxia*) é fim de si mesmo e o objeto da *phronesis* é o próprio homem,¹⁰ a consciência moral (*Gewissen*) chama o *Dasein* à compreensão de suas mais próprias possibilidades. Devendo ser analisado segundo circunstâncias particulares, por um lado, e possuindo o próprio fim em si mesmo, por outro, o *Dasein* deve, ao menos com relação à propriedade, ser aproximado da *práxis*. Esse foi o primeiro argumento a favor da aproximação entre a análise aristotélica da *práxis* e a análise do modo de ser próprio do *Dasein*. O segundo é a quase correspondência entre alguns conceitos centrais dessas duas análises. Para apresentar esse argumento, contudo, será preciso expor minimamente os conceitos de consciência, resolução e outros correlatos.

II

O ser do *Dasein* é caracterizado por Heidegger como cuidado (*Sorge*).¹¹ O cuidado, por sua vez, caracteriza-se, por um lado, pela noção de antecipar-se a si mesmo (*sich-vorweg-sein*), e, por outro, pelo estar sempre em meio a um mundo. Esse antecipar-se a si mesmo significa que, na medida em que o *Dasein* assumiu suas possibilidades de ser mais próprias, ele está sempre voltado para seu poder-ser (como remissão a seu futuro, como antecipação dele). Nesse antecipar-se, ao estar livre para suas possibilidades, o *Dasein* se coloca diante das possibilidades da propriedade (*Eigentlichkeit*) e da impropriedade. Entretanto, o *Dasein* está sempre no mundo, lançado (*geworfen*) no mundo, e absorto em seus afazeres cotidianos. Assim, não somente a possibilidade da propriedade, mas também a facticidade (o fato de sermos, como somos, sempre no mundo) e a queda (a absorção no mundo da cotidianidade) estão fundadas no fenômeno do cuidado, enquanto ser do *Dasein*. Nas palavras de Heidegger, “a perfectio do homem: o tornar-se o que ele pode ser em seu ser livre para suas mais particulares possibilidades (no projeto) é ‘obra’ do ‘cuidado’”. O cuidado determina, porém, com igual originariedade, o modo fundamental desse

ente, segundo a qual ele está entregue ao mundo do qual se ocupa (a condição de lançado).” (*SZ*, §42, p. 199, tradução minha).

No cuidado, portanto, estão fundadas tanto a propriedade do antecipar-se a si quanto a impropriedade da vida cotidiana marcada pela queda. Dessa forma, a análise do modo próprio de ser do *Dasein* não pode ater-se a essa explicação do cuidado, mas deve abordar os fenômenos que, por assim dizer, instauram o regime da propriedade na vida humana.

Na mediania própria à cotidianidade, nós deixamos que a impessoalidade (*man*) tome as decisões por nós nas diversas situações em que nos encontramos em nossas vidas, seja de fato simplesmente não decidindo, seja “decidindo” fazer o que *se* (*man*) faz entre as pessoas com quem convivemos, isto é, em ambos os casos, não decidindo a partir de nós mesmos. Essa falta de escolha ou eleição (*Wahl*) precisa ser reparada, mas repará-la implica já fazer uma escolha. É preciso eleger a eleição, isto é, o *Dasein* precisa decidir abrir por si mesmo e para si mesmo suas próprias possibilidades (de escolha), seu poder-ser (*SZ*, §54). Nas palavras de Christian Sommer, “escolher a escolha” é portanto antes de tudo escolher e eleger expressamente a possibilidade mesma de ser confrontado com uma escolha (ou bem, ou bem), através da qual se decidirá o poder-ser mais individual do *Dasein*, pois essa possibilidade da alternativa está velada pela indecisão e a irresolução do modo cotidiano e impróprio de ser a si mesmo. (SOMMER, 2005, p. 247, tradução minha)

A operação da “escolha da escolha” está ligada, como se verá, à resolução (*Entschlossenheit*).

Segundo Heidegger, o momento em que o *Dasein* passa a assumir a responsabilidade por seu ser, passa a decidir por si mesmo, conforme suas possibilidades mais próprias, é o momento em que ele começa a escutar o chamado de sua consciência (*Ruf seines Gewissens*). Entretanto, imerso na impessoalidade, o *Dasein* é incapaz de escutar sua consciência, de forma que cabe perguntar: o que faz com que ele passe a dar ouvidos a ela? A resposta é: a angústia (*Angst*). Isso porque ninguém se angustia por um objeto específico do mundo, mas ante o mundo como tal, ante o próprio fato de que o *Dasein* está no

mundo. A angústia retira, por conseguinte, a fonte cotidiana, decaída e familiar de autocompreensão do *Dasein* e o isola em seu mais próprio estar-no-mundo. Na disposição afetiva (*Befindlichkeit*) da angústia, o *Dasein* se sente estranho (*umheimlich*) em seu mundo, não mais em casa. “A angústia traz de volta o *Dasein* do cadente absorver-se no ‘mundo’. A familiaridade cotidiana se rompe. O *Dasein* fica isolado [*vereinzelt*], mas o faz enquanto estar-no-mundo.” (*SZ*, §40, p. 189, tradução minha). Ao isolamento angustiado, só resta o poder-ser próprio.

O chamado da consciência é feito pelo próprio *Dasein*, quando este se encontra no máximo estranhamento (*Umheimlichkeit*) com relação a seu próprio mundo acarretado pela disposição da angústia. O interpelado pelo chamado é também o próprio *Dasein*, na medida em que é chamado a abandonar a queda na cotidianidade e a assumir seu poder-ser mais próprio. A consciência, entretanto, não diz nada específico, em termos de máximas de conduta moral. O que a consciência dá a entender é o ser-culpado que é constitutivo do próprio ser do *Dasein*. Ser-culpado significa primariamente ser fundamento de uma nihilidade (*Nichtigkeit*), algo que o *Dasein* é (*SZ*, §59). É em dois sentidos. Primeiro, por conta de sua condição de lançado no mundo, o *Dasein* não escolhe ser fundamento de sua existência, mas já o é desde sempre. Segundo, enquanto poder-ser que opta por ser algo em detrimento de algo outro, o *Dasein* é sempre fundamento disso pelo que não optou, livre ou não livremente. Assim, nas palavras de Heidegger, “ele [o estranhamento] põe esse ente [o *Dasein*] frente a sua crua nihilidade, que pertence à possibilidade de seu mais particular poder-ser” (*SZ*, p. 287, tradução minha). E cabe ao *Dasein* apenas ser propriamente esse ser-culpado que ele já sempre é.

A compreensão do chamado, que é também a “escolha da escolha” supramencionada, é um escolher ter consciência, um querer-ter-consciência, diz Heidegger. Esse querer-ter-consciência é justamente um projetar-se para o mais próprio poder-ser culpado. É também uma forma da abertura (*Erschlossenheit*) do *Dasein* para o ser. Toda abertura é caracterizada pelas três dimensões da compreensão, da disponibilidade afetiva e do discurso (*Rede*). E, nos termos de Heidegger,

10. A *phronesis* é, conforme Aristóteles, um “*hautoi eidenai*”, um conhecimento acerca de si (*EN*, VI, 1141b34).

11. Ver *SZ*, §39 e seguintes.

9. Ver *SZ*, §9 sobre a noção de ser-a-cada-vez-meu (*Jemeinigkeit*). Sobre a doutrina da alma racional aristotélica no âmbito prático, ver Berti (2002, p. 115-155); e em comparação com o pensamento heideggeriano aqui em questão, ver Escudero (2003).

13. No original: *Das ist das Gewissen!* Episódio relatado por Gadamer em seu *Heideggers Wege* (p. 31-32) e citado por Volpi (1992, p. 118).

12. Ver SZ, §44.

14. Como observa Jorge Eduardo Riviera, em nota a sua tradução de *Ser e tempo* (p. 444), a *Entschlossenheit* é, mais do que simplesmente resolução, uma condição de resolução, uma condição de resolvido, pois resulta do ato da “escolha da escolha” anteriormente referido, não sendo em si nem a primeira dessas escolhas (que instaura a resolução) nem a segunda (que optará, em circunstâncias particulares, pela propriedade ou pela impropriedade).

esse “eminente modo próprio da abertura” é a resolução, que é caracterizada pelo modo de compreensão implicado no querer-ter-consciência, pela disponibilidade afetiva da angústia e pela forma de discurso do calar (pois o chamado da consciência não fala nada, mas precisamente retira o *Dasein* da cotidianidade caracterizada pelo falatório (*Gerede*) (SZ, §60). Essa abertura mais própria, que é a resolução, em que o *Dasein* se abre para si mesmo em seu poder-ser, é apresentada por Heidegger, nos quadros de sua discussão sobre como o *Dasein* “é/está na verdade” – vale dizer, de como ele *aletheuei* –, como a “verdade da existência”.¹²

Nesse ponto, retornamos a Aristóteles. A primeira correspondência entre essa caracterização da resolução e a filosofia aristotélica é um tanto evidente. Se a resolução é uma abertura ao ser, e na verdade a mais própria, e essa abertura é, do ponto de vista do *Dasein*, ela mesma uma verdade em sentido originário, a *phrónesis*, por sua vez, é, como se salientou anteriormente, um modo de se estar na verdade. Isto é, tanto o *Dasein* resolutivo heideggeriano quanto o homem *phrónimos* aristotélico estão em uma relação privilegiada com o ser que se manifesta para eles: com a *alétheia*. Tanto um quanto o outro estão na verdade (*aletheúein*).

Um acompanhamento mais próximo de alguns termos da ética aristotélica permitirá perceber sua semelhança com as noções heideggerianas já apresentadas. Para Aristóteles, pode-se dizer que o sucesso na vida se dá quando o homem, seguindo a *phrónesis*, delibera corretamente e, por consequência, toma a decisão ou faz a escolha (*prohaíresis*) correta e, por fim, age conforme essa decisão. Similarmente, para Heidegger, o *Dasein*, seguindo (escutando) sua consciência, toma a decisão de assumir suas mais próprias possibilidades como responsabilidades suas e, na disposição da resolução que daí resulta, habilita-se a tomar por si mesmo a decisão, em circunstâncias particulares, pela propriedade ou pela impropriedade. A semelhança entre a *phrónesis* e a consciência fica patente. Igualmente, assim como em Aristóteles a *phrónesis*, a fim de que se atinja o bom agir (*euprattéin*), deve ser realizada em cada circunstância particular de ação, o *Dasein* angustiado, que escuta ao chamado da consciência (que

detém *phrónesis*, seria possível dizer), tem em cada momento, para si, as possibilidades tanto da propriedade quanto da impropriedade. O próprio Heidegger deu mostras da justeza dessa aproximação, quando, confrontado com a dificuldade de traduzir *phrónesis*, ele teria dito, conforme o relato de Gadamer, “é a consciência!”¹³

Da mesma forma, a resolução, como sustenta Volpi (1992), pode ser aproximada da *proaíresis*, visto que é a condição resultante de um processo em que escolhemos assumir nossas possibilidades, nosso poder-ser, em que escolhemos ouvir nossa consciência. Entretanto, parece-me ainda mais correto afirmar, em conformidade com o sustentado por Sommer (2005), que a resolução é a *héxis* (disposição, estado de ânimo) que corresponde à virtude da *phrónesis*. Ela é uma *héxis proairetiké*, na medida em que ela nos dispõe a tomarmos nossas decisões livremente.¹⁴

Diversas são, portanto, as razões que justificam o entendimento da explicação heideggeriana do modo de ser próprio do *Dasein* através de sua aproximação com a filosofia prática (sobretudo a ética) de Aristóteles. Em primeiro lugar, procurei mostrar como, enquanto abertura mais própria ao ser, na resolução o *Dasein* está na verdade em um sentido similar ao modo como a alma está na verdade (*aletheuei*) através das virtudes dianoéticas tal como estas são caracterizadas por Aristóteles em *ENVI*. Em segundo lugar, na medida em que é um assumir das possibilidades mais próprias do *Dasein*, sustentei que, ao menos em seu modo de ser próprio ou autêntico, o *Dasein* deve ser compreendido por meio da noção aristotélica de *práxis* e não das noções de *theoría* e de *poíesis*. Por fim, e sobretudo, argumentei que os conceitos de consciência e resolução, fundamentais na análise heideggeriana do modo próprio de ser do *Dasein*, podem ser compreendidos como apropriações, respectivamente, de *phrónesis* e de *prohaíresis*, ou mais corretamente, *héxis proairetiké*. Essas afirmações ajudam a corroborar a tese, apresentada no início do texto, de que a presença de Aristóteles no pensamento heideggeriano é bastante maior do que as referências explícitas a ele podem sugerir.

Referências

BERTI, Enrico. Heidegger e il concetto aristotélico di verità. In: BRAGUE, Rémi; COURTINE,

Jean-François (Éd.). *Herméneutique et ontologie: hommage à Pierre Aubenque*. Paris: PUF, 1990. p. inicial-final.

BERTI, Enrico. *Aristóteles no século XX*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

BERTI, Enrico. *As razões de Aristóteles*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BROGAN, Walter. *Heidegger and Aristotle: The Twofoldness of Being*. New York: State University of New York Press, 2005.

ESCUADERO, Jesús Adrian. Aclaraciones terminológicas en torno al informe Natorp de Heidegger. *Signos Filosóficos*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, n. 10, p. 103-126, jul.-dic., 2003.

FIGAL, Günter. *Martin Heidegger: fenomenologia da liberdade*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HEIDEGGER, Martin. Mein Weg in die Phänomenologie. In: _____. *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer, 1969. p. 81-90.

HEIDEGGER, Martin. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978. (Gesamtausgabe, 9).

HEIDEGGER, Martin. *Platon: Sophistes* (Wintersemester 1924-1925). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992. (Gesamtausgabe, 19).

HEIDEGGER, Martin. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles* (Natorp-Bericht). Stuttgart: Reclam, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.heideggeriana.com.ar>>. Acesso em: 30 maio 2011.

SOMMER, Christian. *Heidegger, Aristote, Luther: les sources aristotéliennes et néo-testamentaire d'Être et Temps*. Paris: PUF, 2005. (Épiméthée).

TAMINIAUX, Jacques. La réappropriation de l'Éthique à Nicomaque: *poíesis* et *práxis* dans l'articulation de l'ontologie fondamentale. In: _____. *Lectures de l'ontologie fondamentale: essai sur Heidegger*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995. p. inicial-final.

VOLPI, Franco. *Heidegger e Aristotele*. Padova:

Daphne Editrice, 1984.

VOLPI, Franco. *Dasein as Praxis: the Heideggerian Assimilation and the Radicalization of the Practical Philosophy of Aristotle*. In: MACANN, Christopher (Ed.). *Martin Heidegger: Critical Assessments*. London; New York: Routledge, 1992. p. inicial-final.

A ANTROPOLOGIA FILOSÓFICA DE HENRIQUE VAZ: DA AUTOEXPRESSÃO À TRANSCENDÊNCIA

Thiago Márcio Silva e Faria Haagensen Gontijo | Graduado em Psicologia, UFMG

Resumo: O presente trabalho aborda a Antropologia Filosófica proposta pelo filósofo brasileiro Henrique Cláudio de Lima Vaz, expressa em suas obras *Antropologia filosófica I e II*. Diante da crise atual da noção de homem, o objetivo do trabalho é investigar como a determinação do objeto, o método e a conceptualização de Henrique Vaz se estruturam para empreender uma abordagem do homem em sua totalidade. Evidenciamos a primazia das categorias *espírito* (de estrutura) e *transcendência* (de relação) na antropologia de Henrique Vaz, enquanto ápices do discurso sobre o homem.

Resumo: O presente trabalho aborda a Antropologia Filosófica proposta pelo filósofo brasileiro Henrique Cláudio de Lima Vaz, expressa em suas obras *Antropologia filosófica I e II*. Diante da crise atual da noção de homem, o objetivo do trabalho é investigar como a determinação do objeto, o método e a conceptualização de Henrique Vaz se estruturam para empreender uma abordagem do homem em sua totalidade. Evidenciamos a primazia das categorias *espírito* (de estrutura) e *transcendência* (de relação) na antropologia de Henrique Vaz, enquanto ápices do discurso sobre o homem.

Introdução

A Antropologia Filosófica é abalada pelo rápido desenvolvimento das Ciências Humanas, no final do século XVIII, configurando uma problemática complexa devido a peculiaridades sistemáticas e epistemológicas dificilmente conciliáveis. O problema sobre o homem assume uma singular gravidade no âmbito das divergências sobre a definição do objeto de tais ciências. A possibilidade de uma visão unitária do homem parece se distanciar, e podemos identificar a partir desse momento os traços de uma *crise* da noção de homem na filosofia e na cultura de

modo geral (VAZ, 1991, p. 9-10).

Max Scheler, no início do século XX, denuncia a falta de uma concepção unitária do homem, ao passo que estabelece as diretrizes da Antropologia Filosófica enquanto disciplina.¹ Segundo o autor, nunca na história as concepções acerca da essência do homem foram tão incertas, imprecisas e múltiplas, de modo que já não se sabe o que é o homem (SCHELER, 1959, p. 10).

A pergunta “O que é o homem?”, que permanece no centro das questões filosóficas e da cultura, carece de uma Antropologia Filosófica que encontre um centro conceptual unificador das múltiplas linhas de explicação do fenômeno humano, superando os reducionismos. Sobre esse intento de afirmar a unidade do homem, destacamos a relação de *transcendência* a partir do *espírito* como elo conceptual do discurso sobre as categorias fundamentais do ser humano na Antropologia Filosófica de Henrique C. de Lima Vaz.

Nosso intento aqui será empreender uma breve elucidação da importância da relação fundamental de *transcendência* como termo do movimento de autoexpressão na constituição do objeto e das categorias da Antropologia Filosófica

de Henrique Vaz. O percurso será feito abordando-se primeiramente a originalidade do sistema do autor ao considerar o homem enquanto *expressividade*; num segundo momento, discorreremos sobre a dimensão do *espírito* enquanto fonte para a transcendência; até chegarmos à definição do homem enquanto *ser para a transcendência*; ao final, esboçaremos uma pequena conclusão.

O homem como expressividade

A crise da noção de homem enfrentada pela Antropologia Filosófica pode ser explicitada a partir de duas vertentes: uma *histórica* e outra *metodológica*. Do ponto de vista histórico, encontramos o entrelaçar das imagens do homem predominantes no Ocidente: o homem *clássico*, o homem *crístico* e o homem *moderno* (VAZ, 1991, p. 10); já a crise metodológica é evidenciada pela fragmentação da noção de homem considerado de forma múltipla pelas diversas ciências do homem. Tal fragmentação se relaciona de alguma forma com a rejeição da relação de *transcendência*, a partir da concepção moderna de homem, como veremos ao longo do trabalho.

A característica original do pensamento antropológico de Henrique Vaz evidencia-se na forma como ele propõe a investigação sobre o ser do homem. Segundo o autor, as principais tentativas de solução dos impasses sobre a concepção de homem ocidental podem resultar em visões unilaterais ou reducionistas. Dessa forma, Henrique Vaz propõe a investigação do homem enquanto *expressividade*, compreendido em sua *autoexpressão*. Trata-se de manter o equilíbrio entre os três polos epistemológicos de compreensão do homem: a *natureza*, o *sujeito* e as *formas simbólicas*, sem que esses polos fiquem distendidos e os conceitos sejam atraídos predominantemente em favor de um deles (VAZ, 1991, p. 158).

A partir justamente da atração predominante de um desses polos sobre o trabalho teórico de elaboração de uma visão unitária do homem, fazem-se presentes no campo da Antropologia Filosófica os diversos reducionismos que tentam reduzir a complexidade das manifestações do fenômeno humano a uma matriz explicativa única, seja ela cultura (culturalismo), seja o sujeito (idealismo), seja a natureza (naturalismo). (VAZ, 1991, p. 13)

Assim, a Antropologia de Vaz guia-se pelos

três polos epistemológicos fundamentais, N – S – F, entre os quais o sujeito (S) é entendido como *expressividade*, como mediador da passagem da natureza (N) à forma (F), ou do *dado* ao *significado*. Assim se configura o papel da Antropologia Filosófica de construir uma ideia de homem enquanto ser que unifique as múltiplas noções de homem oferecidas pelas ciências do homem (VAZ, 1991, p. 11).

Dentre os três níveis de compreensão do fenômeno humano do método de Henrique Vaz (pré-compreensão, compreensão explicativa e compreensão filosófica²), ressaltamos apenas a compreensão filosófica, que se refere a nossa proposta. Ela nos interessa na medida em que a mediação que constitui o sujeito nessa compreensão é a *mediação transcendental*: aqui, o sujeito mediador do *dado* ao *significado* é instituidor de um discurso no qual ele dá razão de si mesmo. Esse é o discurso que deve ser explicitado pela Antropologia Filosófica, na qual a forma (F) representa o discurso e a conceptualização mediatizados pelo sujeito *transcendental* (S) (VAZ, 1991, p. 164-165). Dedicamo-nos à compreensão desse nível de mediação filosófica na constituição do sujeito enquanto expressividade, uma vez que ela é importante para ilustrar a consistência com que o sistema de Henrique Vaz se dedica à complexidade do movimento³ humano.

O discurso da Antropologia Filosófica busca a constituição de categorias através das quais será explicitado o modo como o homem realiza a passagem do *dado* à forma. O homem se constitui como movimento de mediação entre natureza e forma (N-S-F); entretanto, ele, em sua forma natural, é *dado* a si mesmo na complexidade de sua estrutura *somática*, *psíquica* e *espiritual*, ou seja, em seu estar-no-mundo, estar-com-o-outro e seu abrir-se para a transcendência. Assim, o homem enquanto natureza é *dado* a si mesmo, mas enquanto ser é forma ou expressão (HERRERO, 2003, p. 7). Nas palavras de Herrero:

Porém, o que caracteriza essencialmente o homem é o movimento de passagem da forma “natural”, que é dada, à forma propriamente humana, que é a forma “natural” por ele recriada como expressão do seu ser. O homem, portanto, não existe como dado, mas como expressão. Assim, o homem é o movimento dialé-

2. Ver a definição do objeto e o método da Antropologia Filosófica de Henrique Vaz em Vaz (1991, p. 157-172).

3. Falamos aqui de movimento considerando o movimento intencional de passagem do *dado* à forma pelo sujeito, que se expressa como *síntese dinâmica* entre o *ser que é* e o *ser que se torna*, rejeitando o *essencialismo estático* em um dos limites do contínuo e o *puro devir sem sujeito* no outro. Ver esquema em Vaz (1991, p. 262).

tico da passagem do dado (N) à expressão (F), e ele como sujeito é o movimento mediador (S). (HERRERO, 2003, p. 8)

A partir dessa explicitação da mediação transcendental constitutiva do sujeito na compreensão filosófica enquanto expressão e ao mesmo tempo mediação da expressão de si, podemos esboçar o seguinte esquema:

$$[(N-S-F)] - [S] - [F]$$

Onde $(N-S-F) = [N]$ (VAZ, 1991, p. 171).

A coerência dessa forma de definir o objeto da Antropologia Filosófica depende da conceptualização adequada até a formulação das categorias fundamentais do ser humano que satisfaçam a exigência de uma figura do homem que expresse sua totalidade estrutural e relacional.

Ao definir o objeto diante da pergunta “O que é o homem?”, o sistema vazeano encontra o *ser*. Para tanto, após uma problematização histórica do desenvolvimento das categorias, segue-se o momento crítico da problematização sobre o homem. Esse momento crítico é articulado por um momento *eidético* e outro *tético*, afinal, o homem enquanto *ser* surge de uma tensão entre a finitude e limitação de sua forma ou situação (*eidos*) e a infinitude ou ilimitação que aparece na afirmação pela qual o sujeito se expressa (*thesis*) a si mesmo no horizonte ilimitado do ser. “Trata-se, pois, de referir a limitação do *eidos* do sujeito ao âmbito da ilimitação da autopoisição do eu como *ser*” (HERRERO, 2003, p. 8). O método dialético seguido para a construção das categorias orienta-se pela possibilidade de reunir no conceito a tensão dos dois momentos: *eidético* e *tético*.

Dessa maneira, na afirmação *Eu sou* está contida a identificação com o ser (eu=ser). Assim, o discurso da unidade e da totalidade do homem através das categorias é regido por três princípios: *limitação eidética*, *ilimitação tética* e *totalização* (VAZ, 1991, p. 167), segundo os quais a categoria é afirmada enquanto afirmação limitada do objeto, mas a própria autopoisição do sujeito como ser o impele a se transcender em direção à infinitude do ser, superando a forma afirmada antes. Essa abertura constitutiva do homem enquanto espírito o impele a transcender toda limitação (HERRERO, 2003, p. 9). A expressão completa da unidade do homem, na qual se cumpre o princípio de totalização, se dará na categoria de *pessoa*.⁴

Espírito: abertura à transcendência

Henrique Vaz propõe uma estrutura humana *tripartita* (VAZ, 1992b). Nela, os níveis ontológicos por meio dos quais o sujeito realiza a passagem da natureza à forma são a *estrutura somática*, a *estrutura psíquica* e a *estrutura espiritual*, articulados no discurso filosófico como categorias do *corpo próprio*, *psiquismo* e *espírito*, respectivamente (VAZ, 1991, p. 168).

O espírito enquanto conceito antropológico estabelece o caráter ontológico da Antropologia Filosófica de Vaz e sua ligação com a metafísica, pela abertura que realiza enquanto inteligência (*nôus*) ao horizonte infinito da *verdade*, e enquanto liberdade (*pnêuma*) à amplitude infinita do *Bem* (VAZ, 1991, p. 202). A ideia do espírito pode ser expressa em quatro temas fundamentais: o espírito como vida (*pnêuma*), como inteligência (*nôus*), como razão (*lógos*) e como consciência-de-si (*synesis*). Portanto, a estrutura espiritual ou *noético-pneumática* expressa a estrutura que confere ao homem as prerrogativas de ser de *razão* e *liberdade*.

Ao nos elevarmos, no homem, ao nível do espírito, vemos anunciar-se a noção de espírito como coextensiva ou homóloga à noção de Ser entendida segundo suas propriedades transcendentais de Unidade (unum), Verdade (verum) e bondade (bonum). Ela constitui, portanto, o elo conceptual entre a Antropologia Filosófica e a Metafísica. (VAZ, 1991, p. 202)

Assim, temos a relação com o Absoluto, a partir do espírito, como característica antropológica, afinal, “como espírito ele [o homem] é, pois, o lugar do acolhimento e manifestação do Ser e do consentimento ao Ser: *capax entis*” (VAZ, 1991, p. 202). O espírito carrega a marca do infinito, não se atém à realidade material, à contingência e à finitude. É pela estrutura espiritual ou *noético-pneumática* que o homem atinge o ápice de sua unidade, é nesse nível que o homem se abre necessariamente à transcendência (VAZ, 1991, p. 201).

Existe, então, no espírito do homem uma *infinitude intencional*, na qual o sujeito se identifica com o ser (sujeito=ser), a despeito da diferença real entre a pessoa finita e a totalidade do ser. Ademais, a partir da estrutura constitutiva do homem, surge o movimento de *transcendência* do homem com relação à infinitude real do

ser (HERRERO, 2003, p. 10). Na relação de transcendência, o espírito se vê em face do Absoluto como atributos transcendentais: unidade, verdade e bem (Absoluto formal), ou como Absoluto real ou existente (Deus) (HERRERO, 2003, p. 11).

Homem: ser para a transcendência

O termo *transcendência* refere-se à relação entre o homem situado e uma realidade que está além da realidade acessível a ele. Essa realidade é transcendente, portanto, não objetiva. O homem se relaciona necessariamente com esse Absoluto; dessa forma, a relação de transcendência deve ser contemplada no discurso do ser do homem (VAZ, 1992a, p. 93). A relação de transcendência surge não apenas como imperativo hermenêutico de uma das relações mais fundamentais do ser humano, mas como resultado do *excesso ontológico* do homem, pelo qual ele ultrapassa o ser-no-mundo (objetividade) e o ser-com-o-outro (intersubjetividade) na busca pelo fundamento para o *Eu sou* que o constitui (VAZ, 1992a, p. 95). A transcendência surge, ao termo da reflexão sobre a intersubjetividade, como horizonte mais amplo que se abre à autoexpressão do sujeito, tendo em vista o princípio de ilimitação tética. Com efeito, na relação de transcendência, a infinitude intencional do sujeito encontra a infinitude real do Absoluto, e não a infinitude potencial do universo (na indiferença da relação de objetividade), nem a infinitude intencional do outro (na reciprocidade da relação de intersubjetividade).

Encontramos a expressão paradigmática da transcendência na ideia de Filosofia na Grécia e na ideia de Monoteísmo em Israel, nas quais o ser era considerado parte no Todo, donde surgem as noções de ordem e transcendência. Além disso, a razão é pensada em relação a um horizonte de Verdade absoluto, donde a ideia de verdadeiro e de falso (VAZ, 1992a, p. 101). As exigências da razão, desde a Grécia Antiga, elevaram-se a sua amplitude máxima no contato com o ser, que encontrava a transcendência enquanto experiência humana legítima. Convém ressaltar as três formas principais de experiência de transcendência:

1. Experiência *noética* da verdade: constitui-se no discurso como “discurso verdadeiro” – como homologia ou identidade com o ser. É uma experiência metafísica porque é uma experiência do Ser, formando a

estrutura do horizonte último de nosso pensamento: *ser, uno, verdadeiro, bom e belo*. A experiência da Verdade é a própria possibilidade do discurso verdadeiro, homólogo ao ser (VAZ, 1992a, p. 103).

2. Experiência *ética* do bem: está intimamente ligada à experiência de Verdade, no sentido de que a verdade é o bem da razão, ao passo que o bem é a verdade da liberdade (VAZ, 1992a, p. 105). Assim, a infinitude com que o Ser se apresenta idêntico ao Bem é acolhida pelo homem como um bem.
3. Experiência *noética-ética* do ser: é a experiência metafísica que serve de fundamento a toda experiência de transcendência, a capacidade de pensar o homem ao afirmar “o ser é”. Aqui o homem se vê necessariamente face a face com o âmbito da transcendência, ou ainda com a experiência da abertura ao ser, ou da inteligibilidade do ser, através da negatividade de nossa capacidade de pensar – o que significa passar além de qualquer limitação dos seres e experimentar a infinita transcendência do Ser pela razão (VAZ, 1992a, p. 109).

Na relação de transcendência do homem pelo espírito acontece uma inversão na compreensão do momento *eidético* e *tético*. Aqui o homem não coloca para si o objeto (relação de objetividade), nem se põe diante do outro (relação de intersubjetividade), mas é posto em sua condição finita, “pela superabundância e pela infinita generosidade ontológica do Absoluto” (VAZ, 1992a, p. 122). Pela transcendência, o homem identifica o Absoluto como transcendente a sua razão finita, assim como também é *posto* pelo Absoluto imanente no mais íntimo do seu ser, “onde brota a fonte do espírito, da qual fluem a inteligência e a liberdade” (VAZ, 1992a, p. 122). Desvela-se aqui a dependência constitutiva do homem em relação ao Absoluto: o homem é porque o Absoluto é. De forma equivalente, afirma-se “*Eu sou para a transcendência*”, num movimento em que a universalidade do ser não é posta pelo Eu, mas

4. O discurso sobre o ser do homem se completa na categoria de *pessoa*; ela realiza a integração da estrutura e das relações do homem, do seu *ser-em-si* e do seu *ser-para* (paradoxo da *ipseidade* e da *alteridade*). Na *pessoa* convergem as categorias anteriores que foram supressumidas, a transcendência através do espírito é o polo último da unificação do homem (estrutura e relação) que se dá na *pessoa* (VAZ, 1992a, p. 150). Assim, a categoria de *pessoa* está na base da afirmação *Eu sou*. “Como unidade, o homem é pessoa. A pessoa aparece, assim, como ato total, que opera a síntese entre as categorias de estrutura e as categorias de relação através do seu desenvolvimento essencial, ou seja, da sua autorrealização. A ideia de um humanismo personalista é, portanto, a palavra final da Antropologia filosófica” (VAZ, 1991, p. 168). Uma explanação mais detalhada do conceito de *pessoa* ultrapassaria os limites de nosso trabalho.

pelo Transcendente (HERRERO, 2003, p. 11). É a inversão nos princípios de limitação eidética e ilimitação tética que permite a síntese das categorias de estrutura e relação e a passagem às categorias de unidade.

O problema decisivo, em relação à transcendência, a ser respondido ao fim da formulação da Antropologia Filosófica de Henrique Vaz é: “O homem é porque o Absoluto é: como Causa Primeira, Perfeição Infinita e Fim; ou então, porque o homem é o Absoluto é, como projeção, imaginação ou ilusão” (VAZ, 1992a, p. 124). Essas são as alternativas da reflexão antropológica, que se evidenciam no momento em que o princípio de ilimitação tética é aplicado à relação de transcendência. Afinal, na afirmação “*Eu sou para a transcendência*”, a universalidade do ser não é posta pelo Eu diante de sua afirmação em face da limitação eidética (como no caso da *objetividade* e da *intersubjetividade*), mas é posta pelo Transcendente ao qual o sujeito se relaciona necessariamente. “Assim, se considerarmos a afirmação do *Eu sou* em relação à universalidade *formal* do ser, ela implica a submissão do sujeito ao *ser* enquanto ele é *ser-para-a-Verdade* e *ser-para-o-Bem*” (VAZ, 1992a, p. 124). Ainda, se consideramos a universalidade *real de Ser*, temos a submissão do sujeito ao Ser, como *ser-para-o-Absoluto*. Portanto, o Ser é Transcendente, pois, no caso da categoria de transcendência, a negação imposta pela *limitação eidética* (como se observara nas relações de objetividade e intersubjetividade) não tem lugar, o que não permite identificar o *ser* com a Natureza ou com a História.

Considerações finais

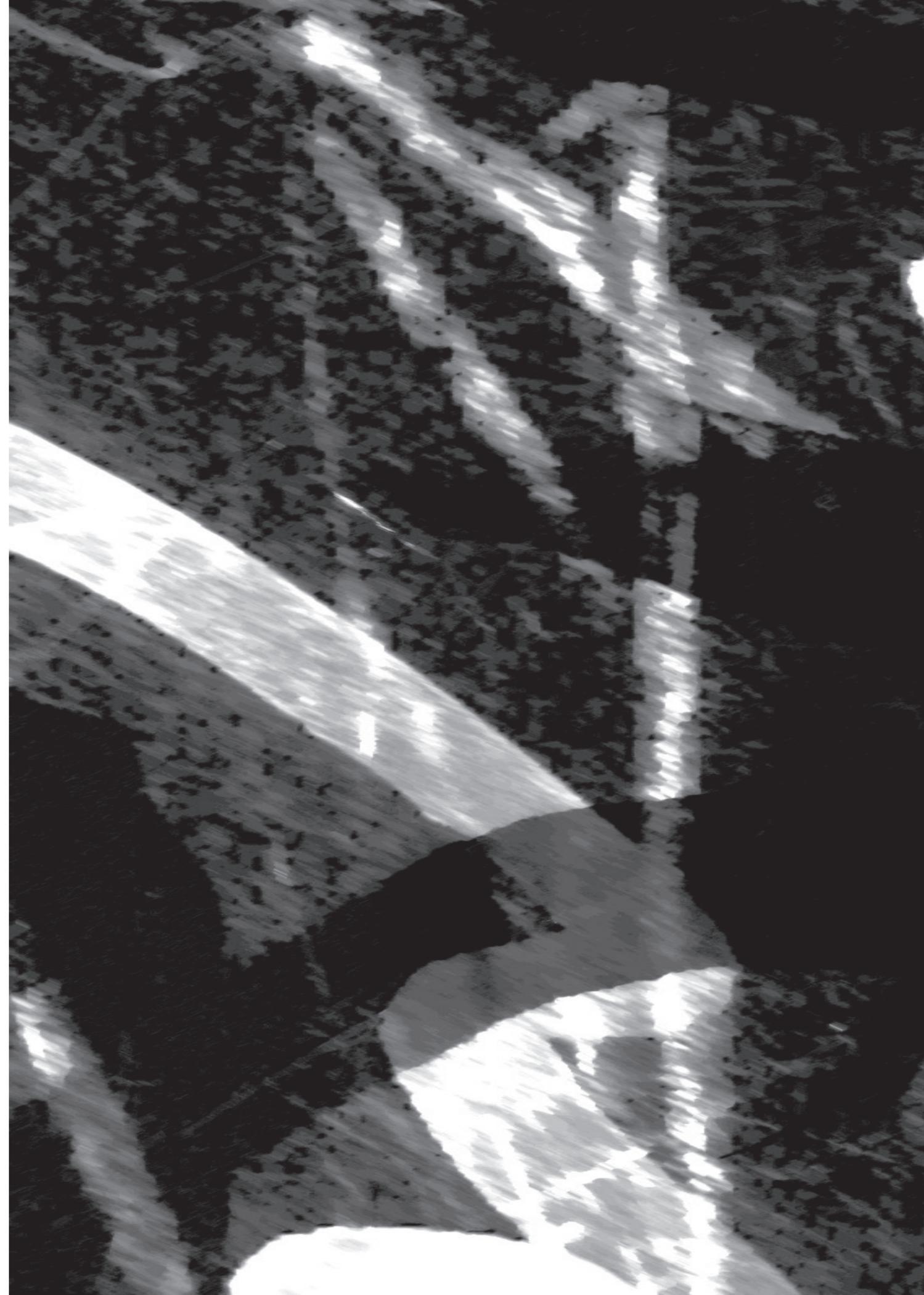
Podemos relacionar a crise histórica e metodológica da concepção de homem em função da efetividade histórica da transcendência. Do ponto de vista metodológico, podemos destacar a importância de uma Antropologia enquanto Ontologia, e, por conseguinte, a relação de transcendência como fundamental nesse enfoque do homem enquanto *ser*. Desvelam-se para nós aqui as raízes mais profundas dessa problemática que convergem para o problema dos limites do horizonte da *Razão* (VAZ, 1992a, p. 114) humana, desde a consideração da “inteligência espiritual” (VAZ, 1992a, p. 115) até seu abandono, o surgimento do racionalismo, e, por fim, a rejeição da transcendência e a falência da razão como critério para a *Verdade*.

Diante da restrição do âmbito da razão e da negação do Absoluto, vemos surgir a redução do objeto (homem) e os “mitos pós-metafísicos” (VAZ, 1992a, p. 115) que substituem o horizonte infinito do Absoluto formal. São eles: a ideologia enquanto *mito da verdade*; o hedonismo enquanto *mito do Bem*; e a história enquanto *mito de Deus*. Além disso, Henrique Vaz identifica atualmente o que ele denomina como “sucédâneos do absoluto” (VAZ, 1992a, p. 118), ou seja, concepções que transferem o Absoluto Transcendente para a imanência da história ou da natureza, uma redução em face da inquietação humana diante da opacidade do *ser* e da falta de *sentido*. Segundo o autor, essas posturas acabam por nos levar a um niilismo metafísico e ético.

A singularidade da categoria de *transcendência*, enquanto categoria unívoca com as relações de *objetividade* e *intersubjetividade*, e do *espírito* unívoco com a estrutura do *corpo* e *psiquismo*, tem grande atualidade se considerarmos o desenvolvimento das ciências do homem. Essas ciências engendram, mesmo que de forma não declarada, *metateorias* necessárias para justificar posturas epistemológicas. Tais posturas têm impacto na formulação da ideia de homem, ao mesmo tempo em que circulam nessas metateorias uma ideia a respeito do horizonte de Verdade ao qual a razão se dirige incansavelmente (LADRIÈRE, 1977, p. 43).

Referências

- HERRERO, F. Javier. A recriação da tradição na antropologia filosófica de Pe. Vaz. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 30, n. 96, p. 5-12, 2003.
- LADRIÈRE, Jean. *A articulação do sentido*. Tradução e prefácio de Salma Tannus Muchail. São Paulo: E.P.U.; EDUSP, 1977.
- SCHELER, Max. *La idea del hombre y la historia*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1959.
- SCHELER, Max. *A posição do homem no cosmos: filosofia*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Antropologia filosófica I*. São Paulo: Loyola, 1991.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Antropologia filosófica II*. São Paulo: Loyola, 1992a.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. Antropologia tripartita e exercícios inacianos. *Itaici: Revista de Espiritualidade Inaciana*, Indaiatuba, n. 9, p. 75-83, jul. 1992b. Número especial.



LÓGOS E LÉXIS: A VELHA DIVERGÊNCIA

João Luís Manini | Mestrando em Filosofia, UFMG

Resumo: O presente trabalho se propõe a esclarecer e analisar a célebre crítica de Platão à poesia levando em conta a complexidade específica envolvida na experiência poética até o período clássico. Inspiração para diversos equívocos na interpretação do pensamento platônico, defendemos que seu ataque à poesia deve ser compreendido em seus aspectos de composição, declamação e recepção, articulados em seu contexto histórico e cultural específico no qual se insere a poesia grega. Para tanto, procederemos a uma breve exposição do cenário e das determinações exclusivas da experiência poética helênica, para então analisarmos as consequências desse mesmo panorama na reflexão platônica acerca da poesia nos Livros II e III da *República*.

5. Nietzsche, com sua grandiloquência e virulência habitual, parece imputar a Platão a responsabilidade pela rivalidade entre filosofia e poesia, por este ser, segundo o alemão, um asceta inveterado: “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético: assim percebeu o instinto de Platão, esse grande inimigo da arte, o maior que a Europa jamais produziu. Platão contra Homero: eis o verdadeiro, o inteiro antagonismo – ali o mais voluntarioso ‘partidário do além’, o grande caluniador da vida; aqui, o involuntário divinizador da vida, a natureza *áurea*.” Ver Nietzsche (1998, § 25).

6. Ver Grube (1961, p. 203, tradução minha): “Eles são todos banidos do estado ideal. Mas este, repito, é o estado ideal.”

Introdução: “a velha divergência”

Muitos daqueles que começam a trilhar o caminho dos estudos platônicos sentem-se, não injustificadamente, embaraçados com a dura posição de Platão em relação à poesia. Atacada vigorosamente na *República*, especialmente nos Livros II e III, a poesia é tomada como “uma destruição da inteligência” (*República*, 595b) no Livro X. O combate tão virulento aos poetas costuma soar estranho ao leitor moderno. Ora, atualmente não apenas levamos a poesia na mais alta conta, como estamos habituados a identificar sua prática e apreciação a uma minoria intelectualmente refinada.

Afinal, por que Platão nos exortaria tão virilmente contra a prática poética? Respostas tão apressadas quanto ineficazes para resolver o arrebatado litígio não são raras. Entre as mais recorrentes, limito-me a mencionar duas: (1) a radicalização a um extremo desproporcional da postura de Platão, que culmina na imputação da responsabilidade por implantar originariamente a semente do pensamento cerceado no Ocidente (Karl Popper e Nietzsche);¹ (2) tão afoita quanto a primeira posição, a segunda, na pressa de justificar o filósofo com vistas a salvá-lo da acusação mencionada, atenua sua posição, diluindo-a num idealismo utópico estranho a seu pensamento. Para tanto, argumenta que a crítica à poesia insere-se apenas no ideário político de

uma cidade hipotética, quer dizer, através de um modelo aplicável somente enquanto exercício de reflexão. Em outras palavras, finge que Platão não quer dizer o que diz.² Aparentemente avessas, se analisadas cuidadosamente, as duas interpretações revelam-se como faces opostas de uma mesma moeda espúria. Pela radicalização ou pelo abrandamento, as duas leituras traem o essencial da reflexão platônica, travestindo-a de traços e problemas estranhos ao contexto histórico e filosófico de sua produção. Portanto, se levamos a questão a sério, deparamo-nos com o enigma: por que Platão vê a poesia como um mal a ser expurgado da cidade que está construindo em *lógos*? A pergunta demanda solução lúcida que, em primeiro lugar, leve em consideração os problemas específicos da poesia grega imersa no seu próprio tempo, e, em segundo lugar, não pretenda salvar Platão das consequências do que ele mesmo propõe. Caso contrário, incorre-se numa tentativa vulgar de ajustar sua filosofia ao paladar moderno, que, a propósito, muito estranha a marginalização da poesia por parte do filósofo.

O enigma que mencionamos, apesar de sua complexidade filosófica, é, antes de tudo, um problema histórico: quem é o poeta? O que está em jogo por trás dessa figura que encarna um dos lados da disputa entre filosofia e poesia? É conhecido que pensadores anteriores a Sócrates mantinham já alguma desconfiança, se não uma

reprimenda explícita, aos poetas. *Eles são os primeiros protagonistas de que se tem notícia da contenda entre filósofos e poetas*. Heráclito, por exemplo, dizia que “Homero merecia ser banido dos concursos públicos e surrado com varas, assim como Arquíloco” (HERÁCLITO, frag. 42 *apud* DIÔGENES LAËRTIOS, IX, 1). Xenófanes, apesar de ter se expressado através de versos, também não perdeu Homero. Segundo Diógenes Laércio, “além de poemas em verso heróico [Xenófanes] escreveu elegias e iambs contra Hesíodo e Homero, cujas afirmações a respeito dos deuses criticou severamente” (DIÔGENES LAËRTIOS, IX, 18). O fato de escrever também em versos torna Xenófanes particularmente interessante, pois, como Aristóteles diria pouco mais tarde em sua *Poética*, “nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação” (*Poética*, I, 5).³ Quer dizer, apesar da forma de enunciação comum entre filósofo e poeta, Xenófanes já se posicionava pelo lado da filosofia na contenda entre as duas sabedorias. O filósofo jônico ainda se fez merecedor de um elogio de Timão por sua postura rígida para com Homero: “Xenófanes, imune ao orgulho, ironizador de Homero, açoite” (*Poética*, IX, 18).

Portanto, aquilo que Platão chama de “velha divergência” (*palaià diaphorá*) entre filósofos e poetas no Livro X da *República* não é de maneira alguma novidade posta por ele. A própria germinação do *lógos* filosófico em suas remotas origens dependeu diretamente da poesia na medida em que a combateu e dela se nutriu simultaneamente num único movimento. Por um lado, a tecnologia da metrificação e da expressão em verso imperou no discurso dos filósofos até Platão, impelindo-os a adotá-las por não disporem até então de outro recurso tão eficiente de elocução. Em contrapartida, a reflexão filosófica foi fomentada pelas asserções poéticas acerca da origem e conduta dos deuses, dos homens e do mundo. Ainda que vista como uma antagonista, a poesia foi fundamental para a emergência da consciência filosófica na Grécia. A filosofia só amadureceu e se tornou propriamente filosofia a partir de sua divergência e, conseqüentemente, de sua atitude de diferenciação em relação à poesia, inovando com um projeto e método absolutamente outros.

Sendo assim, fica claro que Platão não cria

ex nihilo a contenda com a poesia grega, como talvez o pretenda Nietzsche. Ele é herdeiro de um papel que já alguns filósofos anteriores a Sócrates protagonizaram. Sem embargo, é evidente que a figura do poeta de seu mundo não é análoga à do poeta de hoje; existe mesmo uma distância imensa entre eles. Para compreender por que Platão dirige aos poetas as mais duras críticas, a exemplo de outros anteriores a ele, é necessário analisar, em primeiro lugar, qual a poesia e qual o poeta a que ele se refere.

Devido ao caráter conciso do presente estudo, analisaremos apenas brevemente o contexto histórico e cultural que dá as cores tão específicas à poesia grega, retendo-nos mais demoradamente na análise do discurso poético que Platão faz nos Livros II e III da *República*. Procedendo à análise dos argumentos presentes nesse trecho, defenderei que a crítica de Platão à poesia organiza-se segundo duas ordens distintas de razões, a saber, as razões relativas (1) ao conteúdo do *lógos* poético, isto é, o complexo de elementos constitutivos do *conteúdo* do discurso, ou ainda, aquilo que se deve dizer; (2) e à chamada *léxis*, quer dizer, a forma ou estilo das narrativas poéticas. Apesar da suma importância do Livro X para a realização de um estudo mais completo do tema, tornar-se-ia necessário elucidar vários aspectos da ontologia e epistemologia platônicas para abordá-lo de maneira adequada, o que não é possível, dada a modesta finalidade do presente estudo. Portanto, nosso foco de atenção localiza-se na análise do *lógos* e da *léxis*, temas levantados nos Livros II e III e que constituem propriamente o que poderíamos chamar de âmago de uma teoria literária em Platão.

A poesia enquanto enciclopédia

A poesia tal qual a entendemos contemporaneamente, a saber, experienciada grande parte das vezes de maneira individual através da leitura de um livro, certamente não pode ser equiparada à experiência poética grega. O livro, meio pelo qual entramos mais frequentemente em contato com a poesia, constitui ele mesmo um abismo cultural entre a possibilidade contemporânea e a helênica de experimentar a poesia. Portanto, procederemos a um breve mapeamento da atmosfera na qual se insere o complexo de composição, declamação e recepção que constitui aquilo que

7. Quer dizer, assim como Empédocles, Xenófanes não deveria ser chamado de poeta, de acordo com Aristóteles. Ver *Poética*, I, 5.

8. A esse respeito, ver o livro de Eric Havelock, *Prefácio a Platão*. Um estudo detalhado e muito erudito sobre o assunto é empreendido. O autor procede a uma frutífera análise do padrão cultural grego e do lugar estratégico da poesia na formação e transmissão da cultura, o que, por sua vez, argumenta Havelock, inspirou a contestação por parte de Platão.

denominamos poesia grega, com vistas a esboçar possíveis aspectos ocultos pelo texto platônico devido à distância histórica e cultural entre nós e nosso objeto de estudo.⁴

Durante os dois primeiros terços do século V a.C., Atenas encontrava-se num estágio que podemos chamar de semialfabetização. Quer dizer, apesar de a tecnologia da escrita se encontrar plenamente desenvolvida, a exemplo da recente reforma responsável pela transposição do alfabeto ático para o modelo jônico, sua utilização cotidiana entre o povo grego estava em processo de lenta difusão. Portanto, apesar de a escrita já se colocar a disposição como tecnologia de expressão disponível, o modelo oral permaneceu predominante. Ou seja, ainda que a leitura e a escrita fizessem parte do programa de estudos do homem grego rico e livre, o sistema educacional do século V a.C. nunca deixou de recorrer aos métodos tradicionais de instrução balizados na esfera da oralidade. De qualquer modo, mesmo conhecendo a tecnologia da escrita, a aristocracia grega (que majoritariamente coincidia com a elite intelectual) comumente mantinha a leitura como tarefa de escravos, o que, de alguma forma, remodelava a experiência em uma “audição”, uma experiência oral.

Peguntamos: como uma organização social que até o século VIII a.C. permanecia ágrafa ou semiágrafa, e durante os dois séculos posteriores utilizou-se da escrita ainda timidamente, pôde conservar a organização social dessa civilização? Referimo-nos à lei pública e privada, suas tradições, sua identidade histórica e cultural. Enfim, como manter e passar às gerações posteriores o *ethos* e o *nomos* de um povo? Muito embora a escrita constitua-se como meio eficiente de sedimentação cultural, ela não dispunha de um alcance totalizante e abrangente de todas as camadas da sociedade helênica. Não que o alfabeto fosse visto com desconfiança, mas, por diversos motivos, o mecanismo da oralidade impunha-se com alcance mais universal. Mesmo se ignorarmos a parcela analfabeta da população de Atenas do século V a.C., que de maneira alguma era desprezível, a escrita não seria ainda o meio *par excellence* de comunicação e conservação do *nomos* e do *ethos* gregos. Por quê? Por não existir até então um arquétipo verbal veiculado pela

escrita capaz de acomodar a identidade helênica.

Acreditamos que a conservação e transmissão dos costumes fica a cargo do pensamento inconsciente da comunidade e do comércio entre as gerações, intermediada pelo elemento comum a elas, que denominamos tradição. Esse depositário da memória de um povo só se torna possível mediante algum arquétipo verbal; quer dizer, ele exige qualquer tipo de enunciado linguístico comum, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que atinja o âmbito público e privado do grupo. No caso do mundo grego, a única tecnologia verbal de alcance irrestrito e simultaneamente muito eficaz em sua capacidade de conservação era a fala rítmica, habilmente organizada em padrões verbais e métricos, singulares o bastante para que não fossem facilmente olvidados.

Podemos citar o catálogo das naus presente na *Iliada* como exemplo dessa tão eficiente tecnologia de conservação da memória. Sem embargo, qual a finalidade de enumerar um a um os barcos dos aqueus presentes na incursão a Troia se não a de conservar para a posteridade nomes de homens e lugares? Ainda, como seria possível reter tantas informações sem dispor da escrita como dispositivo de depósito da memória? É somente através da tecnologia desenvolvida a serviço da memorização que os poetas puderam manter tal conteúdo vivo através dos séculos.

Admitindo-se a cultura da oralidade reinante até então, conclui-se que daí deriva o que podemos chamar de um *estado mental oral*, uma disposição psicológica adequada à tecnologia de comunicação baseada na expressão oral. Nesse estado único, típico de uma cultura onde predomina a oralidade, existe uma identificação anímica entre declamador e ouvinte, em que são mobilizados todos ou quase todos os recursos psíquicos deste a serviço da *memorização*. Quer dizer, ao memorizar os versos, utiliza-se toda a disponibilidade psíquica do ouvinte no próprio ato de memorizar, restando pouco ou nada para a análise crítica dos mesmos.

Nesse contexto específico, por ser a grande depositária dos valores e ensinamentos reguladores do mundo, do sentido e do costume, a palavra dos poetas é sinônimo de *paideia*. Educado pelos versos de Homero e Hesíodo, encantado pela música do aedo presente no banquete,

comovido pelos tragediógrafos no teatro da *pólis*, o grego fez da poesia a grande escola de seu tempo. Portanto, a experiência poética a que Platão se refere demonstra-se absolutamente diferente daquela que conhecemos hoje. Ele trata a poesia não como um fenômeno estético apartado de sua raiz ética, tal como já faz Aristóteles em sua *Poética*. A poesia até então é a enciclopédia não apenas do saber, mas do saber moral, o que para Platão é inadmissível. O caráter holístico da *República* impõe a demanda de analisar a poesia em sua totalidade: composição, declamação, recepção e consequências, seja na alma do ouvinte, seja no metabolismo da *pólis*. A posição platônica em relação aos poetas é, dessa maneira, fundamental para a proposta educacional e política da *República*. Ao falar da poesia, Platão insurge-se contra a educação de seu tempo numa contestação severa do conhecimento tradicional veiculado pelos versos dos poetas, dos até então mestres da verdade.⁵

Os versos dos poetas no imaginário do homem grego

A trama da *República* se inicia quando Sócrates é interpelado por jovens na volta de uma festa em homenagem a Ártemis. Concordando em ir até a casa de Céfalo, pai de um deles e rico fabricante armas, Sócrates se põe a conversar com os jovens e o ancião. Após falar animadamente sobre a idade avançada do armeiro e da fortuna acumulada por ele, é colocado em pauta o tema que perpassa e justifica todo o diálogo: a justiça.

Céfalo não é capaz de dar seguimento à conversa com Sócrates e os jovens. Questionado sobre a morte, sobre a origem de sua fortuna e, finalmente, pela definição de justiça, limita-se a reproduzir de memória os ditos dos poetas. Primeiro citando Sófocles, depois Píndaro, Céfalo demonstra sua incapacidade de penetrar no âmago dos problemas colocados por Sócrates, limita-se mesmo à superficialidade das formulações poéticas para responder a tudo que lhe é inquirido. É necessário salientar a genialidade de Platão como escritor e dramaturgo ao reproduzir o caráter do típico homem médio grego através da figura do anfitrião. Longe de estabelecer um vínculo dialético e exasperado pelas perguntas de seu convidado, Céfalo entrega a discussão a seu filho e retira-se para preparar um sacrifício. A

postura do armeiro é particularmente importante para nós se levarmos em conta como a poesia grega envolve muito mais que uma experiência estética, sendo uma formação ética. Como uma enciclopédia da tradição depositária do *nomos* e do *ethos*, é a ela que Céfalo recorreu invariavelmente para munir-se em sua conversa com Sócrates e provavelmente também para a regulação de sua vida cotidiana, ideia reforçada por sua retirada para o sacrifício.

Por desertar da discussão, Polemarco, filho de Céfalo, vem a substituí-lo. Na trilha das palavras do pai, este defende que a justiça é tal qual disse Simônides: “é justo restituir a cada um o que se lhe deve” (*República*, 331e), reformulado em: o justo é “fazer o bem a seus amigos” e o “mal a seus inimigos” (*República*, 332d), e, finalmente, “a justiça consiste em servir seus amigos e prejudicar seus inimigos” (*República*, 334b). Mediante a inquirição contínua por parte de Sócrates, Polemarco é incitado a reformular e refinar cada vez mais suas afirmações de maneira a não assumi-las de pronto através dos versos gravados na memória.

Fica clara a intenção socrática de friccionar as afirmativas dos poetas a fim de encontrar alguma fraqueza latente em suas definições e diretrizes, sendo que essa é a postura adequada ao dialético, ao filósofo. Se assim é, nem sempre Platão rejeitará as asserções da poesia como um bloco único a ser descartado; ao contrário, impõe-se a necessidade de testá-las uma a uma mediante exame dialógico para então assenti-las ou repudiá-las conforme resultado do exame. É certo que, apesar do litígio entre filosofia e poesia, Platão muito se nutriu dos poetas, em especial de Homero, ao qual não esconde sua profunda admiração. Também respeitava Ésquilo, que, inclusive, serve de norte para o diálogo na boca de Gláucon ao exortar Sócrates a comparar a vida do justo e do injusto: “Depois de imaginarmos uma pessoa [injusta] destas, coloquemos agora mentalmente junto dele um homem justo, simples e generoso, que, segundo as palavras de Ésquilo, não quer parecer bom, mas sê-lo” (*República*, 361b).⁶

O dito de Ésquilo pretende, através do homem justo, demonstrar a divergência entre ser e parecer. Apesar de não se aprofundar na questão nesse momento, já é anunciado o problema da

9. Ver Detienne (1988).

10. ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas*, 592.

aparência e da imagem, tão caro ao projeto da *República*, constituindo mesmo seu coração os Livros VI e VII. Ao substituir Adimanto, Gláucôn se propõe a fazer uma defesa da justiça pautada nas “sábias” palavras de Homero e Hesíodo, capazes de enumerar as vantagens da vida justa em detrimento da injusta.

[Hesíodo] afirmando que para os justos fazem os deuses com que os carvalhos “dêem glândes lá no cimo e abelhas no meio” e acrescenta que “as lanígeras ovelhas se carregam com seu velo”,⁷ e muitos outros bens dessa espécie. [Homero] fala também de maneira semelhante, quando diz: “[...] como a de um rei ilustre, que sendo temente aos deuses, obedece ao direito. A terra negra produz trigo e aveia, as árvores carregam-se de frutos, as ovelhas dão sempre crias, e o mar fornece peixe”. (*República*, 363a-c)⁸

Evocando outros versos dos poetas, Adimanto disserta sobre a justiça e a injustiça por caminhos multifacetados, díspares, igualmente verossímeis, até que ele mesmo se pergunta sobre o efeito desses discursos na alma dos jovens, já tão inconsistentes e contraditórios. Apesar do prazer e da beleza da poesia, ela se demonstra ineficaz em postular hipóteses satisfatórias que constituam um corpo moral de verdadeiro conhecimento das virtudes. Constatado o caráter dúbio do discurso poético, passam a desconfiar de seu efeito danoso na alma dos ouvintes. Impossibilitada de voltar-se ao exame das coisas tais quais são nelas mesmas, a *paideia* poética encerra diretrizes um tanto nubladas, confusas e conflitantes acerca das coisas. Como é possível viver em justiça, quer dizer, ser justo tanto individualmente como coletivamente, se as próprias definições de virtude disponíveis pelo arquétipo verbal do imaginário são ilegítimas?

Colocado esse problema e, portanto, determinados a observar o surgimento da justiça e da injustiça na alma do indivíduo e na cidade, Sócrates e seus interlocutores fundam uma cidade em *lógos*. A cidade tem sua origem na constatação de que o indivíduo por si não é autossuficiente na satisfação de suas necessidades. Portanto, enumerando e suprimindo as demandas humanas mais primárias, a saber, alimentação, habitação e vestuário, Sócrates acredita haver fundado uma verdadeira cidade (*alethés pólis*). Adimanto

admite não perceber ainda justiça ou injustiça nela.

Ao falar sobre o modo de vida frugal que levariam os habitantes de tal lugar, o interlocutor de Sócrates diz que ele está a organizar uma cidade de porcos, isto é, totalmente balizada na esfera da necessidade humana. Ao ser exortado a dar algum conforto a esses cidadãos, Sócrates se propõe então a formar uma cidade de luxo, onde se encontraria toda espécie de leitões, perfumes, iguarias, guloseimas, incenso, cortesãs, e que fosse inspirada pela pintura e pelo colorido, alimentada pelo ouro, marfim e outras preciosidades. Segundo Sócrates, esta é uma cidade “inchada de humores” (*República*, 372e). E é precisamente na cidade que não é sã e que se encontra inchada que surgirá a figura do poeta!

Ao transpor a instância da absoluta necessidade, aparecem toda espécie de categorias profissionais com o intuito de povoar a cidade de luxo. Entre elas, surge a trupe de “toda a espécie de imitadores, muitos dos quais se ocupam do desenho e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores, rapsodos, atores, coreutas, empresários” (*República*, 373b). Tal cidade, em oposição àquela dos porcos, demandará também um exército para defendê-la. Emerge aí a importante figura do guardião (*phylax*).

Com a natureza análoga à do cão de boa raça, isto é, dócil com os compatriotas e o inverso com os inimigos, o guardião deve ser educado de modo a reconhecer e refinar sua disposição natural. A educação proposta por Sócrates e seus interlocutores ao guardião está inicialmente conforme os modelos tradicionais da aristocracia grega: “a ginástica para o corpo e a música para a alma” (*República*, 396e). Muito embora adote o modelo tradicional de educação, ou seja, música e poesia, é na análise detalhada da educação do guardião que Platão vai de encontro à poesia, revolucionando a *paideia* de seu tempo.

A louvável mentira

Tomando as fábulas (*mythos*) como traço interno ao gênero da música (*mousiké*), Sócrates discerne dois gêneros presentes nelas: o *lógos* verdadeiro (*alethés*) e o *lógos* falso (*pséudos*). Os interlocutores concordam então que as fábulas (ou mitos) presentes no discurso dos poetas não

condizem com a verdade. Fazem parte do *lógos* falso, portanto. Explica Sócrates que isso é o que acontece quando “alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar” (*República*, 377e). Sócrates salienta que, por não serem eles mesmos poetas, não criarão os mitos a serem contados à cidade justa, mas que, ao estabelecer a educação do guardião, devem formular os *moldes* pelos quais essas histórias devem ser concebidas. Assim, haverão de proceder à análise do *lógos*, quer dizer, situarão o que se deve dizer (*hà lekteón*) através dessas histórias, delimitando o conteúdo adequado do discurso.

Em primeiro lugar, os mitos tradicionais veiculados especialmente pelas palavras de Homero e Hesíodo constituem uma imagem equivocada dos deuses, a qual não deve ser transmitida àqueles que estão sendo educados. De acordo com Platão, não constituem bons exemplos as histórias que versam sobre as intrigas familiares, conflitos, assassinios e engodos por parte dos deuses. Assim, a história das sucessões que ocorrem até o tempo de Zeus segundo a *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, não podem ser de modo algum edificantes para a formação dos ouvintes, principalmente se ainda forem crianças. Esclarece-nos as palavras de Sócrates acerca da censura:

É que quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é. Mas a doutrina que aprendeu em tal idade costuma ser indelével e inalterável. Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude. (*República*, 378d-e)

Sócrates diz que independentemente de se tratar de poesia épica, trágica ou lírica, a imagem do deus deve ser representada tal qual realmente se apresenta, a saber, essencialmente bom e responsável apenas pelas coisas boas. Não devem ser imputadas ao deus ações vis e a origem de qualquer mal.⁹ O ataque a Homero e a todos os poetas que situam nos deuses a causa das mais variadas desgraças é severo. Sócrates diz que esse tipo de história, a exemplo dos sofrimentos de Niobe, dos Pelópidas ou da incursão a Troia, não deve ser contada, seja em prosa, seja em verso,

e que, além de ser absolutamente inútil, constituiria ato de impiedade por parte de quem as proferisse. Portanto, Sócrates postula a primeira lei relativa ao *lógos* de sua cidade: “Deus não é a causa de tudo, mas só dos bens” (*República*, 380c). Essa formulação acerca do deus condiz com o mundo da *areté* que Platão pretende erigir, ou seja, balizado numa nova ordenação racional que supõe a autodeterminação moral do indivíduo sobre a base do conhecimento do bem.

Outro aspecto destacado por Sócrates na imagem que os poetas fazem dos deuses é que eles aparecem como feiticeiros, personagens capazes de se transformar nas mais variadas figuras, assumindo o simulacro das mais absurdas metamorfoses. Concordam Sócrates e Adimanto que as melhores coisas são aquelas que estão menos sujeitas às transformações e à influência alheia. É interessante notar como a teoria das formas presente mais adiante atende a essa definição. Ou seja, é através daquilo que nunca muda e sempre é do mesmo modo, no caso, as formas, que está balizada a possibilidade de conhecer a verdade acerca das coisas. Portanto, a poesia que versa sobre deuses metamorfoseados é duplamente repreensível, devendo ser evitada para que não se blasfeme contra eles e para que as crianças não se tornem medrosas. A intenção disso, segundo explicita Sócrates, é fazer com que os guardiões ao mesmo tempo temam e se assemelhem ao deus. Quer dizer, assim como o deus, os guardiões devem ser absolutamente simples e verdadeiros em palavras e atos, não se alterando ou iludindo os outros. As diretrizes relacionadas a como deve o deus aparecer constituem a segunda regra relativa ao *lógos*.

É importante ressaltar como Platão salva a mentira da condenação total na composição dos mitos: “E, na composição de fábulas que ainda há pouco nos referíamos, por não sabermos onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível a mentira à verdade, não estamos a tornar útil a mentira?” (*República*, 382d).

Em 377a, o mito é identificado com mentiras, embora contenham em si algumas verdades. Logo, a solução encontrada por Platão está na gestação de um gênero intermediário capaz de produzir um horizonte educacional pautado nos mitos com nobreza (*kalós mythos*), ao contrário

13. Essa passagem é classicamente levada em conta por aqueles que pretendem delinear o que se poderia chamar de teologia platônica, que parece herdar muito da posição de Xenófanes de Cólofon. Note-se o uso do singular ao falar do deus em 379b-d.

14. Nomes de rios localizados no Hades.

15. *Odisseia* XI, 489-491.

16. O termo *diégesis* comporta em si mais de um significado e variadas possibilidades de tradução. Adotaremos o termo *diegese* como correspondente em português por se adequar às pretensões do presente trabalho, não tencionando, portanto, resolver a questão. O controverso termo compõe o gesto inaugural da teoria literária no Ocidente, que, quando retomado por Aristóteles, foi eficaz para proceder à distinção dos gêneros por um longo tempo. Muito embora Aristóteles tenha transportado o núcleo de sua classificação dos gêneros da *diégesis* para a *mimesis*, o termo é de grande importância também por haver sido utilizado pela primeira vez em Platão. A esse respeito, ver Brandão (2007).

do que vinham fazendo os poetas até então. Quer dizer, o problema não está propriamente no falso (*psêudos*), mas no conteúdo daquilo que está sendo narrado. Ao que parece, Platão pressupõe a possibilidade de uma mentira que seja louvável!

Os princípios relativos às coisas que devem ser pronunciadas para educar os cidadãos de uma cidade justa prosseguem a uma crítica da poesia apoiada na censura do que pode prejudicar o desenvolvimento da coragem e do domínio de si. Sócrates e Adimanto concordam em banir todas as menções terríveis que são feitas à morte através do Hades e tudo o que o circunda, como aqueles nomes capazes de arrepiar os ouvintes, a exemplo de Cocito e Estige.¹⁰ Segundo Sócrates, nenhuma dessas histórias é de forma alguma edificante, e, pelo contrário, infundem medo e covardia àqueles que as escutam. Como produzir guardiões valentes e destemidos se são constantemente assombrados em seu imaginário pela imagem equivocada que fazem da morte? De acordo com Sócrates, eles devem preferir a morte à derrota e à escravidão, o que não acontece se acreditarem nos versos de Homero que carregam as palavras da sombra de Aquiles no Hades: “Antes queria ser servo da gleba em casa de um homem pobre, que não tivesse recursos, do que ser agora rei de quantos mortos pereceram” (*República*, 386c).¹¹

Seguindo o mesmo princípio, devem ser banidos todos os discursos que preguem a lamentação ou a fanfarronice por parte dos heróis. Como modelos a serem seguidos, estes não devem aparecer chorando e lastimando sua sorte, ou mesmo procedendo de modo avesso, entregues ao riso e ignorantes da disciplina. Ambas as diretrizes pretendem manter o ânimo do guardião coeso, inabalável e reforçado por histórias úteis para sua formação.

Finalmente, postulam o que se deve dizer acerca dos homens. Segundo Sócrates, os poetas promoveram grande equívoco e disparataram ao dizer que muitos dos homens injustos são felizes e que muitos homens justos são desgraçados, obedientes à crença de que é vantajoso cometer injustiças se elas não forem descobertas. Para converter a situação, basta prescrever aos poetas que digam o contrário, de acordo então com o modelo de virtude proposto por Platão.

Findam-se as considerações concernentes ao

conteúdo do discurso, o que dá lugar à pesquisa do *estilo*, uma outra característica muito cara à preleção educacional que será então tratada adiante. Portanto, o problema da forma da *exposição (diégesis)*¹² desloca o foco da análise para o poeta ou mitólogo, estando em questão não mais a poesia, os mitos e seus conteúdos, mas a forma do discurso em que estão contidos. Sócrates diz que “tudo quanto dizem os poetas e mitólogos” é uma diegese “de acontecimentos passados, presentes ou futuros” (*República*, 392d). São discernidas três possibilidades para a exposição: (1) a diegese pura, na qual o expositor fala como ele mesmo durante todo o tempo, isto é, procede a uma narrativa na terceira pessoa; (2) a mimética, através da qual o poeta assemelha-se a alguém na voz e na aparência, imitando-o; (3) a mista, em que o poeta alterna entre a simples e a mimética, sendo o caso, portanto, de Homero. Sócrates parafraseia Homero no episódio em que Crises, o sacerdote de Apolo, tem seu pedido de resgate da filha negado por Agamenon, com vistas a demonstrar como seria o trecho reproduzido através da exposição em terceira pessoa.

Delineia-se aqui a desconfiança a ser confirmada por Platão no Livro X em relação à *mimesis*, associada, nesse momento, à crítica da *polipragmatia*, ou seja, da multiplicidade de ações por parte dos imitadores que, dessa forma, necessariamente devem ludibriar ao executá-las. Quer dizer, se Homero finge ser um general ao imitar o rei dos aqueus, não significa que ele de fato *conheça* algo da arte militar. Mais uma vez, o importante discernimento entre ser e parecer se faz patente. Os homens imitadores precisam enganar seu público se passando por aqueles que imitam para de fato lavrarem uma mimese bem sucedida. Não é necessário tornar-se político para imitar a arte política, portanto. É dessa fraqueza inerente ao próprio ato mimético que, segundo Platão, tanto se aproveitaram os sofistas na produção dos mais variados discursos, impondo um relativismo contra o qual sua filosofia se opõe ferozmente.

Sócrates admite que a forma mista de diegese também possui seus encantos, além de agradar muito mais às crianças, aos preceptores e à multidão em geral. Mais uma vez, Platão escolhe a forma intermediária entre dois gêneros

avessos como alternativa a ser adotada. No caso do *lógos*, aceita o discurso mentiroso se nele estiver contido algo de verdadeiro e edificante; no caso da *léxis*, admite a forma mista que mescla a exposição na terceira pessoa e a imitação por parte do expositor.

Encerra-se assim a discussão posta em pauta, isto é, o que se deve dizer e como se deve dizer o que há de ser exposto, narrado, contado, explicado à cidade. Nada melhor então que as conclusivas e irônicas palavras de Sócrates em relação àquilo que compete ao poeta e, consequentemente, à sua arte:¹³

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares. (República, 398a-b)

Conclusão

A *República*, livro-chave para compreender a postura de Platão em relação aos poetas, termina com a expulsão dos mesmos da cidade no Livro X. Para compreender esse desfecho, é necessário que tenha sido claramente exposta a posição que defendemos na primeira e na segunda seção do presente trabalho, a saber, (1) a disputa entre filosofia e poesia já existia entre os pensadores anteriores a Sócrates e constituía um lugar comum à prática filosófica colocar o saber poético em questão; (2) a experiência poética grega é em muitos sentidos absolutamente diferente da nossa, já que nela a oralidade é determinante na composição, declamação e recepção da poesia, sendo, assim, algo bem mais complexo que a simples experiência estética.

Portanto, ao recusar a tradição poética, Platão

está insurgindo-se não contra inofensivos versos capazes de proporcionar algum prazer, mas contra a enciclopédia do saber de sua época, contra o manual prático de conduta moral e explicação da vida, da morte, dos deuses, enfim, do universo grego e tudo que comporta. Essa enciclopédia do saber era assimilada e assumida como orientação de pronto, no próprio “momento mágico” da recepção, em grande parte por mobilizar quase que integralmente os recursos psíquicos no ato de memorização.

Ao pensar sobre a prática poética na elaboração hipotética da educação do guardião, Platão é absolutamente original em sua análise e crítica da poesia, fundando no Ocidente o que podemos chamar de uma teoria da literatura. Examinados o *lógos* e a *léxis* do discurso e propondo novas diretrizes para sua composição, Platão coloca em xeque a *paideia* grega, conquistando o espaço da reflexão filosófica que se configurou como o novo passo que era dado pela consciência helênica.

A retomada do tema da poesia no Livro X é interpretada por alguns como um adendo, um apêndice adicionado superficialmente e destoante do corpo do diálogo. Se formos um pouco mais condescendentes, não poderíamos identificar nessa retomada algo da dialética descendente da caverna? Quer dizer, o tema que, de certa forma, introduziu o diálogo não deve ser retomado após conquistadas as ferramentas para sua solução satisfatória? Acreditamos que é somente após os Livros VI e VII que o problema da mimese tem a possibilidade de ser abordado pelo prisma da teoria das formas e resolvido adequadamente.

Determinado a traçar as coordenadas de uma educação capaz de conduzir à harmonia da alma voltada para a ideia do Bem, a crítica aos poetas combateu, antes de tudo, a ambivalência do divino no discurso poético, assim como a recepção problemática da poesia pelo público, isto é, crua e sem análise. É na recepção que reside também o problema da sofística, que fazia o uso das asserções poéticas indiscriminadamente, de modo a construir discursos de toda ordem, instaurando assim um relativismo que não era visto com bons olhos por Platão.

Quando lemos que o resultado da “velha divergência” é a recusa de certa espécie de poesia, entendamos também que a cidade é tomada analogamente à alma. Para que sejam bem governadas,

17. Platão trata ainda dos modos, ritmos e harmonias musicais, objetos que não analisaremos no presente estudo.

alma e cidade, convém liberá-las das crenças e dos apegos incompatíveis com a nova consciência que surge, a consciência do filósofo, daquele que pretende se tornar o novo mestre da verdade.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Diegese em *República* 392d. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 48, n. 116, p. 351-366, jul.-dez. 2007.

DETIENNE. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIÓGENES LAÉRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

GRUBE, George Maximilian Anthony. *Plato's Thought*. Boston: Beacon Press, 1961.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MORGAN, Michael L. Belief, Knowledge and Learning in Plato's Middle Dialogues. In: PELLETIER, Francis Jeffrey; KING-FARLOW, John (Ed.). *New Essays on Plato*. Ontario: C.A.P.P., 1983. p. 63-100.

NIETZSCHE. *Genealogia da moral*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *A República*. 7. ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

VILLELA-PETIT, Maria. Platão e a poesia na República. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 44, n. 107, p. 51-71, jun. 2003.

Sobre "Doxa" e "Aletheia"¹

Guilherme W. O. Moraes | Graduando em Filosofia, UFMG

Resumo: François Zourabivichvili destaca corretamente a insistência de Gilles Deleuze em se posicionar contra as metáforas. Não só Deleuze se recusa a ler outros autores metaforicamente, como ele não quer que seus conceitos sejam lidos como metáforas. Por isso, "quando Deleuze diz o que faz, ele diz: escrevo literalmente" (Zourabivichvili), a despeito de percebermos quase como uma característica do estilo de Deleuze a utilização de imagens (por exemplo, imagens geográficas). Acreditamos que o sentido dessa recusa vá além de um rigor hermenêutico e que o problema não é apenas a metáfora, mas a analogia como forma de pensamento. A recusa da metáfora e a necessidade de ler e escrever literalmente compõem o projeto de uma filosofia da diferença. O objetivo do nosso texto é apontar caminhos de uma leitura literal dentro da obra de Deleuze que são eficazes também para compreendê-la.

O grande poema sobre a natureza de Parmênides divide-se em três partes. Primeiro, um prólogo escrito em linguagem iniciatória repleto de imagens religiosas. Nesse prólogo, Parmênides narra um encontro entre um jovem ("κοῦρος") e uma deusa, que antecipa sua revelação com as seguintes palavras: "é certo que você aprenda todas as coisas – tanto o coração inabalável da persuasiva verdade quanto à opinião dos mortais, na qual não há verdadeira confiança" ("Χρεώδ'έσε πάντα πυθέσθαι/ ἡμὲν Ἀληθειῆς εὐπειθέος ἀτρεμῆς ἤτορ/ ἢ δὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐν πίστις ἀληθείης", B1. 28-30). Os ensinamentos que se seguem, então, parecem pertencer a essas duas categorias. Na primeira parte, "Aletheia", Parmênides apresenta uma visão extremamente original sobre "o que é", segundo a qual, o que quer que seja considerado existente – nenhuma mudança, geração ou corrupção – lhe poderia sobrevir. Na segunda parte, "Doxa",² uma visão bem diferente da primeira é apresentada. Embora a deusa alerte o viajante muitas vezes sobre "a ordem enganadora de suas palavras" ("κόσμον ἀπατηλὸν ἐπέων"), ela nos apresenta uma riquíssima cosmologia, segundo a qual todos os fenômenos são compostos de luz e noite, e anuncia descobertas científicas notáveis.

Apesar de haver um acordo substancial entre os estudiosos de Parmênides sobre a divisão do poema, determinar a relação entre as duas partes

principais tem sido uma das questões mais difíceis na exegese desse texto. Se na primeira parte do poema a investigação sobre as "opiniões dos mortais" foi tida como impossível, por que dedicar uma parte considerável do poema³ sobre algo que é e foi reconhecido como falso ou sem sentido? Apesar de saber que uma resposta satisfatória para essa questão exigiria uma exposição muito maior do que eu poderia oferecer nesse artigo, gostaria de discutir o problema da relação entre "Aletheia" e "Doxa". Acredito ser possível apresentar uma solução que toma por base uma das interpretações da teoria do conhecimento de Xenófanes para dizer que a "Doxa" de Parmênides é uma "segunda melhor" descrição da realidade.

II

Em um artigo publicado em 1963, Anthony A. Long comentou que "o significado atribuído por Parmênides para a cosmogonia que forma a segunda metade de seu poema continua a ser altamente controverso" (LONG, 1963, p. 90-107). Infelizmente, a despeito dos muitos estudos que foram publicados sobre essa matéria desde então, as controvérsias não foram ainda resolvidas, e o panorama de soluções propostas para esse problema continua a ser basicamente o mesmo:

1. A cosmogonia não é própria de Parmênides, mas um relato sistematizado de crenças daquela época;

1. Este trabalho é fruto de uma pesquisa feita durante o intercâmbio que realizei na Universidade do Texas, em Austin, no primeiro semestre de 2009. Agradeço à valiosa orientação do Prof. Alexander Mourelatos e às sugestões feitas pelo revisor anônimo da revista *ConTextura*.¹

2. Chamo de "Aletheia" o texto dos fragmentos B2 a B8, com exceção das linhas B8. 56-61. "Doxa" compreende essas linhas mais os fragmentos B9 a B19. A utilização dos nomes "Aletheia" e "Doxa" para denominação das partes do poema, apesar de não ser originária de Parmênides, é autorizada pela oposição conceitual das duas partes. Para justificativa dessa nomenclatura em vez dos habituais "Caminho da Verdade" e "Caminho da Opinião" (ver MOURELATOS, 2008, p. 66-67).

3. Estima-se que originalmente "Doxa" era maior que "Aletheia". (CURD, 1998, p.98).

2. a cosmogonia é uma extensão do Caminho da Verdade;
3. a cosmogonia tem validade relativa como uma segunda melhor explicação do mundo;
4. Parmênides não professa que a cosmogonia seja verdadeira. (LONG, 1963, p. 90).

Tendo mostrado que a posição (1) já havia sido abandonada pelos estudiosos de filosofia antiga, Long argumenta pela posição (4) e tenta mostrar que tomar a cosmogonia como uma extensão de “Aletheia” (2) ou como segunda melhor explicação do mundo (3) seria simplesmente incompatível com o que Parmênides demonstrou na primeira parte do poema.

Mas qual seria a revelação de “Aletheia” que torna a cosmologia apresentada em “Doxa” obsoleta? Na primeira parte do poema, Parmênides põe-se a apresentar o único caminho possível para a investigação racional, o caminho do “o que é”. O que quer que exista ou o que quer que seja real, Parmênides afirma, deve obedecer a alguns critérios – “os muitos sinais que estão no caminho” (“τάυτη δ' ἐπισηματ' ἔασι πολλαμάλλ'”) descritos em B8. 2-6. Em linhas gerais, Parmênides enumera, nessa passagem, o que ele considera serem os requisitos ou condições para a existência das coisas. O que quer que seja, o que quer que possa ser considerado um elemento básico da realidade, deve ser: a) não gerado e imperecível (“ἀγένητον καὶ ἀνώλεθρόν”); b) todo do mesmo gênero, isto é, indivisível e contínuo (“συνεχέσκαὶ ἀδιαίρετόν”); c) imóvel, ou de modo geral, imutável (“ἀκίνητον”); e d) completo e totalmente em ato (“τετελεσμένον”). Todos esses requisitos, como foi demonstrado por Montgomery Furth, poderiam plausivelmente ser derivados de um único princípio ontológico, o da impossibilidade de se dizer que algo não é e de que o único pensamento verdadeiro é o de que é.

Aceitando que esse é realmente o teor de “Aletheia”, Long está certo em afirmar que o relato cosmológico de “Doxa” não se encaixa bem com as condições requeridas para uma investigação verdadeira da realidade como ficou estabelecido

na primeira parte do poema. Contudo, a teoria de Long é muito rápida em acusar “Doxa” de ser uma “digressão dentro de falsas premissas, as quais viciam qualquer relato desse tipo” e “a qual não deve ser concedida nenhuma validade”. Eu acredito que há pelo menos três pontos importantes que favorecem uma interpretação de tipo (3) que Long deixa de considerar e que eu gostaria de apresentar aqui. Esses pontos são: 1) os comentários negativos que a deusa faz sobre “Doxa” não são jamais uma afirmação explícita de sua falsidade; 2) a apresentação da cosmologia parmenidiana tem uma similaridade incontestável com as condições estabelecidas para o real por “Aletheia”; e o mais importante, 3) “Doxa” é tão cheia de descobertas científicas admiráveis que seria extremamente implausível que ela pudesse ser simplesmente abandonada por Parmênides (quer tenha ele sido o autor dessas descobertas ou simplesmente estivesse envolvido em círculos de astrônomos que as fizeram), entendida como uma explicação errônea e sem qualquer valor como descrição da realidade.

III

Para compreender melhor a imagem que quero passar sobre a relação entre as duas partes do poema, faz-se necessária uma leitura mais acurada de algumas passagens de “Doxa”. Uma delas é exatamente a que faz a transição entre as duas partes em B8. 50-61.

*Aqui eu encerro o discurso fidedigno e o pensamento
Sobre a verdade; a partir desse ponto aprende
as opiniões mortais,
Escutando a ordem enganadora de minhas
palavras.
Pois eles se decidiram a nomear duas formas,
Das quais não é certo nomear uma – aqui é
onde eles se perderam –
E eles distinguiram contrário em corpo e
puseram sinais
Separados um do outro: a essa forma de etéreo
fogo de chama,
Sendo suave, leve, em todo lugar igual a si
mesmo
Contrariamente, a noite sem brilho, um corpo
pesado e denso.
Eu declaro a você que essa ordenação é
completamente plausível,
De modo que nenhum julgamento de mortais
jamais te ultrapassará. (B8. 50-61).*

Ἐν τῷ σοι παύω πιστὸν λόγον
ἠδὲ νόημα

ἀμφὶς ἀληθείης· δόξας δ' ἀπὸ
τοῦδε βροτείας
μάνθανε κόσμον ἑμῶν ἐπέων
ἀπατηλὸν ἀκούων.
Μορφὰς γὰρ κατέθεντο δύο
γνώμας ὀνομάζειν·
τῶν μίαν οὐ χρεῶν ἔστιν - ἐν
ᾧ πεπλανημένοι εἰσὶν -
τάντια δ' ἐκρίναντο δέμας καὶ
σήματ' ἔθεντο
χωρὶς ἀπ' ἀλλήλων, τῇ μὲν
φλογὸς αἰθέριον πῦρ,
ἠπιον ὄν, μέγ' ἔλαφρόν,
ἔωυτῶ πάντοσε τωυτόν,
τῷ δ' ἐτέρῳ μὴ τωυτόν· ἀτὰρ
κάκεινο κατ' αὐτό
τάντια νύκτ' ἄδαῆ, πυκινὸν
δέμας ἐμβριθές τε.
Τόν σοι ἐγὼ διάκοσμον
ἐοικότα πάντα φατίζω,
ὡς οὐ μὴ ποτέ τις σε βροτῶν
γνώμη παρελάσσει.

Nessa transição, a Deusa diz que não mais apresentará um discurso fidedigno da realidade, ao contrário do que acabou de fazer em “Aletheia”, e nos pede que escutemos a “ordem enganadora” (“κόσμον ἀπατηλόν”) de suas palavras. A seguir, Parmênides postula uma dualidade essencial de duas substâncias: noite e luz. Esses dois princípios são completamente distintos um do outro e apresentam propriedades opostas. Luz é quente, brilhante e seca; noite é fria, escura e úmida. Como justificativa para a escolha desses princípios, Parmênides parece ter em mente fenômenos celestes que podem ser explicados pela combinação de luz e sombra. Um exemplo eminente desse tipo de explicação se dá na descoberta de que a Lua, de fato, não possui luz própria, sendo iluminada pelo Sol, o que é anunciado poeticamente em B14 “Luz-dodia-na-noite, em torno da terra vagando uma luz estrangeira” (“Νυκτιφαῆς περὶ γαῖαν ἀλώμενον ἀλλότριον φῶς”). A lua que vemos circular no céu brilha na noite, mas por uma luz que não é dela. É interessante notar que o efeito visual que temos dependeria, então, tanto da luz quanto da escuridão (seja a da própria matéria da lua que reflete os raios do sol, seja a do espaço em volta que faz ressaltar a lua no céu noturno). Mas noite e luz não podem nunca se misturar uma com a outra ou gerar-se uma à outra. Elas não compartilham nenhuma propriedade, são irreduzíveis entre si, complementares e indissociáveis, pois

não é possível apreender uma sem a copresença da outra.

No entanto, se a cosmologia de “Doxa” é coerente e capaz de explicar diversos fenômenos que intrigaram os filósofos do tempo de Parmênides, ainda assim a deusa não cessa de expressar sua desconfiança das “opiniões mortais” que ela anunciará, por exemplo, em “Doxa” B6.4-5,

*[...] e depois [proibí] também este, o [caminho] em que mortais sabem-nada,
Duas-cabeças, vagam. Pois incapacidade
Em seus peitos guia sua mente vagante. Mas são levados
Igualmente cegos e surdos, admirados, tribos
sem julgamento (B6.4-5)*

αὐτὰρ ἔπειτ' ἀπὸ τῆς, ἦν δὴ βροτοὶ
εἰδότες οὐδέν

πλάττονται, δίκρανοι·
ἀμηχανὴ γὰρ ἐν αὐτῶν
στήθεσιν ἰθύνει πλακτὸν
νόον· οἱ δὲ φοροῦνται.
κωφοὶ ὁμῶς τυφλοὶ τε,
τεθηπότες, ἄκριτα φύλα, [...]

Antes de tentar dizer no que residiria a desconfiança na “Doxa”, é importante notar que ela, em nenhum momento, chega a ser uma acusação direta de falsidade. Apesar de o caminho da cosmologia mortal não possuir as qualidades que se espera de um conhecimento seguramente estabelecido como verdadeiro, tal como vimos em “Aletheia”, talvez Parmênides não esteja convencido de que isso é o suficiente para nos autorizar a dizer que a opinião não possui nenhum valor cognitivo, conforme sugere a interpretação de Long. Como nota Daniel Graham, há uma significativa diferença entre uma oposição verdade/falsidade e uma oposição verdade/opinião GRAHAM (2006, p. 174). Se Parmênides, como me parece, enuncia em seu poema uma distinção do segundo tipo, a balança das interpretações sobre a relação entre “Doxa” e “Aletheia” deixa de se inclinar para a tese defendida por Long para recair no grupo de teorias de “segunda melhor explicação do mundo”.

Uma das questões mais difíceis que um defensor de uma interpretação de tipo (3) teria que resolver é a de como e por que o relato de “Doxa”, tal qual apresentado, é melhor que outras cosmologias, já que ambos seriam falsos. Na ausência

de um critério claro, as interpretações de tipo (3) careceriam de sentido.

Contudo, acredito que Parmênides apresente, sim, esse critério, e isso é exatamente o segundo ponto que a interpretação (3) tem a seu favor. É impossível deixar de notar que a segunda parte do poema é escrita de maneira muito similar à primeira. Mais que uma mera coincidência ou semelhança de forma, Parmênides, em sua descrição da Luz e da Noite, retoma todos os requisitos (“σήματα”) de “o que é” descritos em “Aletheia”. Luz e noite não são geradas e são imperecíveis, estão sempre presentes no mundo e têm qualidades permanentes (B9.3). Elas são todas de um mesmo tipo, “[o fogo] o mesmo que ele mesmo em todas as direções; mas não o mesmo que a outra [noite]” (“ἔωυτῶ πάντοσετωὺτόν, τῶ δ’ ἐτέρωμητῶυτόν”, B8.57-58). Elas são completas se consideradas em conjunto; nada lhes falta, são completamente em ato. É certo que elas não são imóveis, mas até mesmo isso poderia ser mitigado no sentido de que elas são imutáveis em suas propriedades – e esse é um dos sentidos possíveis de “ἀκίνητον”.

Uma vez que sabemos *a priori* quais condições são estabelecidas como requisitos do “o que é”, temos elementos para avaliar e orientar nossa investigação sobre a natureza. Ao lidar com diferentes sistemas que tentem explicar a natureza do cosmo, quanto mais perto de atender a essas condições um deles chegar, tão melhor descrição da realidade ele será, ainda que não passe definitivamente no teste. Se levarmos em consideração que qualquer descrição do mundo fenomênico está afastada pelas próprias características do conjunto de requisitos expostos,⁴ pelo simples fato de querermos explicar algo que já foi mostrado ser impossível, estamos em uma situação na qual o valor de uma segunda melhor descrição é sensivelmente ampliada.

O terceiro ponto que favorece a teoria de que “Doxa” é uma segunda melhor explicação, ponto este que só foi devidamente reconhecido há pouco mais de uma década,⁵ é o seu grande sucesso científico em explicar fenômenos naturais. Karl Popper, que demonstrou uma admirável fascinação por esse assunto em seu *World of Parmenides* e desenvolveu uma interpretação muito original da teoria de Parmênides baseado em seus resultados

científicos, afirma:

Nós temos confiáveis relatos que Parmênides fez pelo menos cinco descobertas empíricas (astronômicas) de primeira ordem: (i) A lua é uma esfera; (ii) a lua recebe sua luz do sol; (iii) o crescer e o minguar da lua são irrealis: são apenas um jogo de sombras [...]; (iv) a estrela da tarde e a estrela da manhã são um e o mesmo astro; (v) a forma da terra é esférica. (POPPER, 1998, p. 80).

Como poderia ser que alguém tão sintonizado com a investigação natural de seu tempo como Parmênides rejeitaria resultados que ele sabia estarem corretos e, ao invés disso, dizer que qualquer descrição além do “o que é” não é nada senão um erro e uma falsidade? Como aceitar que a sua descrição do movimento dos astros era tão equivocada quanto as dadas por Anaximandro ou Xenófanos?⁶ Se tudo o que é possível dizer corretamente a respeito do mundo já foi dito ao final de “Aletheia”, por que Parmênides se importaria em dar uma descrição tão rica e detalhada do cosmos em “Doxa”, que não somente é maior em extensão que “Aletheia”, mas é também original, repleta de evidência empírica e muito mais adequada que as descrições de seus predecessores sobre essas matérias?

A resposta para essa pergunta, acredito, é que “Doxa” para Parmênides é uma representação válida da realidade. De fato, não é uma descrição perfeita ou completa, já que falha em preencher os requisitos de “Aletheia”, mas ainda assim uma que devia ser considerada provável e útil para a descrição do mundo. Como se pode depreender do dizer da deusa que ela irá declarar uma explicação (“διάκοσμον”) de modo que nenhum julgamento mortal irá ultrapassar quem a aprender, Parmênides realmente aceita “Doxa” como uma melhor explicação comparada a outras que já haviam sido propostas. Se é possível dizer que há uma maneira boa e uma ruim de tratar do mundo fenomênico, “Doxa” não pode ser uma descrição da realidade absolutamente falsa ou sem sentido.

Apresentei até agora alguns argumentos em favor da teoria de que “Doxa” é uma segunda melhor teoria sobre a natureza. É inegável, no entanto, que as duas partes do poema apresentam dois entendimentos diferentes do mundo que estão em claro conflito um com o outro. Se

consegui mostrar que eles não são mutuamente excludentes, ainda é preciso explicar melhor o que une as visões de “Aletheia” e “Doxa”. Ir além das sugestões que fiz sobre aspectos pontuais da interpretação de “Doxa” e oferecer uma teoria capaz de unir essas duas posições em um todo coerente é uma tarefa que não ousarei empreender.⁷ Isso dito, gostaria de discutir, para a questão da unidade do poema, uma plausível resposta que pode ser obtida a partir da interpretação de fragmentos de outro pré-socrático: Xenófanos de Cólofon.

IV

Um modo simples – mas interessante – de entender a teoria do conhecimento parmenidiana pode ser encontrado ao nos voltarmos para um de seus precursores na tradição pré-socrática. Apesar de ser difícil reconstruir por inteiro uma teoria do conhecimento a partir dos fragmentos que nos restam de Xenófanos, é possível fazer ao menos um esboço a partir de alguns fragmentos diretamente relacionados à percepção e ao conhecimento.

E a verdade certa, nenhum homem já viu ou haverá quem saiba sobre os deuses e todas as coisas de que digo.

Pois mesmo se, na melhor das hipóteses, acontecesse de uma pessoa dizer o que é o caso, Ainda assim ele próprio não o saberia. Mas a todos foi dada a opinião. (B34)

Καὶ τὸ μὲν σαφές οὐτις ἀνήρ ἶδεν οὐδέ τις ἔσται εἰδὼς ἀμφὶ θεῶν τε καὶ ἄσσα λέγω περὶ πάντων εἰ γὰρ καὶ τὰ μάλιστα τύχοι τετελεσμένον εἰπὼν αὐτός ὁμῶς οὐκ οἶδε. Δόκος δ’ ἐπὶ πᾶσι τέτυκται.

Que sejam essas coisas acreditadas como se assemelhando à verdade. (B35)

ταῦτα δεδοξάσθω μὲν εὐοικότα τοῖς ἐτύμοισι

De modo algum os deuses revelaram todas as coisas aos mortais desde o princípio, Mas com o tempo, investigando, eles descobriram melhor. (B18)

Οὔτοι ἀπ’ ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖς ὑπέδειξαν, ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

Se deus não tivesse criado o mel amarelo, eles diriam que figos são muito mais doces (B38)

εἰ μὴ χλωρὸν ἔφυσε θεὸς μέλι, πολλὸν ἔφασκον γλύσσονα σῦκα πέλεσθαι

Xenófanos, ao menos no plano religioso, duvida de que seres humanos tenham acesso ao conhecimento das coisas como elas são (B34). A julgar por B38 e outros fragmentos, essa desconfiança poderia bem ser estendida ao âmbito das ciências naturais⁸. O contraste entre o que é verdadeiro e o que é sabido parece ser colocado com clareza. Dizer algo que se constitui o caso não é garantia de que eu tenha conhecimento sobre minha afirmação. Além do mais, duas ideias parecem estar implícitas em B34: primeiro, a de uma verdade objetiva – há algo no mundo que é o caso independentemente daquilo que eu possa dizer sobre isso –;⁹ segundo, a ideia de que há matérias sobre as quais não há meios de se obter conhecimento.

Falta de conhecimento certo, contudo, não é de modo algum uma proibição para a pesquisa ou para a validade da opinião razoável, como se vê em B18. Apesar de não podermos adquirir conhecimentos perfeitos sobre alguns assuntos – ou não termos alguns conhecimentos desde o princípio –, os seres humanos ainda têm à disposição um modo de compreender a realidade baseado em crenças que pode ser melhorado com investigação (“ζήτησις”). Da interpretação de B35 e B18 pode-se tirar a lição de que o “ceticismo” de Xenófanos podia ser considerado de maneira positiva. Se é preciso que algumas coisas devam ser tomadas como semelhantes à verdade, ainda que elas não sejam verdade propriamente, isso não retira o valor da opinião justificada e não paralisa a investigação. Na medida em que nossa investigação avança com o passar do tempo, nosso conhecimento das coisas é melhorado. Nossas conjecturas justificadas podem ser melhoradas, mas elas podem apenas chegar cada vez mais perto do que seria a verdade que não conheceremos.

7. Talvez tal teoria nem mesmo seja possível de ser apresentada, considerando a precariedade de uma interpretação baseada em tão poucos fragmentos.

8. Em B38 os homens só poderiam saber o que é mais doce nos limites daquilo que experimentaram. Se não conhecessem o mel, achariam que os figos são mais doces. Em B28, Xenófanos, seguindo a tradição de especular sobre os limites do cosmo, afirma que o único limite “é esse debaixo dos nossos pés” – o que ele não poderia saber de fato, mas é certamente uma opinião plausível, uma vez que esse é o único limite de que ele podia ter alguma experiência.

9. Foi-me apontado pelo revisor anônimo deste artigo, com razão, que τὸσαφές não implica necessariamente a ideia de uma verdade objetiva. Nesse caso, no entanto, onde τὸσαφές se relaciona na linha seguinte com o τετελεσμένον, não há outra interpretação que faça sentido senão a de algo verdadeiro exatamente por ter acontecido ou ser o caso – enfim, uma verdade objetiva.

Baseado nessa teoria de Xenófanés, Parmênides poderia estar afirmando que “Doxa”, apesar de ser um conhecimento da realidade limitado e imperfeito, é ainda assim o melhor que temos sobre os assuntos tratados por ela. Parmênides reconhece que sua exposição não pode ser o todo ou a verdadeira descrição da realidade, mas é assim mesmo um claro aperfeiçoamento das teorias que eram mantidas nas cosmologias de então. A deusa está certa em dizer que não devemos acreditar em suas palavras, pois, no fim das contas, “Doxa” não é a representação última da realidade. Se isso é assim, é possível compreender a motivação da deusa em anunciar “Doxa”, mesmo alertando que suas palavras são enganadoras: se algo pode ser dito a respeito de nossa visão mortal da realidade, é mais provável que seja algo como a “Doxa” que aquilo que era aceito pela tradição religiosa ou que foi dito por outros filósofos. Aprenda-a, diria a deusa, e não será superado por nenhuma opinião mortal; mas não se engane em acreditar que essa é a natureza última das coisas. O caminho do “o que é” fica “fora das vias percorridas dos homens” (“ἢ γὰρ ἀπ’ ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν”, B1. 27).

V

Neste artigo tentei apresentar um dos mais intrigantes problemas com que já me deparei ao estudar a interpretação da filosofia de Parmênides. O modo como Parmênides atinge resultados científicos incomparáveis em “Doxa”, a despeito das conclusões chegadas em “Aletheia” – conclusões que parecem negar qualquer realidade das opiniões dos homens – é um paradoxo que pede clarificação. Parmênides, nos fragmentos que restaram de seu poema, infelizmente não se explica. Como espero ter mostrado, temos várias e importantes razões para não abandonar “Doxa” como uma falsidade pura e simples, como propôs Long. Mais que isso, podemos ver que uma interpretação plausível e interessante pode ser extraída a partir da comparação entre Parmênides e seu predecessor Xenófanés. A teoria epistemológica de Xenófanés, se utilizada como chave de leitura de “Doxa”, fornece justificativa para entendermos a última parte do poema de Parmênides como uma segunda melhor explicação da realidade. “Doxa”, entendida dessa forma, funcionaria mais como complemento e aproximação de “Aletheia” do que como sua negação.¹⁰

10. Teses semelhantes à que defendi foram propostas anteriormente. Graham (2006) discute a contribuição de Xenófanés para a filosofia de Parmênides e para a leitura de “Doxa” como segunda melhor teoria sobre a realidade. Popper (1998), defendendo uma tese do mesmo tipo, argumenta pela utilização do modelo *noumena/phenomena* de Kant para compreender a relação entre “Aletheia” e “Doxa”. Prof. Mourelatos (2008), no prefácio da segunda edição de *The Route of Parmenides*, defende em “Doxa” um modelo falibilista ao qual julga semelhante ao de Wilfrid Sellars. Compreende-se melhor a relação entre “Doxa” e “Aletheia” – Mourelatos argumenta – se tivermos em mente a semelhança que essas duas visões do mundo têm com os conceitos de *imagem manifesta* e *imagem científica* apresentados por Sellars. Minhas ideias são certamente devedoras a esses três autores.

Referências

- CURD, Patricia. *The Legacy of Parmenides*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 1998.
- FURTH, Montgomery. Elements of Eleatic Ontology. In: MOURELATOS, Alexander P.D. *The Presocratics: a Collection of Critical Essays*. Garden City, NY: Anchor, 1974. p. 241-270.
- GRAHAM, Daniel W. *Explaining the Cosmos: the Ionian Tradition of Scientific Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2006. Chapter 6, Parmenides’ criticism of Ionian philosophy, p. 148-185.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *A History of Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. v. 2, The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *A History of Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962. v. 1, The earlier Presocratics and the Pythagoreans.
- LESHER, James H. *Xenophanes of Colophon: fragments*. Translation and commentary by James H Leshner. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- LONG, Anthony Arthur. The Principles of Parmenides’ Cosmogony. *Phronesis*, v. 8, n. 2, p. 90-107, 1963.
- MCKIRAHAN, Richard D. *Philosophy before Socrates*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1994.
- MOURELATOS, Alexander P. D. Xenophanes’ contribution to the explanation of the Moon’s light. *Philosophia*, Athens, v. 32, p. 47-59, 2002.
- MOURELATOS, Alexander P. D. *The Route of Parmenides*. Rev. and expanded ed. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008.
- POPPER, Karl. *The World of Parmenides*. Arne Petersen (Ed.). New York: Routledge, 1998.

A maldade do homem e a história desperdiçada

Diogenes G. Morais Silva | Mestre em Filosofia, UFPB

Resumo: O que se pretende analisar nesse texto são as causas do mal humano – investigando, sobretudo, três obras de Jean-Jacques Rousseau – segundo a visão votada para uma história possivelmente desperdiçada, de tal forma que o sentido que esse texto atribui à palavra “desperdício”, pode estar no declínio de um tempo histórico que se afasta de qualquer sentido de progresso verdadeiramente “humano”, considerando que o sentido de progresso, mostra uma idéia de adiantamento. Para filósofos como Voltaire, Kant e Condorcet, a história é analisada a partir de seus progressos, e os conflitos são deveras naturais para um avanço do homem quando direcionado à sua sociabilidade. Com esses elementos e com a análise dessa divergência filosófica, pretende-se levantar a hipótese de que a passagem escolhida pelo homem em seu “tempo histórico”, forma na análise desse tempo cronológico, um esgotamento do sentido puramente “humano”, e possivelmente não conduza à luz de seu “progresso” qualquer proveito.

Palavras chave: Maldade, homem, história, Rousseau.

1. Desta forma estaremos seguindo o mesmo caminho que Rousseau propôs em seus textos.

2. “Conhece a ti mesmo”, citado no prefácio do *Segundo Discurso*.

3. A metáfora que utilizamos nesta passagem tem uma intenção figurativa. Rousseau utiliza (como metáfora) no primeiro parágrafo da introdução do *Discurso sobre a desigualdade* a estátua do Deus Glauco, que Platão usa para comparar à alma no livro X da *República*.

Da história e do homem histórico

Rousseau inicia o prefácio do Segundo Discurso com a seguinte sentença: “É do homem que devo de falar” (OC, t. III, p. 131). Pensando minimamente no teor deste fragmento, nota-se que ele traduz boa parte do pensamento do autor, uma vez que, nas obras do genebrino, é possível identificar a persistência em investigar questões humanas, ou ainda, o que poderia se dizer da manifestação humana em seus tempos primevos. Questões como essas parecem atravessar toda sua trajetória filosófica e literária.

Entretanto não basta apenas falar do homem, é preciso meditar sobre o humano, analisar suas escolhas, considerar seus sentimentos, para poder avaliar minuciosamente o que ele é em si. É preciso distinguir as transformações desse homem no decurso histórico, e para tanto, podemos começar por conhecer a nós mesmos¹ assim como conhecer o movimento da narrativa da humanidade a partir de uma avaliação mínima de seus episódios, ou seja, dos episódios que tornaram o homem “demasiadamente humano”.

Além disso, para avançar, pode-se começar

pela análise da inscrição do “templo de Delfos”,² sobre a qual pouco se meditou e que perfaz, talvez, o maior conhecimento para o homem. Neste caso, Rousseau é o escafandrista³ que mergulha no denso e tenebroso mar social, onde o homem e sua alma se encontram “desfigurados”, tal qual a “estátua de Glauco”, pois, “a alma humana alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas [...], adquiriu, por assim dizer, outra aparência, a ponto de estar quase irreconhecível.” (OC, t. III, p. 122). A passagem do homem do estado de natureza para o estado civil é responsável pela sua desfiguração. Cabe ao filósofo submergir nas profundezas densas desta sociedade civil para retirar toda crosta que nos impede de encontrar o homem natural. Esta limpeza – que é tarefa da filosofia – bem como a tentativa de restauração feitas a partir de denúncias, geraram todo tipo de ataque a Jean-Jacques. Eis aqui o homem histórico, o homem das vicissitudes.

Homem das mudanças e desatinos, que permitiu a Rousseau investigar a possibilidade de se falar de um homem social, diferente e distante

de um suposto homem natural, ou seja, de um homem conforme deveria ter saído do seio da natureza. A ideia de um homem da natureza poderia representar certa condição que permitisse a aproximação de sua existência pregressa, de um “homem natural, e, por conseguinte da idéia unificante; não digo aqui no domínio da doutrina, mas no domínio mesmo da existência.” (PIZZORUSSO, 1979, p. 73).

Este homem, condição de possibilidade de uma investigação, não se pode mais encontrar com precisão, nem por puras conjecturas, nem por investigações filosófico-históricas, pois ele está “deteriorado” pelas “crostas” da sociedade.

Este estado deteriorado talvez seja o “retrato” mais próximo daquilo que o homem constituiu para si no decorrer da sua história. Sabe-se que a sua “desfiguração” se fez a partir de sua maldade, implícita em suas escolhas de forma tal que o tornou mais “monstro” que homem. Em vista disso, seria possível uma análise dos aspectos deste declínio humano? Se a alma “deformada” do homem o torna quase “irreconhecível”, também o torna irrecuperável?

A pior consequência do mal

Para se pensar o conceito de mal na filosofia de Rousseau, é preciso dizer primeiramente que *bem* e *mal* são representações do homem a partir da constituição de uma sociedade.⁴ Sobre este fato o autor alerta: “Evitemos, pois, confundir o homem selvagem com os homens que temos diante dos olhos.” (OC, t. III, p. 152). Ora, o homem como se mostra “diante dos olhos” Hobbes já o vira, e o identificara em sua perversidade natural.⁵ De fato, o século XVII fomentou a inspiração filosófica do pensador inglês; pois diante da crise por que passava a Europa e as sucessivas transformações sociais, políticas e econômicas trouxeram a Hobbes a perspectiva do pensamento que representava a necessidade de poder do homem, e, portanto, isso poderia estar vinculado a sua natureza humana.

Apesar de Rousseau concordar em parte com Hobbes, ao pensar o homem como um ser perverso e intrépido,⁶ ele acredita que esta maldade é própria do homem no estado social. Isto ocorre por vários motivos, e o principal deles está na troca de uma espécie de amor-próprio do homem por uma espécie amor demasiado de si mesmo,⁷ ou seja, o amor-próprio, e aquele permite que

o “ser” ceda seu lugar às aparências, tanto em necessidades, quanto em importância, e é muito diferente do amor-próprio e da simplicidade da vida do homem no estado de natureza. Rousseau diz em nota:

Não se deve confundir o amor-próprio com o amor de si mesmo; são duas paixões bastante diferentes tanto pela sua natureza quanto pelos seus efeitos. O amor de si mesmo é um sentimento natural que leva todo animal a velar pela própria conservação e que, no homem dirigido pela razão e modificado pela piedade, produz a humanidade e a virtude. O amor-próprio não passa de um sentimento relativo, fictício e nascido na sociedade que leva cada indivíduo a fazer mais caso de si mesmo do que de qualquer outro, que inspira aos homens todos os males que mutuam, entre se causam e que constitui a verdadeira fonte da honra. (OC, t. III, p. 219) [nota: XV]. (Grifo nosso).

Assim, é possível identificar que o homem causa mutuamente os seus próprios males. O que autoriza uma interpretação como essa é notar as escolhas e conveniências dos homens. A título de exemplo, pode-se apontar um dos “males” na história, a saber, o episódio conhecido como “Desastre de Lisboa” de 1755, que ficou marcado na história por ceifar vidas, as quais, em sua totalidade, se exprimiram no martírio das vítimas desse desastre. **O que se pode dizer, certamente, é que não foi o primeiro nem o último. Nos últimos dez anos notou-se uma constante repetição desses tipos de desastres. Muitos ainda se perguntam se é o resultado de uma naturalidade, de Deus ou se é obra dos homens. Ora, debates como esses já estavam presentes no século XVIII, mas o que aconteceu para a diminuição ou o fim das trágicas consequências? Ou ainda: o que aconteceu para se preservar as vítimas? O homem renitente, até quando?** Rousseau escreve uma carta, em agosto de 1756, endereçada a Voltaire e intitulada *Carta Sobre a Providência*, em que vai inquirir os filósofos,⁸ para saber se o mal no mundo é mera causa da providência ou se é responsabilidade dos homens. À sua maneira,, o autor mostrará que a segunda condição é mais plausível.

Observar a opulência humana e as desigualdades por ela geradas pode ser uma das formas de se identificar esta espécie de mal. A referência

4. “Parece, a princípio, que os homens nesse estado de natureza, não mantendo entre si qualquer espécie de relação moral nem deveres conhecidos, não podiam ser bons nem maus” (OC, t. III, p. 152).

5. Segundo Rousseau: “Hobbes pretende que o homem é naturalmente intrépido e não procura senão atacar e combater”. (OC, t. 3, p. 136).

6. “Poderá parecer estranho a alguém que não tenha considerado bem estas coisas que a natureza tenha assim dissociado os homens, tornando-os capazes de atacar-se e destruírem-se uns aos outros.” (HOBBES, 1979, p. 75).

7. Esta transformação já havia sido explicada no *Segundo Discurso*, mas é na *Carta a Christophe de Beaumont* que Rousseau expõe de forma mais inteligível, e que permite tanto a sua defesa às acusações do arcebispo, como também uma ampliação crítica de sua filosofia. “Quando, afinal, todos os interesses particulares agitados se entrecrocaram, quando o amor de si posto em fermentação se torna amor-próprio, [...], torna-os todos inimigos natos uns dos outros e faz com que ninguém encontre seu bem a não ser no mal de outrem.” (ROUSSEAU, 2005, p. 48).

8. Uma vez que já havia uma discussão sobre esse assunto, entre, por exemplo, Leibniz, Alexander Pope e Voltaire.

que se faz aqui se direciona à histórica ganância humana, que cria o apego aos bens e serve de motivo e de denúncia, combustíveis para a citada carta, na qual o autor supõe que a possibilidade de o desastre ter tomado proporções consideráveis está na própria preferência dos homens, que escolhem como moradia a construção de casas umas sobre as outras, e se obstinam a salvar os seus pertences na iminência do perigo de morte, haja vista que “o que se abandona vale mais do que o que se pode levar.” (ROUSSEAU, 2005, p. 123). Ou seja, a vida ganha sentido a partir dos bens que se possui, e o apego a esses bens faz com que o homem prefira o resgate dos mesmos, em vez de pôr-se a salvo de algum perigo. Na proximidade da ruína e da catástrofe, majoritariamente, há os que prezam pela salvação e o apreço aos pertences e suas valias, se esquecendo da “salvação” de suas próprias vidas.

As objeções de Rousseau mostram, nessa carta, que o mal é, em grande medida, produzido pelo próprio homem e, por isso, o autor afirma preferir o otimismo filosófico,⁹ uma vez que este pode ao menos aplacar o sofrimento de outrem; e descarta o ponto de vista de Voltaire, que defendera a ideia de que o otimismo apenas o reduzia “ao desespero” (ROUSSEAU, 2005, p. 122). Mas, sofrimento e desespero não parecem se apresentar no mesmo esteio? A questão que reside aqui não é apenas sofrimento pelas perdas materiais, mas pelas perdas humanas. Então, não parece estranho pensar que muitas perdas humanas se dão justamente por questões materiais? Muitas vezes não é o apego aos bens que faz o homem sofrer quando pensa em sua morte?¹⁰

O medo parece fazer as pessoas se unirem,¹¹ mas o desespero faz as pessoas se dispersarem, ou seja, “cada um por si e Deus por todos”, segundo o adágio universal. Assim como o desespero que denuncia uma catástrofe natural faz cada um procurar um abrigo e cuidar de si; quando se trata da competitividade humana, por exemplo, a ganância dos homens, que é referência aqui, o adágio parece repetir um desespero humano similar, “cada um por si, cada um corre atrás do seu ganho”. Os desesperos, em ambos os casos, não são precisamente parecidos? Qual será “a pior consequência do mal”? Qual o pior dos desesperos?

Talvez por isso o autor de Genebra recusara veementemente a ideia da causa do mal estar ligada à providência divina. Este debate acende uma nova abordagem no século das luzes, como cita Starobinski: “O equilíbrio da natureza foi ao longo do século XVIII um dos argumentos favoritos da físico-teologia e tornou-se quase que ao mesmo tempo um tema habitual do discurso sobre a realidade política” (2002, p. 285).

A união inadiável

De fato, em tempos remotos os homens precisaram se unir para enfrentar atmosferas instáveis e tempos insalubres, pois o ambiente hostil torna irrestringível a solidão humana, e, por outro lado, não há mal algum no fato de os homens se unirem. Entretanto o que interessa notar talvez seja o fato de que, ao mesmo tempo em que as intempéries da natureza – abalos sísmicos, inundações, eras glaciais, entre tantas outras – obrigaram os homens a se juntarem, por outro lado, podemos ver que este ato de juntar-se foi, também, responsável por suas desditas. O “Desastre de Lisboa” não representa apenas o infortúnio das vítimas lusitanas no século XVIII, mas também a similitude trágica desta tentativa de união.

Isto reforça a tese de Rousseau de que não foi uma boa causa os homens se reunirem, muito menos uns sobre os outros, amontoados e apegados aos bens que valem até mesmo as mais heroicas tentativas de resgate, e por isso, ainda resta responder uma questão: “Acaso não se sabe que a pessoa de cada homem tornou-se a menor parte dele mesmo, e que quase não vale a pena salvá-la quando se perde todo resto?” (ROUSSEAU, 2005, p. 123).

Muito além dessa triste simultaneidade que força o homem a buscar sua coletividade e ao mesmo tempo o torna vítima eventual da tragédia está o papel crítico de Rousseau, que interrompe os discursos e os conflitos filosóficos entre os pensadores naquele século – a respeito da providência divina – para apontar as perguntas sobre a causa do mal no mundo não mais em Deus, mas no próprio homem; desviando o foco de perspectiva dos debates e das proposições do seu tempo, e propondo questões no âmbito antropológico.

Se for possível pensar este questionamento,¹² veremos que no momento em que a naturalidade

de se buscar a própria sobrevivência é substituída pelo descobrimento do benefício da união em grupos tem-se a primeira cisão entre o mundo selvagem e a sociedade. E tal cisão de forma alguma representa algo simples, pelo contrário, tomou contornos desastrosos, pois

as “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade; assim se constitui uma sociedade em que cada um se isola em seu amor-próprio e se protege atrás de uma aparência mentirosa. Paradoxo singular que, de um mundo em que a relação econômica entre os homens parece mais estreita, faz efetivamente um mundo de opacidade, de mentira, de hipocrisia. (STAROBINSKI, 1991, p. 35).

A maldade dos homens torna-se, desta forma, a mola que impulsiona o progresso de seu tempo: é ele mesmo quem pode presidir a própria história. Assim, defende-se o fato de que, para Rousseau, independente das questões sobre a providência – embora prefira acreditar em um otimismo filosófico – a maldade insólita do homem é capaz de acarretar para si mesmo um desastre maior que qualquer desastre produzido pela natureza. A natureza se regenera, ou seja, se refaz; o homem, ao contrário, renitente e sem respostas, se degenera.

A questão é: este mal pode ser abafado? Talvez, pelo seu oposto; ou seja, pelo despertar da natureza humana mais pura e desprovida de bem e mal; ou quiçá com uma nova concepção de habitação, de união mútua, de ganhos e lucros, de valores. Contudo, assuntos como esses são espinhosos e fazem o homem se esquivar, se desvencilhar de suas possibilidades, assim como já se desvencilhou da sua própria consciência; pois é mais cômodo e talvez menos trabalhoso tentar encontrar uma causa metafísica para explicar o mal no mundo, porquanto, desta maneira, o homem pode atenuar suas crises, bastando ter um pouco de resignação e aguardar dias melhores, ou se nada mais restar, esperar pela providência divina,¹³ enquanto que de sua consciência, nada é exigido.

Outra possibilidade está no remédio do mal capaz de combater a si mesmo, ou seja, o remédio capaz de cicatrizar essas feridas na sociedade há de vir do próprio mal que reconstrói¹⁴ e re-concilia o humano, como aponta Starobinski: “Não é indiferente, contudo, que o remédio seja imaginado homeopaticamente no mal, ou que, ao contrário, sobrevenha de fora, alopaticamente, para combater o mal por seu contrário.” (1979, p. 22).

A história em Rousseau e Kant

No decurso da história do homem, encontramos elementos que revelam a construção e a constituição de uma sociedade. E é neste ato constitutivo social que podemos observar a ideia de uma evolução, que foi responsável pela emancipação do homem enquanto sujeito cognoscente e que trouxe, em seu arcabouço histórico, os indícios de que a razão ganhou espaço em relação à natureza. Esta evolução da humanidade, vista por alguns filósofos como progresso, é interpretada por Jean-Jacques Rousseau de forma duvidosa,¹⁶ ou seja, na medida em que houve uma transformação do homem – que buscou ultrapassar seu tempo através do uso da sua razão e se submeteu a buscar incessantemente seus conhecimentos, bens e posses – mais ele se distanciou de sua essência natural.

Na obra *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, texto de 1784, Immanuel Kant relata que a história se mostra, por efeito, na existência de um fio condutor que permite explicar seus acontecimentos. Tais acontecimentos representam um progresso do homem em direção ao uso gradual e ininterrupto de sua razão, a qual, por sua vez, implica a ideia de uma “história universal” que possui uma consecução teleológica.¹⁶

O meio de que a natureza se serve para realizar o desenvolvimento de todas as suas disposições é o antagonismo delas na sociedade, na medida em que ele se torna ao fim a causa de uma ordem regulada por leis desta sociedade.” (2004, p. 8).

Sob e através de uma visão cosmopolita, Kant vê nesta ideia a naturalidade dos conflitos e das incompatibilidades do ser humano como fatores necessários para atingir sua finalidade, ou seja, “o progresso”. Todos os infortúnios e toda ambição humana mostram uma naturalidade no que cabe aos fatos, e vai mais longe:

“Agradecemos, pois, à natureza a intratabili-

13. Por isso Starobinski afirma que, no século XVIII, a interpretação filosófica de parte dos pensadores foi baseada essencialmente em uma “visão providencialista da história” (2002, p. 289).
14. Assim também pensa Levi-Strauss: “Porque se é verdade que a natureza expulsou o homem e que a sociedade persiste em oprimi-lo, o homem pode ao menos inverter a seu favor os pólos do dilema, e buscar a sociedade da natureza para meditar nela, sobre a natureza da sociedade.” (1987, p. 48).

15. Rousseau vê com desconfiança o projeto do Iluminismo. Para ele, o homem seria mais feliz, assim como teria evitado todas as suas corrupções, se tivesse conservado seu estado de natureza, em que vivia para saciar suas necessidades mais elementares, e não mais que isto.

16. Na obra *A religião nos limites da simples razão*, Kant tomará outra posição, desta vez mais próxima à posição de Rousseau.

dade, a vaidade que produz a inveja competitiva, pelo sempre insatisfeito desejo de ter e também de dominar! Sem eles todas as excelentes disposições naturais da humanidade permaneceriam sem desenvolvimento num sono eterno. O homem quer a concórdia, mas a natureza sabe mais o que é melhor para a espécie: ela quer a discórdia. Ele quer viver cômoda e prazerosamente, mas a natureza quer que ele abandone a indolência e o contentamento ocioso e lance-se ao trabalho e à fadiga, de modo a conseguir os meios que ao fim o livrem inteligentemente dos últimos.” (KANT, 2004, p. 9).

O conjunto que forma essa história está para além de uma mera narração de fatos ou acontecimentos, pois ela, a história, permite um movimento sobre o tempo, através de um pensamento e não somente através dos dados relatados pelos historiadores.¹⁷ Todas essas conclusões levaram Kant a grassar que haveria na sociedade uma natureza “insociável”, como se pode notar nos fragmentos seguintes:

“Eu entendo aqui [diz Kant] por antagonismo a insociável sociabilidade dos homens, ou seja, sua tendência a entrar em sociedade está ligada a uma oposição geral que ameaça constantemente dissolver essa sociedade. Esta disposição é evidente na natureza humana.” (2004, p. 8).

É a necessidade que força o homem, normalmente tão afeito à liberdade sem vínculos, a entrar neste estado de coerção, e, em verdade, a maior de todas as necessidades, ou seja, aquela que os homens ocasionam uns aos outros e cujas inclinações fazem com que eles não possam viver juntos por muito tempo em liberdade selvagem. (KANT, 2004, p. 10).

O que se trata então, no caso, é de mostrar por que razão o homem possui “uma inclinação para associar-se” (2004, p. 8), mas ao mesmo tempo se desvenda no seu caráter *insociável*, e o que é mais grave, no estado natural de sua existência

Assim, pode-se dizer que Immanuel Kant foi o primeiro pensador a possibilitar um olhar diferente sobre a história; como aponta Lebrun: “É Kant e não Hegel, quem exclama como é que a razão, presente na cena da natureza, poderia estar ausente da gesta da humanidade?” (1986, p. 71). Kant supunha a necessidade de um “senhor”

capaz de administrar o direito e o estado, o que torna a história universal kantiana uma história política. Fica claro aqui que, no tocante ao conceito de história, as ideias do pensador prussiano se distinguem das ideias do pensador genebrino, pois o conceito de progresso para Rousseau tem uma conotação desagradável, uma vez que o homem, orgulhoso, quer sempre avançar seus conhecimentos, sem se perguntar pelo sentido do que se pretende conhecer, ou pior, sem saber ao certo o que está buscando com tanto conhecimento.

Ouçõ os clamores distantes dessa falsa sabedoria que sem cessar nos tira para fora de nós mesmos, que sempre considera o presente como nada e, perseguindo sem tréguas um futuro que foge à medida que avançamos, de tanto nos levar para onde não estamos, leva-nos para onde não estaremos nunca. (Rousseau, 1995, p. 68).

Em 1793, em plena Revolução Francesa, surge um texto de um pensador francês chamado Condorcet e intitulado *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*, no qual o autor, nove anos após o texto de Kant, repercutiu a ideia de progresso histórico, a saber, de que os progressos do espírito humano fornecem o fio condutor para uma interpretação racional da história, o que denota que o século XVIII é a época em que o conceito de progresso histórico é fator comum, ou seja, a ideia de que o homem e a história formam um misto de desenvolvimento regular que podem ser explicados, pois ambos – a história e o homem – passam pelos seus diversos estágios de desenvolvimento.¹⁸

A história em Rousseau e Voltaire

A história do homem e seus progressos,¹⁹ segundo o filósofo francês Voltaire, são vistos de forma positiva, e o tempo não volta a sua origem, mas sim, evolui constantemente com pequenos retrocessos. Para o pensador francês, tanto o progresso natural do homem em direção à sociedade, quanto a busca pelos seus bens e privilégios, são necessários, pois, isto era natural na antiguidade, pois “o furor de adquirir os bens da terra acrescentava diariamente novos progressos às artes” (VOLTAIRE, 1978, p. 79).

Voltaire compara os progressos da França e da Inglaterra,²⁰ para mostrar como a Inglaterra no seu apogeu industrial estava à frente do país

vizinho, mas também para realçar a importância desse progresso. O Iluminismo, como fundamentação que retira o homem de sua estagnação e preguiça e o impele à busca do conhecimento, e o Renascimento como limiar de um progresso artístico, deram forma à chave para se abrir os portais do progresso histórico.

No *Tratado de metafísica*, Voltaire diz: “A inveja obrigou a preguiça a despertar e afiou o gênio de todo aquele que viu seu vizinho poderoso e feliz” (1978, p. 79),²¹ ou seja, é o sentimento desprezível do desejo de possuir o mesmo bem alheio, a saber, a inveja e a cobiça, que propicia não somente a busca dos bens humanos, mas implica também uma espécie de poder e felicidade humana, pois

É, portanto, muito claro que devemos às nossas paixões e às nossas carências a ordem e as invenções úteis com que enriquecemos o universo e é bem verossímil que Deus só nos tenha dado essas carências, essas paixões, a fim de que nossa engenhosidade as usasse em nosso proveito. (VOLTAIRE, 1978, p. 79).

Em se tratando de história, Voltaire foi o primeiro pensador a questionar sua utilidade, e a chamar a atenção para a necessidade de se olhar a história através de uma concepção teleológica. É possível notar este fato na pergunta “qual é a história útil? Aquela que nos mostra deveres e direitos sem ter a aparência de nos querer ensiná-los.” (VOLTAIRE, 1978, p. 206).

Outro ponto relevante a ser destacado é o fato de ambos os pensadores – Rousseau e Voltaire – verem a história como um tempo linear, ao passo que Kant a vê como algo cíclico, em que os acontecimentos se repetem, e nessas repetições reside a explicação desses acontecimentos de tempos em tempos. Entretanto, a diferença entre Rousseau e Voltaire é que, para Rousseau, o tempo, embora linear, se fecha em seu próprio ciclo,²² de forma contínua; e sobretudo, que este tempo é visto pelo autor como algo negativo,²³ enquanto para Voltaire o tempo é linear e positivo segundo o seu sentido de progresso

Se o homem social se encontra desnaturado, segundo Rousseau, este é o verdadeiro senhor da história, visto que o homem natural vive o seu tempo presente; não há um porvir, portanto não há história. Se não há história, seguramente se pode afirmar que não há progresso, não há

mudanças a se considerar. Portanto, tratar o conceito de história em Rousseau não é volver às origens dos selvagens, mas ao contrário, é pensar o fato dos homens estarem aqui vivendo com o bem e o mal e sobrevivendo em seu próprio mal, ou, quem sabe, até representando uma maldade sem precedentes, por puro desejo de ser mal, pois “o que é, afinal, a história para Rousseau? Não se define ela, justamente, como o domínio por excelência da perversão ‘representativa’?” (FORTES, 1997, p. 26).

Conclusão

Se for possível pensar que o conceito de proveito tem a mesma conotação de “utilidade que se aproveita”, que provém, sustém, fornece, abastece e beneficia alguma vantagem; o que se pode constatar é que – em relação à história – não se tem uma resposta plausível quanto à questão de *proveito* em Rousseau.²⁴ Se a história não tem seu proveito, é possível constatar que o homem possui, e é na história que essa utilidade humana foi capaz de – fazendo uso uns dos outros – provocar uma parte do que se pode classificar como: o lado perverso do homem, uma vez que gerou desigualdade por um lado, e abandono de outro. Se a história foi bem aproveitada ou desperdiçada pelo homem, ainda não se pode afirmar, pois certamente haveria controvérsias. Entretanto é possível entender como e por que Rousseau se nega a reconhecer o avanço da razão e do “progresso” artístico e científico como algo benéfico e satisfatório, ou ainda, se pode constatar como ele se afastará das ideias dos filósofos de seu tempo.

Rousseau provavelmente não se preocupou com a história em si, mas sim com o homem enquanto constituinte dessa história; enquanto todos olhavam para a causa do mal que possivelmente poderia ser respondida com questionamentos sobre a providência divina, Rousseau segue os vestígios históricos do mal que já estava germinado no homem devido às suas escolhas; enquanto todos se perguntavam pelos conceitos de progresso, liberdade ou igualdade, Rousseau segue analisando suas formas, como se constituíram a partir do pensamento e do sentimento do homem. Assim, podemos dizer que se a história humana não foi desperdiçada, para Rousseau, ela constitui, no mínimo, um regresso; é mais

21. Comparar com a nota 20 desse artigo, onde Kant está propondo, grosso modo, a mesma questão.

22. O que não quer dizer tempo cíclico.

23. “O tempo histórico, que para Rousseau não exclui a ideia do desenvolvimento orgânico, permanece carregado de culpabilidade; o movimento da história é um obscurcimento, é mais responsável por uma deformação do que por um progresso qualitativo.” (STAROBINSKI, 1991, p. 29).

24. Pois essa era a hipótese norteadora deste ensaio desde seu resumo. Quanto à história, se sabe apenas a forma com que o autor a encontra, ou seja, puramente negativa, e “não há dúvida de que uma visão como a de Rousseau sobre a história humana é profundamente negativa.” (FORTES, 1996, p. 78).

17. Daniel O. Perez observa que “Os acontecimentos humanos responderiam a uma intencionalidade lógica a partir da qual é possível agrupá-los e, neste sentido, é preciso construir esse conceito de intencionalidade de modo que possa ser logicamente coerente e semanticamente adequado” (PEREZ, 2006, p. 28).

18. Esta referência segue como complemento. Não abordaremos sobrejo, por fugir do pretexto, que é analisar a visão de história entre Rousseau, Kant e Voltaire.

19. Principalmente se tratando de progresso das artes e das ciências.

20. Seu país de exílio.

prudente dizer – apoiado na visão filosófica de Rousseau – que o homem foi se desviando em seu caminhar, rumo a um declive que a própria sociedade impôs amiúde.

REFERÊNCIAS

CONDORCET, Jean Antonio-Nicolas. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura, Ed. Unicamp, Campinas, 1993.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. Paradoxo do Espetáculo, Política e Poética em *Rousseau*. Discurso Editorial, São Paulo, 1997.

HOBBS, Tomas, *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, 2ª ed. São Paulo: Abril, 1979.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Tradução de Ricardo Terra, 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

LEBRUN, Gerard, Comentário à obra ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita. In: *ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Trad. de Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, Fundador das Ciências do Homem. In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; pp. 41-51, 1987. PEREZ, Daniel Omar. Os significados da história em Kant In: *Philosophica*, Revista do Departamento de Filosofia da FLUL, Lisboa, 2006.

PIZZORUSSO, Arnaldo. Le “personae” nei Dialogues. In: *Rousseau secondo Jean-Jacques*. Editio a cura dell’Ufficio Attività Culturali dell’Istituto della Enciclopedia Italiana, et Faculté des Lettres, Université de Genève, Firenze, 1979. (pp. 65 - 74).

ROUSSEAU, J. J. *Carta a Chistophe de Beaumont e Outros Escritos sobre a Religião e a Moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques org., São Paulo, Estação Liberdade, 2005.

_____. *Discours sur les sciences et les arts; Discours sur l’origine et les fondemens de l’inégalité parmi les hommes*. Oeuvres Complètes. Col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo III, Paris: Éditions Galimard, 1964b.

_____. *Emile ou de l’Éducation*. Oeuvres Complètes. Col. Bibliothèque de la Pléiade, tomo IV, Paris: Éditions Galimard, 1969.

STAROBINSKI, Jean. Le remède dan le mal. In: *Rousseau secondo Jean-Jacques*. Editio a cura dell’Ufficio Attività Culturali dell’Istituto della Enciclopedia Italiana, et Faculté des Lettres, Firenze: Université de Genève, 1979. (pp. 19 - 40).

_____. Jean-Jacques Rousseau: *A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

_____. *Ação e Reação, e aventuras de um casal*. Tradução de Simone Perelson, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. Tratado de metafísica; Dicionário Filosófico. Tradução de Marilena de Souza Chauí, 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

O conceito de *ser* no período pré-crítico de Kant: a existência no *Beweisgrund*

Filício Mulinari e Silva | Graduando em Filosofia, UFES

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o conceito de existência/*ser* entendido por Immanuel Kant no período pré-crítico, na obra *Beweisgrund*, e pontuar as consequências desse novo conceito de *ser* para a ontologia moderna. Salienta-se que os apontamentos sobre o conceito feitos na *Crítica da Razão Pura* pouco diferem dos apresentados no *Beweisgrund* e, por este motivo, a análise da existência na referida obra pré-crítica é fundamental e proporciona grande auxílio para a compreensão do conceito presente no período crítico.

Palavras-chave: Metafísica moderna; ontologia; ser; existência; posição absoluta

Entende-se por período pré-crítico de Kant aquele anterior a 1781, ano de publicação da *Crítica da Razão Pura*, primeira das três *Críticas* que Kant viria a publicar e que lhe dariam lugar notável na história da filosofia moderna.

Nos escritos do período pré-crítico, Kant se ocupou de problemas clássicos da metafísica, como as provas da existência de Deus e os fundamentos da moral. No entanto, o filósofo reconhecia cada vez mais nitidamente as dificuldades em se resolver esses problemas com as soluções propostas pela metafísica tradicional. No tratado *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes*,¹ publicado em 1763, apesar do exame das provas especulativas da existência de Deus ainda não ser tão preciso e negativo como o feito na *Crítica da Razão Pura*, percebe-se que ali Kant já formulava a tese que seria mais tarde de importância central para sua ontologia, a saber, que “a existência não é um predicado ou determinação de uma coisa” (KANT, 1992, 2:72).²

Observa-se que no período pré-crítico já estavam esboçadas em seus traços principais as teses defendidas na *Crítica da Razão Pura* sobre o *ser*.³ Como ressalta Vaz (2006, p. 25), é no período pré-crítico que se vê com mais clareza as

concepções de Kant sobre o conceito de existência, pois no período crítico estas teses são apresentadas *en passant*, como algo já pressuposto para o desenvolvimento das demais teses ali encontradas. Assim sendo, será observada aqui a relação do conceito de existência na obra *Beweisgrund*, uma vez que é nela em que se encontra as principais teses kantianas acerca da noção de existência no período pré-crítico.

A existência não é um predicado ou determinação

Logo na primeira seção do *Beweisgrund*, Kant atentou para o devido cuidado e empenho que se deve ter com a análise do conceito de existência:

Hence, in these reflections I should not aspire to analyse the very simple and well-understood concept of existence, were it not for the fact that the present case is one in which such an omission could occasion confusion and lead to serious errors. (KANT, 1992, 2:70).

Com a citação acima, percebe-se a importância de um exame minucioso que deve ser feito com relação ao conceito de existência, a fim de se evitar confusões que levem a erros graves.

Kant advertiu que não iria propor uma definição formal da existência, mas uma definição que primeiramente garanta o que realmente pode

1. “O único argumento possível para uma demonstração da existência de Deus”. A partir daqui a obra será referida apenas como *Beweisgrund*.

2. Onde Kant fala do *ser*, especialmente na relação com sua crítica às provas ontológicas da existência de Deus, ele usa o termo de modo idêntico ao conceito de existência. Sua tese principal é que *ser* não é um predicado real que possa ser adicionado ao conceito de algo, mas “meramente a posição de algo ou de certas determinações nelas mesmas” (KANT, 2001, A598/B626). Na distinção do uso lógico do *é* como cópula, o existencial *é* indica que o sujeito e seu predicado estão postos. Tal postulação diz respeito ao objeto em relação ao seu conceito (HOLZHEY; MUDROCH, 2005, p. 62).

3. “A maior parte das interpretações pós-kantianas desconhecera que, nesse ponto essencial [sobre a existência], a *Crítica* não corrigiu em nada o pré-criticismo: elas consideram a causalidade fenomenal como o único conceito válido de causalidade, e o existente determinável no fenômeno como o todo da existência” (LEBRUN, 1993, p. 152).

ser dito sobre tal conceito, seja tal definição negativa ou positiva.

It is not to be expected that I shall begin by offering a formal definition of existence. [...] My procedure will be like that of someone who is searching for a definition and who first of all assures himself of what can be said with certainty, either affirmatively or negatively, about the object of the definition. (KANT, 1992, 2:71).

A partir dessas considerações iniciais, parte-se para a análise do conceito de existência propriamente dito.

No primeiro item da primeira reflexão, “A existência não é um predicado ou uma determinação de uma coisa”,⁴ percebe-se implícita já no título uma tese negativa a respeito do conceito de existência. Kant salientou que, apesar de parecer estranha e sem sentido, a afirmação do título é indubitavelmente correta. Para explicar tal afirmação, Kant ofereceu o seguinte exemplo:

Take any subject you please, for example, Julius Caesar. Draw up a list of all the predicates which may be thought to belong to him, not excepting even those of space and time. You will quickly see that he can either exist with all these determinations, or not exist at all. (KANT, 1992, 2:72).

Como observa-se no final do trecho citado acima, Kant diz que o sujeito do exemplo (Júlio César) pode existir ou não existir mesmo possuindo todas as suas determinações. Percebe-se que no fundo do exemplo já está inserida a afirmação de que “a existência não é um predicado/determinação de alguma coisa”. Contudo, antes de adentrar-se no exemplo dado por Kant, é necessária uma rápida elucidação da noção de determinação presente no período pré-crítico para que, então, seja possível entender o motivo da noção de existência não poder funcionar como predicado.

No período pré-crítico, a melhor definição kantiana sobre a determinação é encontrada em sua obra *Nova Dilucidatio*,⁵ datada de 1755, onde o filósofo diz que “determinar é pôr um predicado com a exclusão de seu oposto” (ALTMANN, 2003, p. 278). Sobre tal passagem, Altmann dá o seguinte exemplo:

Tomemos um exemplo: O predicado “vermelho” determina “bola”, pois podemos distinguir três

objetos intencionais: “bola” é diferente tanto de “bola vermelha” quanto de “bola-não-vermelha”, pois à bola pode responder tanto um objeto não-vermelho quanto um vermelho. É justamente por isso que precisamos do predicado “vermelho” para determinar um conceito de um objeto, por exemplo, desta bola vermelha. Caso contrário não precisaríamos de mais um predicado além do já pensado no conceito “bola”. (ALTMANN, 2003, p. 279-280).

Como se observa neste exemplo, o que caracteriza *vermelho* como determinação do objeto *bola* é a possibilidade de que algo que corresponda a *bola* não corresponda a *bola vermelha* e nem ao conceito *bola não vermelha*. Nesse sentido, algo que corresponda a *bola* deve necessariamente corresponder ou a *bola vermelha* ou a *bola não vermelha*.⁶

Segundo Kant, quando se determina a completa possibilidade (a possibilidade de existir) de uma coisa, nessa determinação já estão contidos todos os predicados da coisa: quando se pensa em um objeto, tal objeto é pensado mediante uma descrição completa de todos os seus atributos. Dessa forma, a determinação de algo se dá pela junção de todos os predicados imagináveis que se aplicam ao objeto em questão na realidade. A existência não seria, dessa forma, um predicado determinante, pois não alteraria o objeto em questão: o objeto concebido e o objeto real (existente) possuem os mesmos predicados.

Explicada em linhas gerais a noção kantiana de determinação, volta-se então para o exemplo de Júlio César, referido na passagem do *Beweisgrund*. No exemplo fica explícito que, mesmo ao atribuir qualquer predicado ao sujeito Júlio César, o mero fato de pensar nesse predicado como pertencente a Júlio César não faz Júlio César existir. No caso de se fazer da existência um predicado, percebe-se ainda que, ao dizer que “Júlio César existe”, o conceito de *Júlio César* permanece o mesmo se comparado ao que estava apenas na mente.

Assim, o exemplo de Júlio César mostra que a existência não pode ser um predicado ou determinação de objeto nenhum, pois, além do fato de conceber um objeto não assegurar que ele exista, salienta-se ainda que o objeto concebido e o objeto existente são idênticos em seus predicados.

Há, ainda no primeiro item do *Beweisgrund*, uma análise da diferença dos juízos existenciais quando usados pela linguagem comum. Kant explicitou isso ao mencionar os exemplos do unicórnio do mar [*sea-unicorn* ou *narwal*].⁷

Nonetheless, the expression “existence” is used as a predicate. [...] But when existence occurs as a predicate in common speech, it is a predicate not so much of the thing itself as of the thought which one has of the thing. For example: existence belongs to the sea-unicorn (or narwal) but not to the land-unicorn. This simply means: the representation of a sea-unicorn (or narwal) is an empirical concept; in other words, it is the representation of an existent thing. For this reason, too, one does not examine the concept of the subject in order to demonstrate the correctness of the proposition about the existence of such a thing. (KANT, 1992, 2:72).

Além de a linguagem comum apresentar erros no uso do conceito de existência, é importante frisar novamente que Kant defendeu a ideia da impossibilidade de encontrar a existência na mera análise do objeto de um juízo, uma vez que este só contém os predicados que o define. Como salientado no exemplo de Júlio César, a existência não faz parte dos predicados determinantes, ou seja, os que definem e determinam o sujeito Júlio César.

Outro ponto importante diz respeito ao uso do termo *conceito empírico* [*empirical concept*] no exemplo do *narwall*. O termo ressalta a ligação entre o conceito de existência kantiano com a epistemologia, principalmente no que se refere aos limites da linguagem lógica. A importância epistemológica também é vista na seguinte passagem:

If one wishes to demonstrate the correctness of such a proposition, one examines the source of one’s cognition of the object. One says: “I have seen it” or “I have heard about it from those who have seen”. (KANT, 1992, 2:72-73).

É nítido o caráter epistemológico do conceito de existência através da importância dada ao objeto real (empírico) da qual foi retirado o conceito do objeto em questão. Dessa forma, os juízos existenciais são enquadrados de uma forma distinta daqueles juízos lógicos em que há uma mera relação entre conceitos.⁸

A existência como posição absoluta

Após advertir, no primeiro momento, a tese negativa de que a existência não é um predicado determinante, Kant partiu para uma segunda tese – mais positiva – que alega que “a existência é a posição absoluta de uma coisa”.⁹ Apesar da aparente complexidade da tese, Kant adverte logo no início do item sobre sua simplicidade, uma vez que o conceito de *posição absoluta* é idêntico ao conceito de *ser* em geral:

The concept of positing or setting is perfectly simple: it is identical with the concept of being in general. Now, something can be thought as posited merely relatively, or, to express the matter better, it can be thought merely as the relation (respectus logicus) of something as a characteristic mark of a thing. In this case, being, that is to say, the positing of this relation, is nothing other than the copula in a judgment. If what is considered is not, merely this relation but the thing posited in and for itself, then this being is the same as existence” (KANT, 1992, 2:73-74).

Embora Kant tenha dito que o conceito de posição é demasiado simples [*perfectly simple*], há certa dificuldade no entendimento da passagem. Assim, uma explicação torna-se necessária a fim de se evitar possíveis equívocos.

Na passagem Kant relata dois tipos de posições, a saber, a *posição absoluta* e a *posição relativa*. A posição relativa, caracterizada pelo *respectus logicus*, remete à função gramatical do verbo *ser* [*dasein*] como verbo de ligação (cópula) de um juízo, que faz a ligação entre dois termos (sujeito e predicativo).¹⁰ Tal posição é *relativa* por mostrar apenas a relação (positiva ou negativa) entre dois termos distintos em uma sentença como, por exemplo, na afirmativa “S é P”. Dessa forma, o *ser* [*being*] é somente a cópula de um juízo e, por isso, expressa somente uma relação lógica e não existencial.

Explicado o que é *posição relativa*, parte-se agora para o conceito de *posição absoluta*. Entende-se tal posição como *absoluta* simplesmente por não relacionar meros conceitos. Dessa forma, o verbo *ser* [*dasein*] põe o objeto de modo absoluto, ou seja, existente no sentido de poder ser objeto de experiência e independente do pensamento e, logo, poder falar de tal objeto

7. Unicórnio-do-mar, também conhecido como narwal, é um mamífero cetáceo característico das águas frias do Círculo Polar Ártico. Unicórnios-do-mar possuem um dente incisivo superior que se encontra enrolado em espiral e que se projeta como um chifre, que lembra a aparência de um unicórnio.

8. Uma hipótese forte seria a de que, pelo motivo acima mencionado, os juízos existenciais não aparecem na tabela dos juízos na *Crítica da Razão Pura*.

9. O título completo do item é “Existence is the absolute positing of a thing. Existence is thereby also distinguished from any predicate; the latter is, as such, always posited only relative to some other thing.” (KANT, 1992, 2:73-74).

10. Entende-se o termo *cópula* como verbo de ligação, ou seja, um verbo que não indica ação, mas une dois termos (sujeito e predicado). São exemplos os verbos *ser*, *estar*, *parecer* etc.

sem fazer relação com outro conceito: o objeto simplesmente existe, está dado, está presente:

A posição absoluta [...] não tem a função de relacionar conceitos. Este parece ser o sentido mais básico da noção de posição. É absoluta, primeiramente, ao que parece, porque não serve para relacionar representações. Num juízo existencial, em que o verbo “ser” tem a função de pôr o sujeito de modo absoluto, uma representação (o conceito-sujeito do juízo) é posta, com todas as suas notas, de modo absoluto, ou seja, diz-se que ela é existente, que pode ser objeto de experiência, que dela se pode falar mesmo sem relacioná-la a outro conceito. (VAZ, 2006, p. 17).

Desse modo, percebe-se que a posição absoluta de algo nada mais é que o próprio algo posto na realidade. Nota-se, assim como na definição de existência anterior, a importância da experiência para o conceito de posição absoluta, uma vez que para o objeto estar de fato em um posicionamento absoluto, ele deve ser passível da experiência.

*A existência não é um atributo que pode ser acrescentado ao conceito, ela é a posição absoluta deste. Assim, se a existência é, segundo Kant, a posição absoluta de um objeto efetivo, tal objeto está posto, ele está no espaço, ele está na experiência sensível. Portanto, a experiência no contexto do *Beweisgrund* possibilita a validade do conceito de simples possível, e lembremos aqui que neste escrito Kant ainda não define espaço como forma da sensibilidade pura, mas o mesmo já está relacionado com a existência daquilo que nos aparece – representação dos objetos sensíveis. (GIROTTI, 2009, p. 8).*

Relação entre existência e possibilidade

Definidas as primeiras teses, o último item da primeira reflexão do *Beweisgrund* adverte para a diferença entre existência e mera possibilidade [*mere possibility*].¹¹ A pergunta formulada no título questiona se há mais na existência do que na mera possibilidade. Para responder à questão, Kant teve que distinguir entre o que é posto (conteúdo) [*what is posited*] e como o conteúdo é posto [*how it is posited*].

As far as the former is concerned: no more is posited in a real thing than is posited in a merely possible thing, for all the determinations and predicates of the real thing are also to be found in the mere possibility of that same thing. [...]

But more is posited through an existent thing than is posited through a merely possible thing, for positing through an existent thing involves the absolute positing of the thing itself as well. (KANT, 1992, 2:75).

Sobre o conteúdo, como mostra a citação, não se pode dizer que há mais no real (existente) do que no meramente possível, pois todas as determinações de um estão também presentes no outro. Contudo, há uma diferença na forma de como o objeto é posto: sobre o modo como o objeto é posto afirma-se que há mais no existente do que no meramente possível.

O existente, além de possuir todas as determinações do meramente possível, envolve também a posição absoluta (existência) do objeto em questão. Assim, como conteúdo ele não se mostra mais no existente que no possível, mas, como modo em que é posto, há uma diferença entre os conceitos (há mais no existente que no possível).

Ainda no mesmo item, Kant critica a concepção de existência de Christian Wolff (1697-1754) e de Alexander Baumgarten (1714-1762):

Wolff’s definition of existence, that it is a completion of possibility, is obviously very indeterminate. If one does not already know in advance what can be thought about possibility in a thing, one is not going to learn it from Wolff’s definition. Baumgarten introduces the concept of thoroughgoing internal determination, and maintains that it is this which is more in existence than in mere possibility, for it completes that which is left indeterminate by the predicates inhering in or issuing from the essence. (KANT, 1992, 2:76).

Para Kant, Wolff estaria errado ao considerar a existência como complemento da possibilidade [*completion of possibility*], pois – como anteriormente explicitado – não há nenhuma determinação “a mais” na existência do que há na possibilidade: o possível já possui seu conteúdo completo.

A crítica de Kant a Baumgarten é um pouco diferente da feita à Wolff. Baumgarten afirmou que a existência complementa o que está indeterminado pela possibilidade. No entanto, Kant já havia salientado que os mesmos predicados das coisas “reais” estão presentes nas coisas “possíveis”, não havendo espaço para nenhum

predicado “oculto”. Após as críticas feitas a Wolff e Baumgarten, Kant finaliza a primeira meditação do livro na qual procura elucidar o conceito de existência.

No primeiro e segundo itens da segunda meditação do *Beweisgrund*, Kant se dedica a explicar melhor o conceito de possibilidade e mostra os dois elementos que a possibilidade traz consigo: o aspecto lógico (formal) e o aspecto material.

[...] The impossible always contains the combination of something posited with something which also cancels it. I call this repugnancy the formal element in inconceivability or impossibility.

It is clear from what has now been adduced that possibility disappears not only when an internal contradiction, as the logical element of impossibility, is present, but also when there exists no material element, no datum, to be thought. For then nothing is given which can be thought. (KANT, 1992, 2:78).

Como se evidencia acima, segundo o elemento formal (ou elemento lógico), algo é possível se em seus próprios termos não for autocontraditório (Kant dá o exemplo de um triângulo-quadrado). Já para o elemento material, algo é possível se o conteúdo material for existente ou “realizável” (VAZ, 2006, p. 18).

Pontuada a relação entre existência e possibilidade, estão postas as principais ideias do período pré-crítico de Kant sobre o conceito de existência/*ser*.

Conclusão

O desenvolvimento deste trabalho permitiu analisar de modo mais aprofundado um conceito que, geralmente, é tomado com negligência na leitura das obras de Kant, a saber, a tese kantiana sobre a existência. Foi possível notar que as teses kantianas sobre o conceito de existência presentes no período crítico já estavam fundamentadas de modo bastante similar no período pré-crítico, na obra *Beweisgrund*, o que de certa

forma justifica a tomada *en passant* das teses na *Crítica da Razão Pura*. Decerto, pode-se concluir também que no *Beweisgrund* a posição de Kant sobre a existência aparece de modo mais claro, se tomado em comparação com o período crítico.

Salienta-se que neste artigo foram analisadas as duas principais teses de Kant sobre a existência. Na primeira tese, conclui-se que a *existência não é predicado de uma coisa*, pois não determina ou acrescenta nada a coisa. Por conseguinte, chega-se a segunda conclusão sobre o *ser*, que afirma que *a existência nada mais é que posição absoluta de algo*, ou seja, a existência de algo é o próprio algo dado no mundo, presente. Em outras palavras, conclui-se que a existência é absoluta porque não pode ser relativa, ou seja, não pode ser retirada de meros conceitos: pode-se falar do objeto sem fazer relação com outro conceito; o objeto *está aí*.

Referências

- ALTMANN, Sílvia. *Juízo, categoria e existência*. A resposta kantiana ao argumento ontológico à luz da *Dedução metafísica*. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- GIROTTI, Marcio Tadeu. Os limites do conhecimento humano na filosofia kantiana: *Beweisgrund* e *Sonhos de um visionário*. *Filogênese* – Revista eletrônica de pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp. v. 2, n. 2, p. ___-___, 2009.
- HOLZHEY, Helmut; MUDROCH, Vilem. *Historical Dictionary of Kant and Kantianism*. Lanham: Scarecrow, 2005.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.
- KANT, Immanuel. The Only Possible Argument in Support of a Demonstration of the Existence of God. In: WALFORD, David; MEERBOTE, Ralf (Eds.) *Immanuel Kant – Theoretical Philosophy, 1755-1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VAZ, Bruno Rafaelo Lopes. *A recepção de Frege da noção kantiana de existência*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

O lugar da parrhesía e do mestre na hermenêutica do sujeito

Jean dos Santos Vargas | Graduando em Filosofia, UFMG

RESUMO: Considerando as noções de *mestre* e *parrhesía* apresentadas por Michel Foucault na obra denominada *Hermenêutica do sujeito*, este ensaio tenta investigar o escopo em que se inserem estes conceitos, e como eles foram objetos de reflexão por parte do filósofo. O objetivo é pôr em evidência os diferentes modos de ser da parrhesía, e como, de posse dela, o mestre lança mão de mecanismos para promover a subjetivação no dirigido. Além disso, o texto propõe revelar as credenciais desse mestre que deve, por ofício, enunciar o discurso parrhético.

Introdução

A concepção de parrhesía¹ constitui, para Michel Foucault, um objeto privilegiado de investigação. Seu interesse por este tema foi tão relevante que, nos anos de 1983 e 1984, o pensador francês ofereceu cursos no Collège de France com o objetivo de, justamente, refletir sobre esta noção. No entanto, a parrhesía já havia aparecido em análises no curso de 1982, que viria a ser o embrião, por assim dizer, dos cursos posteriores.

Além disso, associada à concepção de parrhesía, aparece também neste primeiro momento, mas não de forma inédita, a figura do mestre, bem como uma reflexão acerca do seu lugar na cultura antiga, o que aponta para uma significativa contribuição à prática de subjetivação. Talvez, uma boa chave de leitura para se compreender o lugar da parrhesía seja aproximá-la do mestre, que é o responsável pelo discurso parrhético² e assim, questionar o que se espera dele e o que é para o mestre, servir-se da parrhesía. Por isso, aqui, tenta-se mostrar como Foucault apresentou a função da parrhesía em diferentes contextos e que tipo de mestre exatamente era o encarregado de aplicá-la.

As considerações deste trabalho limitam-se, portanto, ao curso de 1982, de modo que a exposição é apresentada em dois grandes momentos: o da definição negativa e o da

definição positiva. No primeiro momento, o filósofo francês quer entender o que a parrhesía não é, e em sua extensão, qual não é a identidade do mestre. A análise é, por isso mesmo, por oposição. No segundo momento, propõe-se a compreender estes mesmos conceitos sob as lentes de Filodemo, o epicurista, Galeno, o médico e Sêneca, o estoico.

Resta dizer ainda que, no curso de 1982, Foucault está apresentando o resultado parcial de suas pesquisas. Pesquisas estas que serão aperfeiçoadas nos anos posteriores. Talvez venha daí o seu receio em autorizar a publicação desses cursos. Assim, os resultados apresentados aqui não possuem caráter exaustivo, nem estão imunes a reconsiderações do próprio autor. É importante ter este panorama geral em mente, o que pode, eventualmente, vir a contribuir para uma melhor leitura dos conceitos expostos neste artigo.

Por uma definição negativa: as identidades do mestre e a função da parrhesía

O mestre não é o confessor: um problema de inversão de lugares

Franco-falar, franqueza, abertura de coração e até mesmo libertas.³ Estes são, entre outros, os significados em que se usa a palavra *parrhesía*, conforme apresentados no curso de 1982.

Na aula de 3 de março (segunda hora), Foucault se propõe a investigar, sob o contexto

da prática de si, a função exercida pelo Outro (mestre, diretor). Este Outro constitui uma *conditio sine qua non* para que haja o processo de formação de si. Neste sentido, é preciso concordar com Frédéric Gros quando este observa: “Não posso ser chamado a alcançar certa verdade de mim mesmo a não ser por um outro que me exorta e me arranque de uma alienação primeira”.⁴

Dito de outro modo, caso não houvesse este Outro, não haveria prática de subjetivação, já que o sujeito a ser formado ficaria preso em si mesmo. Por isso, o pensador francês passa a comparar a necessidade de direcionamento que há aqui com aquela que mais tarde vai se mostrar pertinente no mundo cristão. Ele está se referindo exatamente à confissão, em que, em ambos os casos, o dirigido precisa deste Outro para que seja constituída a sua própria subjetivação. Acontece, portanto, um comprometimento moral em que o sujeito se identifica com o conteúdo do enunciado.

Todavia, há uma diferença crucial entre a confissão cristã e a parrhesía. A diferença está naquele que cede o ouvido e naquele que profere o discurso. Enquanto no Cristianismo o ouvido é do Outro e o enunciador do discurso verdadeiro é o dirigido, no contexto grego cabe ao mestre proferir o discurso verdadeiro, enquanto aquele que ouve e assimila é o discípulo. Então, pode-se dizer que a ruptura consiste, justamente, no fato de que na confissão, o sujeito que confessa realiza um processo de identificação com a verdade. Há, portanto, uma objetivação da verdade em que o ouvido do Outro é o elemento chave. Já na parrhesía grega, há uma subjetivação da verdade com o discurso. Aqui, o ouvido do dirigido é o elemento chave. Enquanto no exemplo cristão a função do mestre é ficar em silêncio, no exemplo grego, o silêncio deve ser exercido pelo dirigido. Logo, o mestre não pode ser o confessor, de modo que, embora ambos os exemplos sejam relevantes para se pensar a importância do mestre, há aqui uma diferença, se quisermos, de inversão de lugar, em certo sentido, entre este Outro e o discípulo.

O mestre não é o lisonjeador: um problema moral

O segundo adversário do discurso parrhético proposto por Foucault é a lisonja. O franco-falar dispensa a lisonja. Mas qual seria o problema com

o discurso do lisonjeador? Para o filósofo, trata-se de um problema que se inscreve no âmbito moral. A lisonja aparece como aquela que impede que o dirigido conheça a si mesmo como ele verdadeiramente é, de modo que o priva, sobretudo, de ocupar-se consigo mesmo.

O lisonjeador é inferior ao lisonjeado, e, através desta prática, o superior pensa obter mais qualidades do que realmente tem; por isso ele (o lisonjeador) bajula o poder e o desvia da verdade. A parrhesía, contudo, quando necessário, age como um discurso contra o poder, de modo que ela o situa na verdade. Então, se por um lado a parrhesía tem seu compromisso com a verdade, há por outro lado, uma espécie de dialética entre o lisonjeador e o lisonjeado. Ora, o lisonjeador, embora apareça em um plano inferior ao lisonjeado, o torna impotente e até mesmo cego para a verdade.⁵

O agulhão da verdade, no sentido em que se serve da parrhesía, não é fixado no terreno epistemológico como propõe Descartes. Logo, não se trata de evidenciar o verdadeiro, mas sim de procurar a verdade no terreno moral, onde há um comprometimento do mestre em falar francamente. O dirigido pode, então, ter tanto mais acesso ao verdadeiro quanto assimila os enunciados do mestre. Por isso, o mestre deve se distanciar e se distinguir do lisonjeador, porque os seus efeitos são contrários: se a lisonja cega, a parrhesía faz ver; se a lisonja traz ilusão, a parrhesía traz a verdade. Se a lisonja impede, portanto, que se conheça a si mesmo, o discurso parrhético possibilita o conhecimento de si.

Diante deste tópico, pode-se sublinhar que o mestre não é o lisonjeador, que parrhesía e lisonja são opostas e que esta oposição se dá pelo compromisso da primeira com a franqueza e da segunda com o convencimento. Este problema, porém, não se situa no escopo epistêmico, mas sim no escopo moral. Então para concluir com as próprias palavras de Foucault, deve-se notar que:

A conclusão é que a parrhesía... é exatamente a antilisonja. É a antilisonja no sentido de que, na parrhesía, há efetivamente alguém que fala e que fala ao outro, mas fala ao outro de modo tal que o outro, diferentemente do que acontece na lisonja, poderá constituir consigo mesmo uma relação que é autônoma, independente, plena e

4. GROS. *Foucault: A coragem da verdade*, p. 156.

5. Para ilustrar isto, Foucault se vale da comparação entre a lisonja e a cólera. Para ele, enquanto na cólera há um abuso do poder por parte do superior, a lisonja é uma maneira de o inferior ganhar este poder através de favores e benevolências.

1. Aqui utilizo a expressão tal como ela é grafada na edição que está em português. No original, Foucault a grafa como *parrhêsia*.

2. Aqui, prefiro usar este termo, no entanto, *parrhesiasta* também seria uma opção sem prejuízo para o sentido.

3. Libertas é a tradução que os latinos oferecem para parrhesía. Foucault, porém, entende que franco-falar é uma melhor tradução.

6. FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*, p. 458.

7. GROS. *Foucault: A coragem da verdade*, p. 157.

8. Esta concepção aparece mais tarde na carta de Sêneca a Lucílio.

9. *BÍBLIA SAGRADA*, p. 1137.

10. Expressão que Foucault faz questão de lembrar cujo uso remete a Aristóteles.

*satisfatória. A meta da parrhesía não é manter aquele a quem se endereça a fala na dependência de quem fala – como é o caso da lisonja.*⁶

O mestre não é o retórico: um problema de engajamento

A última oposição postulada por Foucault no curso de 1982 é entre parrhesía e retórica. Antes de entrar propriamente nesta distinção, é preciso pontuar melhor o que a palavra *oposição* significa aqui. Se quando se tratava da lisonja se poderia dizer que a parrhesía é a antilisonja, aqui, ela não pode ser tomada como a antiretórica. Isto, porque a oposição, neste contexto, se dá de outro modo. Pode-se dizer que a parrhesía pode se utilizar da retórica como um instrumento para exercer o franco-falar; a retórica, no entanto, visa a convencer, mesmo que não seja exatamente nisso que o retórico acredite e tenha como princípios, como observa Frédéric Gros:

*a parrhesía supõe uma adesão do falante ao seu enunciado; trata-se de enunciar uma verdade que constitui uma convicção pessoal, ao passo que o problema do retórico não é acreditar, mas fazer acreditar (passagem da convicção à persuasão).*⁷

Para Foucault, a retórica age sobre os outros em benefício do orador, visando convencê-los à ação. Quanto à parrhesía, no entanto, embora também tenha sua ação sobre os outros, ela promove um conhecimento de si, e com isto, prepara o sujeito para sua própria autonomia.

Outra distinção importante é que a parrhesía não é uma arte ou uma técnica (embora, como veremos adiante, seja assim que Filodemo a concebe). A retórica, no entanto, não só é uma técnica, como se pode aprendê-la com um bom orador. Ela é um meio para se alcançar um fim. Isto é, a retórica é um instrumento.

A retórica enquanto técnica pode ser indexada à verdade, enquanto no franco-falar só pode haver a verdade. A parrhesía viabiliza a transmissão do discurso verdadeiro para quem já o possui. Por isso, o mestre não pode ser apenas o retórico, embora possa, eventualmente, sem abrir mão da verdade, se utilizar desta técnica. Contudo, por definição, o discurso do mestre deve estar engajado a sua prática, e deve haver coerência com o que o mestre entende ser a verdade e com aquilo

que ele efetivamente pratica.⁸

Foucault desconsidera dois pontos importantes ao tratar este assunto: o primeiro é que ele não cita o *De Oratori* de Cícero, que propõe a identidade do verdadeiro retórico como aquele que une a *ratio* e a *oratio*. Outro ponto que passa ao largo é que, mesmo no cristianismo primitivo, São Paulo já exortava os judeus quanto à necessidade de engajamento no discurso. São Paulo questiona: “Tu, pois que ensinas a outrem, não te ensinas a ti mesmo? Tu, que pregas que não se deve furto, furtas?”⁹ Então, se a retórica é tal como sustenta Cícero, esta distinção se enfraquece. E quanto à passagem de São Paulo aos Romanos, parece que a noção que é exigida do mestre, de certa forma, também é exigida não apenas do mestre, mas principalmente dos discípulos no Cristianismo, o que pode ajudar a compreender por que o discurso verdadeiro no Cristianismo fica a cargo do dirigido, enquanto no contexto grego, é função do mestre. Estes são pontos que poderiam ser explorados e, não obstante, passam ao largo de Foucault.

Por uma definição positiva: as perspectivas de Filodemo, Galeno e Sêneca

*O mestre é o incitador da parrhesía: uma questão de percepção do Kairós.*¹⁰

Embora a principal fonte de pesquisa do filósofo francês seja o estoicismo, ao pesquisar sobre a parrhesía, ele vai até ao Epicurismo de Filodemo, que, em seu entender, tem algo a dizer acerca deste tema. Foucault ressalta que está se apoiando, sobretudo, na tese de um italiano chamado Gigante.

Em Filodemo, diferentemente do que se tinha visto até então, a parrhesía aparece como uma técnica, uma arte. Esta técnica, todavia, é apresentada como a percepção da ocasião em que o mestre deve enunciar o discurso, para que ele obtenha o efeito que lhe apraz. Dito de outro modo, a parrhesía neste contexto Epicurista, sobretudo vislumbrado através das lentes de Filodemo, aparece como a percepção do *Kairós*.

Ora, o *Kairós* não é outra coisa se não o momento adequado para se enunciar o discurso. Logo, o *Kairós* deve levar em consideração: 1) o estado de espírito do dirigido; 2) não deve retardar o discurso demasiadamente; 3) não deve

adiantar o discurso, de maneira que o dirigido ainda não esteja pronto para recebê-lo. Nas palavras de Foucault: “segundo o texto de Filodemo, sobre o que se assenta, afinal, esta arte conjectural? Pois bem, precisamente sobre a consideração do *kairós*, da circunstância”.¹¹

Embora a noção de *Kairós* apareça de maneira mais peculiar na perspectiva de Filodemo, o principal elemento novo para o qual Foucault chama a atenção é o de que a parrhesía, neste cenário, incita e intensifica o dirigido a benevolência. Isto acontece porque, no Epicurismo, especificamente no discurso do mestre, ocorre um estímulo ao discurso dos alunos, o que traz à tona a benevolência entre eles. Os alunos, após assimilarem a parrhesía do mestre, realizam um discurso parrhetico entre eles. Este discurso, entre outros objetivos,¹² ajuda os próprios discípulos a conhecerem a si mesmo, o que contribui para a prática de subjetivação; daí a benevolência. O que ocorre, portanto, é uma passagem da parrhesía do mestre para os alunos.

O guia no Epicurismo ocupa o lugar de uma sucessão que remete a Epicuro. Há, então, uma linha vertical que remete à maestria de Epicuro, mas há também o que o filósofo chama de *linha horizontal*, que não são outra coisa, se não as relações de benevolência mútua entre os dirigidos.

Ora, no exemplo de Filodemo, o mestre não só promove a subjetivação no discípulo, como, ao incitar a parrhesía, retira os alunos de uma postura passiva, já que ao dirigido cabe a assimilação e a produção desta técnica, que é o discurso parrhetico. Aqui, é necessário lembrar que esta técnica se caracteriza não apenas pelo franco-falar, mas também pela percepção do *Kairós*. Estes atributos marcam e distinguem a função do mestre, bem como o que é para estes Epicuristas o exercício da parrhesía.

O mestre é o médico da alma: uma questão de terapia

Neste segundo momento, a investigação é voltada para o *Tratado das Paixões* do médico chamado Galeno. Aqui, Foucault chama atenção para o fato de que, assim como a medicina deve conhecer a doença da qual pretende tratar, o texto de Galeno visa tratar das paixões que estão associadas ao erro. Além disso, deve-se dizer

que não há na perspectiva de Galeno, o que seria propriamente uma teoria da parrhesía.

Para Galeno, como, via de regra, ama-se demasiadamente a si mesmo, o dirigido não está, de forma alguma, apto a ser médico de si, o que levaria inexoravelmente ao estado de ilusão. Então, o dirigido precisa do Outro para que possa exercer este papel terapêutico na alma. Este Outro, no entanto, não pode ser um qualquer. Deve-se escolhê-lo criteriosamente, pois um bom médico da alma não pode hostilizar e tão pouco lisonjear ou agir com indulgência para com o dirigido.

O passo seguinte é apresentar-se ao candidato a diretor de consciência, que deve ser alguém desconhecido – sem vínculos de amizades, portanto – e esperar até que ele perceba aquela paixão da qual é necessário tratar. Se ele não a identificar num primeiro momento, talvez seja apenas uma questão de tempo. O que se deve fazer, todavia, é reconhecer a importância da direção do Outro para o êxito na vida. Para Galeno, todos precisam deste Outro, sem exceção; caso contrário, isto é, sem o diretor de consciências, todos permanecem doentes na ilusão.

Então, em Galeno, o mestre se apresenta como um diretor de consciência, que, ao fazê-lo, age como um médico. Médico não do corpo, mas da alma, que está, sem tal terapia, condenada à doença da ilusão; doença para a qual o remédio, que impede a subjetivação, é a parrhesía. Ora, é por isso, que o médico deve ser criteriosamente escolhido. Isto é, se ele for lisonjeador ou agir com hostilidade, não será um bom administrador do remédio parrhetico. Então, cabe ao mestre ser um médico imparcial, e a parrhesía aparece como uma terapia.

O mestre é o paradigma: uma questão de adequação entre ação e discurso

A última perspectiva a ser considerada por Foucault é a do Estoico Sêneca. A visão de Sêneca não é completamente nova aqui. Ao se tratar das relações entre parrhesía e retórica, de alguma forma já se referencia este pensador, sobretudo, quando se enfatizou que a essência da parrhesía, por assim dizer, é uma concordância entre a vida e a palavra. Ela realiza e concretiza em seu discurso esta coerência.

11. FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*, p. 468.

12. Foucault observa que havia entre os Epicuristas as primeiras práticas de confissões, já que eles se reuniam, ouviam o mestre e depois falavam o que tinham no coração, inclusive suas faltas.

13. Filodemo é o único, entre eles, que concebe a parrhesia como uma técnica.

Na carta de Sêneca a Lucílio, a parrhesia aparece como sendo, segundo Foucault, útil à gerência da alma. Utilidade esta que se dá a conhecer quando diante da prática. Três metáforas são caras a Sêneca para ilustrar a função da parrhesia: 1) a do governo; 2) a da medicina (que aqui aparece novamente) e 3) a da pilotagem. Todas elas servem para ilustrar a sua relevância para a prática de subjetivação, que ele espera que Lucílio alcance.

Outro enfoque inegociável para Sêneca, segundo Foucault, é que a parrhesia visa fazer uma transmissão pura e simples do pensamento. O que ajuda, neste caso, a se pensar essa transmissão é a distinção entre o beijo que se dá na amante (que é retórico) e o beijo terno que se dá em uma criança. O beijo na amante visa a algo mais; o beijo na criança é terno, puro e simples, além de verdadeiro. Então, com o discurso parrhetico, se transmite a pureza e em sua extensão, a verdade; ele não visa a quaisquer meios para se alcançar um fim; possui antes valor intrínseco.

Se a parrhesia transmite a verdade, ela não deve apenas ser ou expressar o discurso, mas deve, principalmente, ser selada pela conduta e pela maneira em que efetivamente o mestre vive. O sujeito da enunciação age, então, de maneira adequada com o sujeito da conduta. Eis aí, uma vez mais, a dimensão moral do discurso parrhetico. Fica desta forma registrada novamente a distinção entre a parrhesia e a retórica. Logo, como foi dito, o mestre em Sêneca deve ser para o dirigido um paradigma ou, se quisermos, um exemplo de conduta entre discurso e ação. E a parrhesia se caracteriza, justamente, pela transmissão da verdade pura e simples, transmissão esta que aparece, seja em forma de discurso, seja em forma de conduta.

Considerações finais

Este artigo procurou mostrar, antes de tudo, o lugar e o contexto em que, na *Hermenêutica do sujeito*, aparece a noção de parrhesia. Para tanto, a figura e a função do mestre também se mostraram importantes. No primeiro momento, a ênfase estava voltada para uma definição negativa, que, por oposição, permitiu uma avaliação da parrhesia sob diferentes perspectivas. Já no segundo momento, as definições se limitaram a pontos de vista cujas abordagens eram distintas.

A forma de se compreender as concepções de parrhesia e do mestre se diferenciaram mais em Filodemo¹³ – talvez justamente por ser um Epicurista – do que em outros pensadores. Independente das nuances que diferenciam uma ou outra posição, fica claro como, na abordagem empreendida por Foucault, a parrhesia e o mestre que dela se serve possuem um lugar central no cuidado de si.

Mais tarde, em 1983 e depois em 1984, Foucault vai se dedicar inteiramente a este tema. Ele irá estender suas configurações para o cinismo e para a política, além de distinguir tais noções do discurso do oráculo, da sabedoria e da técnica.

Se na filosofia predominou a pergunta epistemológica pelo conhecimento, Foucault mostra que no período antigo (tanto na antiguidade grega, quanto na romana) filosofia e espiritualidade estão juntas, e a filosofia, por sua vez, é tomada como uma forma de ascese. É graças a este modo de vislumbrar o saber filosófico que o cuidado de si, aliado a todas as suas práticas de subjetivação, pode constituir mais uma peça deste grande quebra-cabeça que é a Paideia antiga. Ora, em se tratando de cuidado de si, a parrhesia e o mestre têm um lugar primordial, que articula verdade, técnica e subjetivação, como se tentou mostrar aqui. Esta articulação se torna clara na medida em que o pensador francês a expõe com clareza e perspicácia de argumento, como o faz na *Hermenêutica do sujeito*.

Referências

ABRAHAM, Tomás. *El último Foucault*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

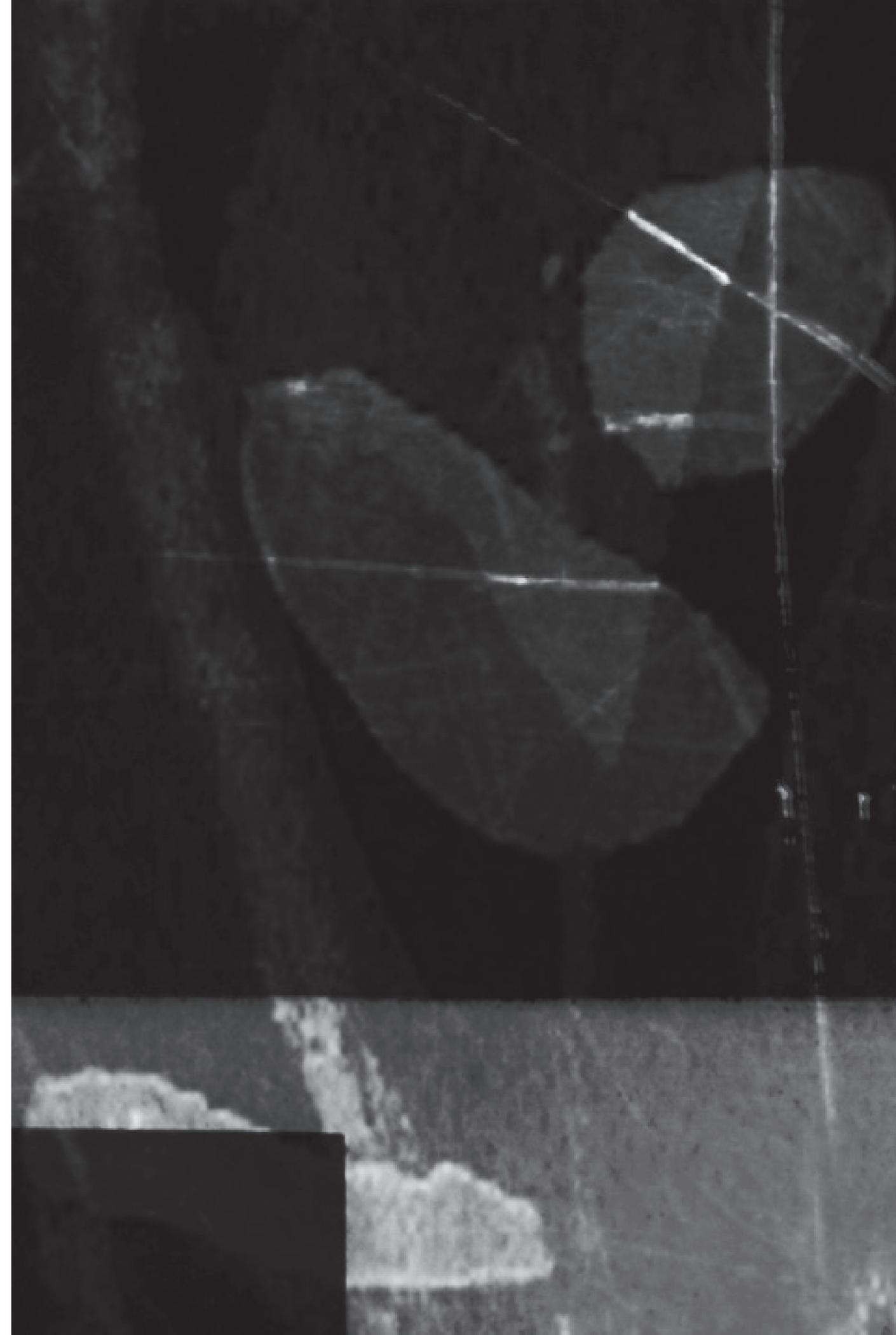
BÍBLIA Sagrada. Revista e atualizada no Brasil por João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri - São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

FLYNN, Thomas. Foucault as parrhesiast: his last course at the Collège de France (1984). In: BERNAUER, James; RASMUSSEN, David. (Ed.). *The final Foucault*. Cambridge: MIT, 1988. p. 102-118.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROS, Frédéric; ARTIERES, Philippe. *Foucault: A coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.

GROS, Frédéric; LÉVY, Carlos. *Foucault et la philosophie antique*. Paris: Kimé, 2003.





Criando monstros: Deleuze e a história da filosofia

João Gabriel Alves Domingos | Mestrando em Filosofia, UFMG

Resumo: Neste ensaio, comenta-se o procedimento de leitura de Gilles Deleuze empregado nos textos de história da filosofia do autor. A tese essencial é que o fazer história da filosofia pode ser algo profundamente criativo, tornando-o uma atividade indistinta do fazer filosofia. Aproveita-se, ainda, para citar alguns exemplos presentes nas obras de Deleuze.

Os procedimentos típicos na obra de Gilles Deleuze assemelham-se muito àqueles utilizados em arte moderna. A sua história da filosofia pode ser entendida como uma colagem, por realizar deliberadamente deslocamentos de conceitos e noções de outras obras, produzindo, assim, atualizações de sentidos e usos. Como a colagem, outras imagens inseridas para descrever o seu procedimento em história da filosofia proliferam em sua obra. Poderíamos, ainda, somar uma não menos apropriada: a do ventríloco. Todas essas imagens expressam o aspecto essencial do modo de funcionamento e do conteúdo de sua filosofia: o privilégio da criatividade sobre a permanência, da produção sobre a reprodução, da diferença sobre a identidade, do nômade sobre o sedentário.¹ Ao ler-se o que Deleuze diz sobre outros filósofos, há a impressão de uma ênfase em aspectos não convencionais desses filósofos, como se ele entrasse nas obras por uma via não muito convencional.² E no final das contas, isso parece legítimo, pois ele consegue, ainda assim, oferecer leituras rigorosas (de acordo com a *letra* dos textos), mas que repousam a sua unidade sobre pontos até então insuspeitos.³ Poderíamos, portanto, nos perguntar: as leituras de Deleuze realmente repetem os filósofos ou criam a partir deles? E não será a indistinção entre criar e repetir o convite mais profundo desse autor?

A noção de *conceptual breakthrough* em ficção científica descreve os momentos nos quais o

conjunto de referências significativas de um personagem, que sustentam o seu modo de apreensão da realidade, é desfeito por um elemento perturbador. Então, o personagem é lançado em uma busca por conhecimento, só que agora, tomado por outro ponto de vista. A partir desse instante traumático, ele descobre, por exemplo, que mora em uma cidade onde, com exceção dele mesmo, todas as pessoas ao seu redor são atores, e a vida comum é, na verdade, uma grande encenação. Em um outro contexto, algo similar ocorre com Édipo.⁴ Além da ficção científica e da tragédia, o efeito do *conceptual breakthrough* pode ser encontrado também em romances policiais ou mesmo nas mitologias religiosas. Em suma,

*é o processo em que o personagem (e por tabela o leitor) tem a sua visão do mundo modificada e recebe o primeiro vislumbre de outra visão, geralmente mais complexa, fascinante, até assustadora, que virá substituí-la.*⁵

Em termos deleuzianos, o *conceptual breakthrough* é o inverso da reconhecimento, ou seja, o reconhecimento de um objeto como sendo sempre o mesmo em momentos e condições distintas. O que Deleuze quer mostrar é o fundo diferencial em que repousa toda assunção de identidade. Por isso, “uma receita barata para se produzir um monstro é amontoar determinações heteróclitas ou sobredeterminar o animal. É bem melhor trazer o fundo à superfície e dissolver a forma.”⁶ Mais do que reunir aleatoriamente elementos

heterogêneos, a dissolução da forma supõe a apresentação do elemento informal capaz de lhe garantir a consistência:

*Goya procedia por meio da água-tinta e da água-forte, do acinzentado de uma e do rigor da outra. Odilon Redon procedia por meio do claro-escuro e da linha abstrata. Renunciando ao modelado, isto é, ao símbolo plástico da forma, a linha abstrata adquire toda a sua força e participa do fundo tanto mais violentamente quanto dele se distingue sem que ele se distinga dela. A que ponto os rostos se deformam num tal espelho.*⁷

Não basta, então, recorrer a pensadores clássicos para encontrar os conceitos a partir dos quais seja possível pensar diferencialmente; é preciso que a própria repetição desses filósofos, a saber, o próprio método de leitura, seja ele mesmo diferencial.

No entanto, não há posição mais avessa à das obras de Deleuze do que tomar a diferença como algo sem sentido, meramente sentimental, uma entidade opaca ou psicológica, como se a sua teoria fosse uma hipóstase da ininteligibilidade das coisas.⁸ Parece claro que, com esse conceito, Deleuze quer levar em consideração o mais singular, a novidade mais radical, porém toda sua argumentação seria vã se acreditássemos que a diferença merece atenção justamente por sua falta de sentido. Falando sobre a estratégia teórica de referir toda a inteligibilidade de um fenômeno a uma consciência capaz de fornecer-lhe sentido, Deleuze argumenta contra a tendência de sermos obrigados a “aceitar a alternativa que compromete inteiramente ao mesmo tempo a psicologia, a cosmologia e a teologia: ou singularidades já tomadas em indivíduos e pessoas, ou o abismo indiferenciado”.⁹ A argumentação de Deleuze nos sugere que é a expectativa de sentido associada à totalidade (por exemplo, individual, mas também qualquer tipo de transcendência) que nos leva a tomar o singular e a diferença como um “abismo indiferenciado” ou um “infinito ruim”. Seríamos, então, como o espectador desavisado de obras de arte abstrata, que procura a figuratividade de todas as formas. Devemos, ao contrário, levar a sério a sua proposta e supor que a sua obra nos oferece ferramentas conceituais para pensar a diferença nela mesma.

Essa problematização da identidade, por exemplo, pode ser pensada nas ciências humanas, o que nos auxiliaria a especificar melhor essa proposta. O belo elogio de Deleuze ao estruturalismo¹⁰ consiste no fato de autores como Claude Lévi-Strauss e Jacques Lacan proporem um tipo de interpretação de fenômenos sociais e psíquicos a partir de uma rede de elementos que só produzem efeitos de sentido na sua relação diferencial uns com os outros. Longe de tomar o simbólico como a ordem na qual se dramatiza um enredo de personagens determinados de antemão, o texto de Deleuze nos convida a pensá-lo como a ordem na qual elementos “sem designação extrínseca ou significação intrínseca” se determinam reciprocamente. Por outro lado, o reconhecimento da identidade subjetiva, de objetos exteriores, as produções ideológicas ou os personagens mitológicos são da ordem do imaginário e ocorreriam como *efeitos* de uma complexa articulação simbólica.¹¹ Em seu artigo “A estrutura dos mitos”, o que Lévi-Strauss recusa veementemente é a pesquisa de um significado originário de um mito em favor de uma leitura a partir da relação entre unidades constitutivas chamadas de *mitemas*. O mesmo pode ser encontrado na lógica do signifiante de Lacan e sua recusa da *ego psychology*. Poderíamos afirmar que Deleuze quer constranger as nossas expectativas de reconhecimento, e talvez seja esse o caminho mais correto para situarmos o potencial crítico de sua filosofia. Sobre esse aspecto, concordamos inteiramente com D’agostini e devemos voltar nesse ponto mais vezes durante o nosso texto:

*“em toda a caracterização do pensamento afirmativo existe um ponto que deve ser sublinhado com vigor, porque se aproxima das teses ontológicas de Heidegger, mas também das teses antiontológicas de Adorno: trata-se da crítica da afirmação como positividade, ou melhor, a crítica da positividade e a distinção, correlativa, entre afirmação e posição ou ‘assunção’”*¹²

Quem poderia, por exemplo, querer encontrar teses comuns ao estruturalismo francês e ao empirismo de David Hume?¹³

No ambiente intelectual de Deleuze, dominado por figuras como Marx ou Heidegger, Hume não é um filósofo muito frequentado. De todo modo, reencontramos uma tese fundamental

7. DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 56:

8. Bryant é radical sobre esse ponto, posicionando-se no outro extremo dos comentaristas de Deleuze ao afirmar a tese segundo a qual Deleuze é um hiper-racionalista (!): “Thus, far from being a sense-data empiricist who bases the formations of being on the irrational surds of experience, Deleuze is in fact a hyper-rationalist who discovers intelligibility even in the apparent chaos of the matter of intuition”. BRYANT. *Difference and Givenness*, p. 41.

9. DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 105-106.

10. DELEUZE. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, p. 221-247.

11. Uma boa hipótese é tomar a relação do virtual com o atual como sendo da mesma natureza que a relação do simbólico com o imaginário.

12. (D’AGOSTINI. *Lógica do Nihilismo: dialética, diferença, recursividade*, p. 375) Algo muito próximo da direção de leitura de Williams. Segundo ele, *Diferença e repetição* “is a book that claims that pure differences are the other face of all actual things – there is no such thing as a well-defined actual life.” WILLIAMS. *Gilles Deleuze’s Difference and Repetition*, p. 13.

13. MACHADO. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*, p. 139.

do estruturalismo na definição deleuziana do empirismo. No livro sobre Hume, Deleuze define a doutrina pelo privilégio das relações sobre os termos que as compõem. Ao contrário do racionalismo, que busca internalizar as relações, é só a associação constante dos elementos que constitui aquilo que eles são. É uma inversão que consiste em dizer que é o modo como as coisas estão articuladas que confere inteligibilidade a elas, e que não é a articulação o modo de expressão do que a coisa é. “Denominar-se-á não-empirista toda teoria segundo a qual, de uma ou de outra maneira, as relações decorram da natureza das coisas”¹⁴ Algo como a famosa cena do filme *Tempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin, no qual, a despeito da intensão banal do personagem, ele se torna um militante político. Ou, um outro exemplo, como o que Lacan expõe no seminário sobre as psicoses:

“Um dia, a srta. de Montpensier estava nas barriçadas, talvez estivesse ali por acaso, e talvez isso não tivesse importância numa certa perspectiva, mas o que há de certo é que apenas isso é que resta na História, ela estava ali, e deram à sua presença um sentido, verdadeiro ou não verdadeiro. No momento em que as coisas acontecem, aliás, o sentido é sempre um pouco mais verdadeiro, mas é o que se tornou verdadeiro na história que conta e funciona. Ou isso vem de um remanejamento posterior, ou então já começa a ter uma articulação no momento mesmo em que as coisas acontecem.”¹⁵

Assim, de modo análogo ao empirismo, Deleuze lembra que, para Lévi-Strauss, as relações são exteriores aos termos. O sentido é sempre um sentido de posição.¹⁶ É o lugar que se ocupa dentro de um espaço relacional (chamado por Deleuze de *ideia* ou *estrutura*) que confere sentido a alguma coisa. “Os elementos de uma estrutura não têm nem designação extrínseca nem significação intrínseca. O que resta? Como lembra com rigor Lévi-Strauss, eles têm tão somente um *sentido*: um sentido que é necessária e unicamente de ‘posição’”. Dosse pontua corretamente onde se situa a diferença entre Deleuze e Guattari e o estruturalismo, em especial, o RSI [Real-Simbólico-Imaginário] lacaniano:

Avec une telle conception, Deleuze et Guattari déplacent le grand schéma dominant du

lacanisme qui distingue trois niveaux hétérogènes dans la relation RSI (Réel – Symbolique – Imaginaire), accordant une prévalence au niveau symbolique, avec des pôles Réel – Imaginaire éloignés l’un de l’autre et quasiment antithétiques. Deleuze et Guattari insistent au contraire sur la dimension réel de l’imaginaire et sur le caractère littéral des énonces comme des images” (DOSSE. Gilles Deleuze et Félix Guattari: Biographie Croisée, p. 547).

Mas é inegável que Deleuze desenvolve constantemente uma crítica da imagem, pensada como representação, e uma das suas principais estratégias teóricas nos anos 1960 é o recurso a autores estruturalistas. Em grande medida, o estruturalismo realiza os critérios da filosofia da diferença. Uma hipótese interessante para compreender as rupturas no pensamento de Deleuze preservando o seu caráter sistemático é supor que a adesão e a ruptura a uma teoria não ocorrem em relação a um mesmo aspecto. Ou seja, enquanto a adesão é graças ao aspecto X, a ruptura é graças ao aspecto Y. Em outro momento, é necessário tratar com cuidado o problema das rupturas no pensamento de Deleuze.¹⁷

Por outro lado, contrariamente ao que ocorre na ordem dos significantes, a oposição binária que está em jogo no imaginário pode ser encontrada na leitura comum da filosofia de Platão. Nesse caso, os dois termos binários que entretêm uma relação de identificação são a aparência e a essência. Como mostra Deleuze, esses dois termos são o real e o imaginário:

Estamos habituados, quase condicionados, a uma certa distinção ou correlação entre o real e o imaginário. Todo o nosso pensamento mantém um jogo dialético entre essas duas noções. Mesmo quando a filosofia clássica fala da inteligência ou entendimento puros, trata-se ainda de uma faculdade definida por sua aptidão a apreender o real em seu fundo, o real ‘em verdade’, o real tal qual ele é, por oposição, mas também em relação aos poderes da imaginação”¹⁸

Uma imagem é tomada como originária (um modelo) e a outra como derivada (uma cópia). Deleuze se dedica aos diálogos justamente para mostrar o equívoco desta leitura de Platão. Consequentemente, se nos direcionarmos por ela, faríamos uma leitura equivocada, também, da proposta

nietzschiana de “reversão do platonismo”. Entender a motivação do platonismo como o estabelecimento da distinção entre o modelo e a cópia (entre o mundo das ideias e o mundo das aparências) é entender, por consequência, a reversão do platonismo como uma espécie de subversão que consiste em apenas inverter os termos, dar privilégio à aparência sem destruir os modelos. Uma estranha opção pelo precário...¹⁹ Nesse sentido, é como se pudéssemos questionar a pintura de um quadro porque temos a paisagem (ou o contrário). Para Deleuze, por outro lado, a verdadeira proposta da reversão é aniquilar a dualidade entre modelo e cópia. A “aparência como aparência” só pode significar livrá-la de toda relação subordinada a uma essência.

Utilizando o seu procedimento de leitura, Deleuze dá privilégio aos diálogos *Político*, *Fedro* e *Sofista* (em suma, ao método da divisão), mostrando que a dualidade entre modelo e cópia só pode se estabelecer a partir da exclusão de um outro tipo de imagem que não estabelece nenhuma relação de analogia (uma imagem sem semelhança): o *simulacro*. Em *Diferença e repetição*, Deleuze define o simulacro como o sistema no qual o diferente se relaciona com o diferente pela diferença.²⁰ A exclusão do simulacro é inaugural para um modo hegemônico de fazer filosofia, porque, a partir deste instante, o seu domínio próprio será a representação, e toda diferença deve estar subordinada a ela para que haja pensamento. Uma ótima forma de ler o livro *Diferença e repetição* é como uma anatomia dos diversos modos de confundir o pensamento com a representação, e o que há de comum a todos é o privilégio da identidade. Não há surpresa em concluir, portanto, que a reversão do platonismo significa justamente a liberação dos simulacros e o pensamento da diferença nela mesma.

A versão filosófica da liberação dos simulacros e da reversão do platonismo é encontrada em Nietzsche, mas isso está muito longe de ser um consenso entre os leitores do alemão. Mais uma vez, Deleuze aplica o seu procedimento de leitura. Convencionalmente, o eterno retorno é entendido como o eterno retorno do mesmo. Deleuze diz justamente o contrário: só a diferença retorna no eterno retorno. Convencionalmente, o eterno retorno é entendido como uma prova ética.

Deleuze afirma que ele não é somente uma prova ética da vontade, mas ele é o ser. Desse modo, a teoria do eterno retorno é uma teoria ontológica. Afinal, por que um filósofo como Nietzsche, que constantemente elogia o devir, elaboraria uma teoria da estabilidade e da coerência radical do mundo? E será que o eterno retorno é compatível com um sujeito de vontade para acreditarmos que ele é apenas uma prova ética?

O eterno retorno não é o efeito do Idêntico sobre um mundo tornado semelhante; não é uma ordem exterior imposta ao caos do mundo; ao contrário, o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos, é o Caosmos. E como o leitor poderia acreditar que Nietzsche implicava no eterno retorno o Todo, o Mesmo, o Idêntico, o Semelhante e o Igual, o Eu [Je] e o Eu [Moi], ele que foi o maior crítico dessas categorias? Como acreditar que concebeu o eterno retorno como um ciclo, ele que opôs ‘sua’ hipótese a toda hipótese cíclica? Como acreditar que tenha caído na ideia insípida e falsa de uma oposição entre um tempo circular e um tempo linear, um tempo antigo e um tempo moderno?”²¹

É preciso voltar em outra ocasião ao argumento de Deleuze sobre o eterno retorno. Antes de tudo, porque Deleuze enxerga nele uma lógica para a ontologia que não faz recurso a uma espécie de transcendência. Segundo esse recurso ao eterno retorno, o ser é imanente. É crucial para toda a filosofia de Deleuze de uma forma tal que o seu aspecto mais importante está presente em vários momentos de sua obra. A preocupação de Deleuze em relação à história da filosofia não é exatamente produzir uma repetição na qual o que é produzido é uma novidade, uma diferença?

Com Deleuze, devemos pensar a história da filosofia como um quadro de Andy Warhol, em que a reiteração de uma figura é sempre acompanhada de modificações de cores e de intensidade.²² Um dos trechos mais bonitos de *Diferença e repetição* diz que: “[...] todos somos Narcisos, pelo prazer que sentimos ao contemplar (auto-satisfação), se bem que contemplemos outra coisa que não nós mesmos”.²³ Acreditamos que o modo como Deleuze repete os filósofos afirme esse mesmo fracasso do duplo que tem sempre o seu reflexo à distância, buscando com isso elevar-se à condição autônoma de um simulacro.

19. A questão é escolhermos a aparência ao invés da essência ou aniquilarmos a dualidade aparência e essência? “In saying that there is no essence, that everything is constructed socially, linguistically, historically, or by power, one would like to say that all is appearances. What goes unnoticed in this criticism is that it reproduces the very appearance-essence distinction it claims to abolish”. BRYANT. *Difference and Givenness*, p. 144.

20. DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 437: “O simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença”.

21. DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 468-469.

22. DELEUZE. *Diferença e repetição*. p. 381: “[...] na passagem de uma qualidade a outra, mesmo sob o máximo de semelhança ou de continuidade, há fenômenos de não correspondência e de patamar, de choques de diferença, de distâncias, todo um jogo de conjunções e de disjunções, toda uma profundidade que forma uma escala graduada, mais que uma duração propriamente qualitativa”.

23. DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 134.

14. DELEUZE. *Empirismo e subjetividade*, p. 123: .

15. LACAN. *Seminário 3*, p. 131. Importam pouco as intensões internas e profundas da *stra. de Montpensier*. Para a determinação do sentido, o que interessa é a relação entre os elementos.

16. Deleuze se refere à discussão entre Claude Lévi-Strauss e Paul Ricoeur publicado em 1963 na *Révue Esprit*. LÉVI-STRAUSS. “Réponses à quelques questions”.

17. DELEUZE. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, p. 225.

18. (DELEUZE. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* p. 222). Segundo Bryant, sugerindo uma maior sutileza em Lacan cuja obra não confunde o real com os objetos independentes da mente, o conceito de real nesse texto de Deleuze não é o mesmo que o Real lacaniano. BRYANT. *Difference and Givenness*, p. 168.

Referências

BRYANT, L. *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*. Evanston: Northwestern University Press, 2008.

D'AGOSTINI, F. *Lógica do Nihilismo: dialética, diferença, recursividade*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

DELEUZE, G. « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? ». *L'Île Déserte et Autres Textes : Textes et Entretiens (1953-1974)*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, G. *Carta a um crítico severo: Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pal Pélbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1993.

DELEUZE, G. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo? Textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Éd. de Minuit, 1971.

DOSSE, F. *Gilles Deleuze et Félix Guattari: Biographie Croisée*. Paris: La Découverte, 2007.

LACAN, J. *Seminário 3: As Psicoses*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1988.

LÉVI-STRAUSS, C. « Réponses à quelques questions ». Disponível em: <<http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=32948>>. Acesso em: 13 maio 2010.

MACHADO, R. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

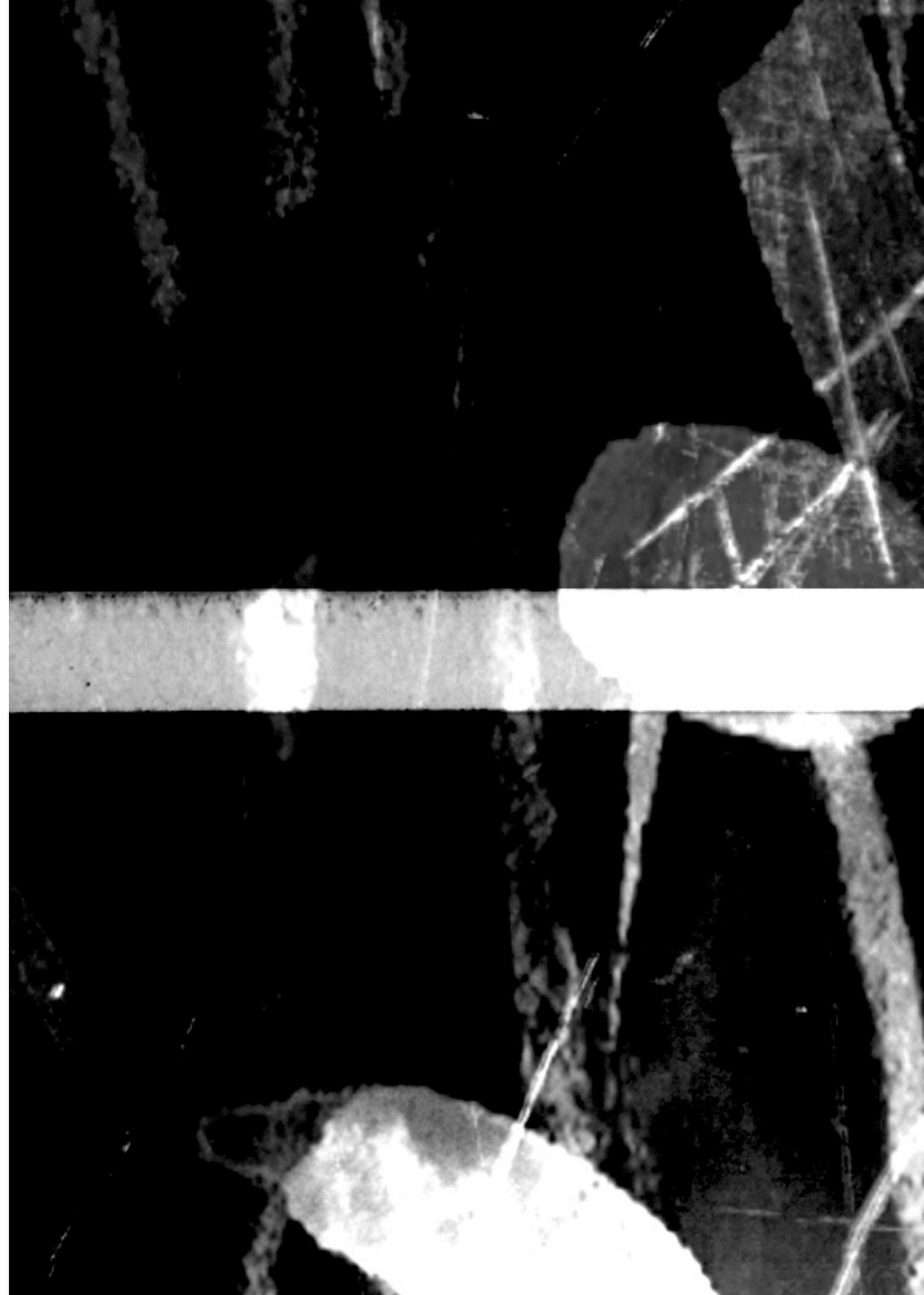
MACHADO, R. Interdisciplinaridade para a Filosofia da diferença. *Revista Filosofia*. São Paulo, n. 37, Editora Escala, 2009. Entrevista concedida a Patrícia Pereira. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/37/artigo144487-1.asp>>. Acesso em: 5 ago. 2010.

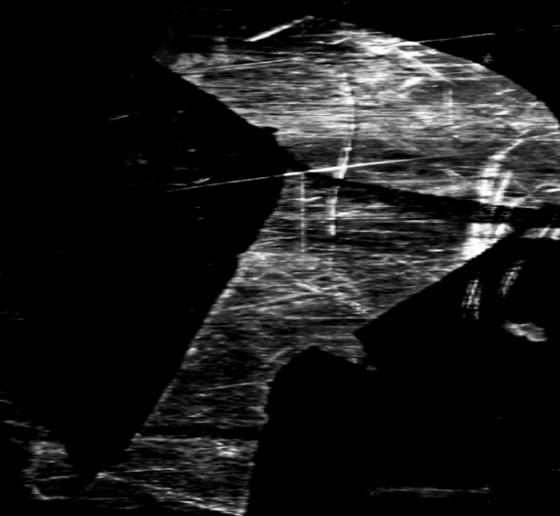
TAVARES, B. The Encyclopedia Of Science Fiction. In: *10 livros que abalam o meu mundo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. p. 67.

WILLIAMS, J. *Gilles Deleuze's Difference and*

Repetition: A Critical Introduction and Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

ŽIŽEK, S. *Organs Without Body: On Deleuze and Consequences*. New York -London: Routledge, 2004.





A tragédia e o trágico: a cena e o pensamento

Gilson Motta |

Resumo: O presente texto trata das relações entre o teatro e a reflexão filosófica, privilegiando o tema do trágico e da tragédia. O pensamento de Friedrich Nietzsche configura-se como um momento fundamental dessa reflexão, repercutindo intensamente na produção artística e cultural contemporânea. As teorias de Nietzsche perpassam boa parte dessa produção na pós-modernidade, em especial, o movimento de revivificação da tragédia e do trágico, no qual, a partir da encenação dos textos trágicos gregos, os artistas teatrais discutem diversas questões sociais e políticas da atualidade.

A tragédia é um tema privilegiado quando se trata de estabelecer uma relação entre a reflexão estético-filosófica e o teatro. A vasta quantidade de obras produzidas ao longo da história do Ocidente consolida uma verdadeira tradição de reflexão sobre a tragédia. Esta produção possibilitou o afloramento de questões puramente filosóficas. A experiência estética da tragédia abriu espaço para uma especulação de ordem ontológica: o trágico é visto como uma característica fundamental da existência, decorrente da revelação de uma contradição essencial entre o homem e o universo, contradição que conduz a um sofrimento extremo. Segundo Albin Lesky,¹ os gregos não chegaram a desenvolver uma teoria do trágico que englobasse a concepção do mundo como um todo, isto é, o trágico não estabelece uma cosmovisão para os gregos. No entanto, o mesmo autor observa que a tragédia grega encerra o trágico na medida em que põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores nos quais a ação humana se fundaria; daí a dimensão da tragicidade. Esta dimensão se faz sentir nos grandes textos dos autores gregos, como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Medeia*, *As bacantes*, entre outros. Desta forma, conforme observa Glenn Most em *Da tragédia ao trágico*, a tragédia problematiza a própria estrutura da agência humana, confrontando a estrutura

subjativa ou liberdade e a estrutura objetiva da realidade ou necessidade, enquanto fatores que determinam a escolha ou decisão. Neste sentido, em sua concepção dialética, o trágico revela-se como um conflito de valores, privilegiando a dicotomia entre liberdade e necessidade. Em suma, a tragédia revelou a questão do trágico.

A história do conceito de trágico é abordada por Roberto Machado, em *O nascimento do trágico*.² É no final do século XVIII que o trágico penetra no espaço aberto pela tragédia, passando a ser pensado de maneira autônoma. Para Roberto Machado, esta história tem início com Schiller e chega ao seu ápice com Nietzsche, tendo como tônica a ideia da contradição e do antagonismo, isto é, o conflito de valores. Enquanto que, para Peter Szondi, por exemplo, uma “filosofia do trágico” – distinta de uma poética da tragédia – tem início com o pensamento de Schelling;³ para Roberto Machado e Glenn W. Most,⁴ a independência do trágico em relação à tragédia, enquanto fenômeno especificamente moderno, tem sua primeira formulação com Friedrich Schiller. É com Schiller – e seu afastamento do pensamento aristotélico – que a tragédia e o trágico passam a ser vistos como um fenômeno extraestético. O trágico apresenta o homem numa situação-limite em que sua necessidade natural e sua liberdade moral – um fim suprassensível – são colocadas em

estado de tensão, ocasionando uma experiência do dilaceramento humano. O conceito de sublime ganha espaço no momento mesmo em que vem representar esse estado de dilaceramento, relacionando-se à ambivalência, à contradição que brota na experiência da transcendência dos limites humanos e reflete, no plano da estética, as tensões e antagonismos que se faziam sentir profundamente na vida social na virada do século XVIII para o século XIX, quando uma tensão se estabelece entre uma subjetividade exacerbada e as condições históricas concretas da vida social. O trágico toma lugar na cena filosófica no momento em que o advento da Modernidade, ao operar uma transformação radical dos valores que até então orientavam a ação humana, abre ao horizonte humano a possibilidade da negação total dos valores. Em sua essência, o trágico é um discurso de caráter político e ontológico que se articula tendo em vista o questionamento do sentido de uma ordem dada. O trágico é a ausência de fundamento, a ausência da unidade que sustenta e dá sentido à realidade, é a revelação da ausência de sentido no interior desta ordem, afirmando-se sob os signos da contradição e da luta: a ordem e o caos, a vida e a morte. Em seu sentido existencial, o discurso trágico é sempre atual, visto que se relaciona à própria estrutura da existência enquanto ausência de fundamento.

Encontramos em Nietzsche o sentido mais perturbador e paradoxal da concepção do trágico, na medida em que o filósofo alemão concebe o trágico como alegria, como afirmação plena da vida. Em Nietzsche, o pensamento trágico relaciona-se aos dois conceitos capitais de sua filosofia: vontade de poder e eterno retorno. A tragicidade marca a ação a partir do momento em que, pela vontade de poder, se busca a determinação, a forma, o ser, que se acompanham, necessariamente, de esforço e dor. A esta busca de forma, relativa à espacialidade, se funde a dimensão da temporalidade, que – pelo eterno retorno – lança todas as coisas no eterno devir, no não-ser. Assim, enquanto a vontade de poder anseia o futuro, o eterno retorno, aniquilando todas as formas, afirma o futuro como passado. No interior deste jogo, o próprio querer, que originalmente é uma vontade ardente de ser, reconhece seu caráter vão. É nesta desarticulação do querer,

na impossibilidade de apreensão do sentido que se dá o sofrimento. Ora, a dor é a condição para que se possa descer às profundezas, buscando conhecer-se o próprio sentido da vida. A dor é, então, o fundo que garante a metamorfose da vida: a passagem da impotência à potência, isto é, do desprazer ao prazer.

Se compreendermos o pensamento do eterno retorno como uma doutrina ética, a atividade artística parece-nos ser exemplar para ilustrá-lo. O importante a ser notado aqui é que a atividade criadora aponta para um modo de pensar situado para além das dicotomias de valores, afirmando a unidade entre pensamento e ação, determinação e acaso, liberdade e necessidade. A perspectiva que admite que o que retorna no eterno é o elemento criador ou artístico já foi empreendida por Danko Grill⁵ e Eugen Fink.⁶ Para ambos, a doutrina do eterno retorno só pode ser representada na atividade artística ou lúdica. Assim, tal doutrina funde o elemento ético, o desejar viver de novo, o estético e o querer o retorno da essência da arte como possibilidade de liberação de forças. É na atividade lúdica que se dá a repetição do mesmo.

Em *A gaia ciência*, Nietzsche nos mostra a imagem do navio de imigrantes em sua hora de partida. A expectativa em relação ao futuro, o desejo de descobrir e de se aventurar por novos territórios explorando novos modos de ser configurariam um estímulo das funções vitais, a vontade de ser diferente, de querer exercer a potência que lhe é mais própria. Este momento de intensificação das funções vitais implica um dispor integralmente de si.⁷ Assim, de modo análogo, no processo de criação, o artista se encontra numa situação semelhante à dos imigrantes: ambos buscam um reinscrever-se no mundo, buscam distinguir-se, buscam ser diferentes, transformando a si próprios. Este transformar só é possível na repetição do ato criador. Mas ambas as viagens contam com um componente desconhecido: o acaso. O processo de criação é sempre misterioso, podendo conduzir o artista para soluções ou formas que ele não esperava encontrar. Citemos Iberê Camargo: “Eu, antes de iniciar a viagem – o quadro – consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que

5. GRILL. Nietzsche e o Eterno Retorno do Mesmo ou o retorno da essência artística na arte.

6. FINK. *La philosophie de Nietzsche*.

7. NIETZSCHE. *A gaia ciência*.

1. LESKY. *A tragédia grega*.

2. MACHADO. *O nascimento do trágico*.

3. Cf. SZONDI. *Ensaio sobre o trágico*.

4. Cf. MOST. *Da tragédia ao trágico*.

8. LAGNADO. *Conversações com Iberê Camargo*, p. 23.

9. GUMBRECHT. Os lugares da tragédia.

10. BORNHEIM. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico, p. 89.

11. Neste sentido, Cf. DOMENACH. *Le retour du tragique*.

me desvia da rota pré-estabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral”.⁸ Aqui, a responsabilidade é a coragem de lançar-se na aventura, na incerteza, naquilo que não é calculável e que resiste a todo projeto. A obra de arte resiste a qualquer projeto, qualquer vontade de controle absoluto com base nos critérios racionais, na previsibilidade. É somente por ser uma aventura, um risco, que a arte estimula os instintos vitais, a capacidade de reagir e de corresponder. O que faz da criação uma aventura é justamente sua possibilidade de encaminhar-se para uma direção inesperada, de poder sempre escapar do criador, de anunciar algo novo, um acaso, incontrolável. A obra parece, assim, querer devorar o criador, sempre tende a seduzi-lo, e cabe ao artista, ao mesmo tempo, um deixar-se seduzir e controlar a própria paixão que nasce no interior da sedução. Assim, esta “aventura” se mostra como uma afirmação do acaso, a qual gera a própria necessidade. Deste modo, a atividade criadora envolve uma afirmação da imanência da vida na medida mesma em que nela o componente casual é afirmado. Ao aceitar as novas possibilidades que se oferecem, tornando-as “necessárias”, o artista se funde à própria temporalidade. Cada nova obra que o artista se propõe a fazer é, assim, um jogo com o acaso, uma aventura, que ele conduz e é por ela conduzido. Nesta aventura, o que se dá é sempre o “mesmo”: a possibilidade de formar, de transfigurar, de tomar posse e afirmar a si. Cada aventura envolve, assim, um esforço qualitativo de se auto-superar, o qual se faz notar na própria transformação do estilo. Se, de acordo com a doutrina do eterno retorno, aquilo que retorna é justamente a vida enquanto vontade de poder, e esta é essencialmente criação, logo, o elemento criador, artístico é o que retorna no eterno retorno. Este elemento envolve necessariamente o sofrimento, a dor, enquanto aquilo que possibilita a ascensão, a liberação das forças. O que retorna é justamente a disposição criadora enquanto um instinto de apreensão ou tomada do mundo, isto é, a energia primária de apreensão vigorosa de tudo aquilo que cerca o homem. Deste modo, no eterno retorno, a vontade criadora quer possibilitar o retorno do elemento artístico. Isto tanto significa que ele quer repetir a experiência que deu origem à obra, como indica que ele quer

superar-se enquanto artista. É neste sentido que o trágico é justamente um excesso de força – ou de alegria – que supera até mesmo a dor mais profunda da vida: o pensamento trágico assimila o mal e o transforma. Assim, a representação nietzschiana do trágico supera o pessimismo e o niilismo schopenhaueriano. Esta concepção nietzschiana do trágico, associada à afirmação da vida em sua transitoriedade, vem sendo retomada pelo pensamento sociológico, como o de Michel Maffesoli, que busca reconhecer nas práticas sociais e culturais da pós-modernidade a presença da dimensão trágica apontada por Nietzsche.

O que se observa assim é que modo, o pensamento trágico mostra-se como uma construção moderna, que apresenta continuidade na sociedade pós-moderna ou atual. Assim, é curioso pensar que a ideia de Hans Ulrich Gumbrecht⁹ da alternância entre períodos tragicofóbicos e tragicofílicos parece se aplicar com precisão. Enquanto o século XIX seria tragicofóbico, os séculos XX e XXI parecem ser marcados por um retorno do trágico e da tragédia, conforme afirma Gerd Bornheim:

*A experiência “trágica” fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da hybris do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. Digamos que a ordem, o cosmo, é deslocado a favor do caos.*¹⁰

Nesta perspectiva, o século XX parece ser paradoxal: os fatos que marcam a história – por exemplo, as duas grandes guerras, a violência exacerbada, as guerras étnicas, o extermínio em massa etc – causam uma extrema aversão à dor, ao trágico e, ao mesmo tempo, nos despertam para uma consciência trágica. Esta consciência, por sua vez, é construída não apenas na história política e econômica e no campo conceitual ou especulativo,¹¹ mas também no campo da ficção, mais precisamente na literatura, nas artes e no teatro. Boa parte da literatura e do teatro europeu produzidos a partir da década de 1930 é marcada por essa consciência da situação trágica do homem. Neste período, alguns escritores estabelecem um diálogo com a tragédia grega de modo a recuperá-la e renová-la, criando um vínculo

entre a tragédia antiga e a modernidade. Esta consciência estará presente, com maior ou menor intensidade, na obra de dramaturgos e/ou escritores como André Gide (1869-1951), Jean Cocteau (1889-1963), Jean Giraudoux (1882-1944), assim como na geração posterior, com Jean Anouilh (1910-1987), Albert Camus (1913-1960) e Jean-Paul Sartre (1905-1980). Mas esta consciência trágica se faz sentir com maior intensidade, sobretudo, na obra de autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, isto é, naquela dramaturgia que Martin Esslin denominou de “teatro do absurdo”, Emmanuel Jacquart, de “teatro de derrisão” e Jean-Marie Domenach designou como “infratragédia”. A repercussão da obra destes dramaturgos – o novo teatro das décadas de 1950 e 1960 – é muito forte nos anos subsequentes, sendo determinante para a formação de uma nova consciência teatral. O trágico, ou a consciência trágica – consciência do dilaceramento, da insignificância, do absurdo, da divisão e separação radical, da ausência de fundamento – emerge também deste novo teatro, que terá ainda as práticas e teorias de Bertolt Brecht e Antonin Artaud como estéticas determinantes. As novas montagens de tragédias gregas, que começam a eclodir a partir do final dos anos de 1960 trazem em si esta influência do novo teatro, este ressurgimento do trágico dado pelas filosofias existencialistas. Consequentemente, a ideia do trágico parece encontrar-se como fundamento da revivificação da tragédia, e esta, por sua vez, revela o trágico.

Em suma, a Modernidade faz ressurgir o trágico a partir de sua negação, mas é no contexto cultural que se configura, a partir do entreguerras, que uma consciência mais aguçada de seu sentido parece se afirmar: o trágico se reinstala posto que, na atualidade, o ser humano está mais sensível às diversas formas de fragmentação, divisão e ruptura interior e exterior que destroem a constituição da identidade. Este contexto histórico – o pós-modernismo – seria o pano de fundo de diversas releituras dos mitos gregos e de diversas encenações do texto antigo, como ocorre com autores como Heiner Müller, Tony Harrison, Timberlake Wertenbaker, Sarah Kane, entre outros. Segundo Freddy Decreus, o teatro que brota no seio desta crise e que quer exprimir diversas dúvidas profundas impassíveis de

serem escamoteadas pela sociedade tanto recorre a diversos meios e disciplinas, como a *body-art*, a vídeo-arte, o teatro-dança, entre outros, ou seja, a meios típicos da cultura pós-moderna, quanto busca afirmar uma visão dionisíaca do mundo, isto é, a libertação de toda forma de opressão e de dissolução da individualidade. Neste sentido, Dionísio e o teatro trágico são extremamente atuais, mas este elemento primitivo, de natureza arcaica, reaparece agora sob as roupagens das novas tecnologias de informação.

Antes de falarmos sobre o teatro brasileiro contemporâneo e suas releituras da tragédia grega, é importante notar que o movimento citado até aqui – de ressurgimento do trágico e da tragédia – foi acompanhado, desde o início do século XX, por uma situação problemática do texto antigo em relação à sociedade moderna.

Com o surgimento da encenação teatral enquanto arte, que ocorre no final do século XIX, o debate sobre a tragédia grega vem se refletir na cena teatral. Por sua natureza, o texto clássico – seja antigo ou moderno – está sempre sujeito a uma interpretação histórica, segundo valores culturais e artísticos específicos. Com o surgimento da moderna encenação, o diretor teatral passou a ser o principal intérprete deste(s) sentido(s) do texto. No caso de um texto antigo, este processo de interpretação é mais radical, pois implica a tentativa de tornar o texto antigo inteligível para o espectador moderno. A questão central se articula num modo de se pensar como a tragédia grega pode ser assimilada por um público já moldado por uma sensibilidade marcada pela velocidade da informação, pela desordem, pela fragmentação, pela massificação. Se este questionamento acompanha boa parte da história do teatro europeu, o importante a notar-se aqui é que, desde a origem da encenação moderna, a tragédia grega assume uma posição paradoxal: a encenação do texto trágico antigo apresenta-se também como uma possibilidade de renovação do teatro. Daí o fato de os diretores mais importantes da cena europeia terem encenado textos gregos. Assim, na história do teatro moderno – a qual se apresenta sempre como a história de uma “crise” – a tragédia grega vai, progressivamente, afirmando-se como fonte de renovação da cena até se mostrar como um teatro experimental, como propõe Helen Foley.¹²

12. Cf. FOLEY. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*.

Isto é, na cena contemporânea, a tragédia grega mostra-se como um teatro aberto à experimentação, na medida em que possibilita o surgimento de diversos processos criativos: a superação das convenções herdadas pelo realismo, a fusão e o confronto de tradições teatrais diversas, a criação de um discurso político não localizado, a experimentação de diferentes formas de atuação para os atores e a adaptação dos enredos trágicos. O mesmo dirá Patrícia Legangneux, para quem a tragédia grega abre caminho para a experimentação teatral, sendo teatro de participação, teatro político, teatro de atores, teatro de violência e crueldade, teatro de fortes imagens, teatro musical, teatro ritual, teatro que entra em diálogo com a *performance*, teatro que possibilita a utilização de diversos recursos técnicos, teatro que propicia o interculturalismo, teatro que dialoga consigo mesmo, como metateatro. Em suma, em função de uma nova estrutura de sensibilidade e de conhecimento, o teatro trágico tornou-se atual, propiciando o renascimento da tragédia grega, seja enquanto forma de discussão política, ética e ideológica, seja enquanto um modo de renovação estética, pela experimentação de novas linguagens cênicas e do diálogo com outros setores culturais e artísticos. Para Edith Hall,¹³ esse interesse pelo texto antigo é um resultado da profunda e radical mudança cultural e política que marca o final dos anos 1960. A partir deste período, as tragédias gregas teriam sido encenadas cada vez mais com perspectivas políticas radicais e com uma busca maior de experimentalismo do ponto de vista estilístico. Os mitos gregos reelaborados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides teriam se tornado um dos mais importantes prismas culturais e estéticos através dos quais o mundo real, disfuncional e conflituoso do final do século XX tem refletido sobre sua própria imagem.

Esse movimento de revivificação da tragédia grega – que começa a ocorrer na Europa e nos Estados Unidos a partir do final da década de 1960, prosseguindo até os dias atuais – também se fez sentir no teatro brasileiro, em especial a partir de meados da década de 1990, quando diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Correa começaram a encenar textos gregos. Aqui, destacaremos o espetáculo *As bacantes*, de Eurípides, dirigido por José Celso em 1995, pelo

fato de este espetáculo agregar diversos temas presentes neste texto.

Em outubro de 1995, José Celso Martinez Correa estreou o espetáculo, projeto que o diretor vinha acalentando há muitos anos, e para o qual o próprio Teatro Oficina foi projetado, por Lina Bo Bardi. O espetáculo é construído com uma diversa camada de discursos e ideologias de caráter libertário, posto que resistentes aos diversos modos de opressão do indivíduo: a apologia ao homoerotismo, a crítica ao sistema capitalista e ao moralismo que nele se insere, a crítica ao poder público e sua relação com a cultura, a presença do teatro como forma de provocação, como liberação das forças instintivas, de expansão das forças criativas, da valorização do corpo, entre outros. Toda essa ideologia que encontra sua raiz na contracultura dos anos de 1960 vem à tona de modo radical em *As bacantes* sob a forma de uma linguagem cênica que incorpora vários gestos próprios às poéticas teatrais pós-modernas: a mistura de referências culturais (o erudito e o popular); o hibridismo; a presença de elementos performáticos; a participação intensa do espectador; a presença do elemento primitivo ou arcaico; a interatividade; a descontinuidade da narrativa; a ruptura com os códigos tradicionais da representação; a busca de uma linguagem cênica brasileira fundada nas manifestações populares, como o carnaval; o uso de recursos tecnológicos; a valorização daquilo que é excessivo e, por fim, a utilização de uma arquitetura cênica que propicia a participação do público e uma ocupação integral do espaço.

As bacantes revela-se, assim, um espetáculo exemplar, já que funde o teatro ritual com diversas referências religiosas, com o teatro político, a recuperação de tradições culturais e teatrais brasileiras e o uso de recursos tecnológicos. Estes elementos ordenam-se segundo uma perspectiva nietzschiana: o confronto entre Penteu e Dionísio é visto como uma metáfora da realidade social, política e econômica nacional, na medida em que as forças de conservação identificam-se à estabilidade econômica, às leis do mercado, à globalização, forças que, por sua vez, operariam uma opressão ou uma obstrução às forças ascendentes da vida, cuja sede é o corpo, com seus instintos, seus desejos, sua imaginação, seu prazeres. O conflito Apolo e Dionísio é apresentado

sob a forma de uma ópera brasileira de Carnaval na qual o desejo de encontro dos corpos de todos os que vivenciam o ato estético (atores e público) é assumido como uma espécie de orgia teatral, conforme afirma Ericson Pires:

Desta maneira, torna-se perceptível a construção de uma experiência híbrida que se encontra tangenciada por pulsões de ordem religiosa e teatral, dando uma corporeidade ao espaço criado pelo acontecimento teatral. É a formação de uma espacialidade da existência corporal, ou seja, a possibilidade da coexistência de diversos devires corporais no mesmo recorte espaço-temporal.¹⁴

No que se refere à criação da espacialidade da existência corporal, o próprio espaço cênico ganhará um valor fundamental, na medida em que é explorado em todas as suas potencialidades e em todas as suas dimensões: cenas são desenvolvidas no porão do teatro, nas partes mais elevadas da arquibancada, valorizando a verticalidade; cenas com integrantes da plateia ocupando a área de jogo, grandes cortejos de características carnavalescas etc. Os elementos cenográficos como carros, fitas, objetos de cena diversos, tenderão a valorizar, tanto a verticalidade, quanto a horizontalidade do espaço. Deste modo, o excesso que é experienciado no corpo também se desdobra materialmente no espaço cênico. O que sucede é que o próprio edifício teatral adquire uma dimensão utópica, extraordinária, afirmando o seu caráter de heterotopia,¹⁵ quer dizer, uma utopia realizada concretamente. Neste movimento, o conflito original entre Apolo e Dionísio parece se desdobrar no próprio espaço, alçando-se ao plano do espaço político, ou seja, o que se gera é um confronto entre as normas da cidade, que, com seus poderes públicos e privados ordenam, disciplinam, coagem e deformam os corpos, e o espaço do teatro, que se afirma como espaço da criação, da liberação, da indisciplina, da subversão, do júbilo. Ora, no período em questão, o Teatro Oficina passava por um sério problema com um grande grupo empresarial, conforme comenta José Celso Martinez Correa no Programa da peça:

Esta cidade vai ficar sabendo o quanto custa desprezar a orgia. É hilário. Cego. Em pleno século vinte e um, os secretários de cultura, despreza-

rem a interpretação de Lina Bardi presente nesta sua obra de arte, e materializada nas obras permanentes da ação do Oficina, e submeterem-se aos milhões que permitem bombardear o Bairro do Bexiga na forma do Sonho Kitsch Americano, para as autoridades culturais constituídas da cidade; feudo urbano?¹⁶

Dois poderes, dois modos de vida, dos espaços afirmam uma relação absolutamente conflituosa, contudo, e de modo trágico, a luta parece ser desigual, já que os espaços de ordenação são muito mais amplos, muito mais articulados, muito mais presentes no cotidiano do que as formas de libertação. Conforme observa Ericson Pires mais uma vez, o ator do espetáculo de José Celso, após viver a intensidade, a plenitude produzida no evento cênico, sofreria a obrigatória queda ou morte, dada aqui por seu retorno ao reino da norma. Renascer, como o faz o deus Dionísio, é retornar ao estado criativo experienciado em cada espetáculo, num espaço específico.

Fazer teatro, nesse sentido, se transforma para Zé Celso em Uzyna de embriaguês, na possibilidade de alcançar vida experimentando toda sua potência. É escapar à condição trágica vivenciando-a. Converter o nihilismo em vontade de potência, vencendo a morte com seu próprio corpo, sacrificando-o para entregar-se ao êxtase do acontecimento teatral, sempre reiniciado, morrendo e renascendo, sempre renascendo. A cada momento singular, renascer quando o carnaval cênico desponta nas pistas do Oficina, revelando, em toda sua potência vital e solar, os corpos e suas corporeidades.¹⁷

Se, de um modo geral, esta queda se dá em qualquer ato criativo, em toda atividade em que esse trânsito entre espaços radicalmente diferentes se dá, o que se nota é que, por suas características estéticas, o espetáculo *As bacantes* parece radicalizar esse modo de vivência do teatro e de seu espaço. Assim, seguindo à risca a perspectiva nietzschiana, o espetáculo *As bacantes* revela o trágico como uma forma de transgressão,¹⁸ a qual envolve luta, conflito, sofrimento, mas também júbilo, regozijo, plenitude. Aquilo que o mito de Dionísio narra é vivenciado pelos atores, pelo público e é corporificado no espaço. O pessimismo e o nihilismo cedem, assim, espaço para o gozo do instante, para o efêmero e o transitório, mas que

13. Cf. HALL. Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?

14. PIRES. *Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos*, p. 139.

15. Cf. FOUCAULT. Outros espaços.

16. CORREA. *Programa do espetáculo As bacantes*.

17. PIRES. *Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos*, p. 140.

18. COMODO. Orgia no palco. Entrevista com José Celso Martinez Correa.

parece ser muito mais real do que a própria vida em sua cotidianidade.

Pelas características aqui identificadas, *As bacantes*, de José Celso, parece apontar ainda para uma forma de compreensão do trágico que se aproxima das teses desenvolvidas por Michel Maffesoli,¹⁹ para quem o sentido pós-moderno do trágico está relacionado às ideias de intensidade, de excesso, de vivência do instante, do elemento festivo, do afrontamento do destino, o retorno cíclico.

Por mais paradoxal que possa parecer, a acentuação do presente não é mais que outra maneira de expressar a aceitação da morte. Viver no presente é viver sua morte todos os dias, é afrontá-la, é assumi-la. Os termos intensidade e trágico não dizem outra coisa: só vale o que sabemos que vai acabar. Algumas épocas protestam contra isso e, então, a vontade, a ação, o sentido do projeto e do futuro predominam. Outras concordam, se ajustam, se acomodam à finitude, e concedem sua preferência à contemplação e ao gozo do mundo, ao presenteísmo que lhes serve de vetor. Mas é uma contemplação ou um gozo fugaz, penetrados por sentimentos de finitude. Consumem, com intensidade, tudo o que vivem.²⁰

À luz dessas reflexões, concluímos que o espetáculo *As bacantes*, de José Celso Martinez Correa, tende a ser exemplar por conter diversos elementos formais que caracterizam a cena pós-moderna (performance, teatro ritual, teatro da crueldade, teatro político), por propor um tipo de espetacularidade que, fundada numa filosofia da cultura brasileira, isto é, a Antropofagia, de Oswald de Andrade, transforma as relações entre espectador e cena, e ainda por repercutir as teorias contemporâneas sobre o trágico, teorias que encontram sua matriz no pensamento de Friedrich Nietzsche: o trágico como afirmação plena da vida; em suma, o trágico como alegria.

O teatro contemporâneo, em seu movimento de revivificação dos textos gregos, seja por intermédio da montagem dos autores gregos, seja pelas releituras e adaptações dos mitos trágicos, vem atualizando os textos gregos, aproximando-os de discussões contemporâneas, relacionadas à sexualidade (opções sexuais, violência contra a mulher, aborto etc), à política (guerras, holocausto, questões ambientais, colonialismo, genocídio, relações interculturais etc), à estética

teatral em suas formas de experimentalismo e ao pensamento, em função das questões éticas e morais que o texto grego coloca.

Referências

BORNHEIM, Gerd. "Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico" *IN O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

COMODO, Roberto. "Orgia no palco". Entrevista com José Celso Martinez Correa. *Isto é*, São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/vermelha/139601.htm>. Acesso em 28 de maio de 2004.

CORREA, José Celso Martinez. *Programa do espetáculo As bacantes*, São Paulo, Teatro Oficina, 1995.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

FOLEN, Helen. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*. Washington, DC, 1998. American Philological Association. Presidential Address. Disponível em: <http://www.apaclassics.org/Publications/PresTalks/FOLEY98.html>.

FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. (Collection Arguments).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços *IN Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GRILL, Danko. Nietzsche e o Eterno Retorno do Mesmo ou o retorno da essência artística na arte. In: *Nietzsche hoje?*: Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia *IN Filosofia e Literatura: O trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HALL, Edith, Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In *Dionysus since 1969: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004.

LAGNADO, Lisette. Conversações com Iberê Camargo. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retor-*

no do trágico nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista. In: SANTOS, Volnei Edson. *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2002. p. XX.

MOST, Gleen. "Da tragédia ao trágico" *IN Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Volnei Edson. *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2002.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

19. Sobre o sentido pós-moderno do trágico, Cf. MAFFESOLI. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades contemporâneas*. Cf. também: MAFFESOLI. Entrevista.

20. MAFFESOLI. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades contemporâneas*, p. 58-59.

8. As fontes da filosofia não se limitam aos escritos dos grandes filósofos.
9. A filosofia deveria, até onde fosse possível, realizar-se empregando linguagem comum e expressando suas ideias do modo mais simples possível.
10. A tarefa prioritária da filosofia é a formulação de perguntas.

2. Filósofos definindo a Filosofia da Música e a Estética Musical

Wayne Bowman, na introdução de seu livro (BOWMAN, 1998, p. 5-9), apresenta argumentos sobre o porquê de sua preferência pela denominação Filosofia da Música no lugar de Estética Musical. Na tentativa de aclarar a diferença entre os dois campos, Bowman destaca que a Filosofia da Música não é o estudo de vozes mortas do passado e que embora ela seja por vezes equiparada à Estética Musical, a Filosofia da Música é mais ampla, pois retoma aspectos da Estética Musical e a engloba.

Nesta perspectiva crítica, Bowman assinala que o esforço da Estética Musical em descrever o que distingue a música e a experiência musical muitas vezes fracassa, pois com frequência ela baseia suas afirmações em uma gama restrita de provas, as quais se baseiam em práticas musicais consideradas no mundo ocidental como “arte”.

Infelizmente, continua o autor, situar a música dentro de uma classe de empreendimentos denominada “as artes” suscita a questão do que é música, a quais fins ela se presta e quais são seus valores: e para chamá-la de ‘arte’ invariavelmente remove-se uma ampla gama de práticas musicais que não são consideradas “artísticas”, ou ainda, práticas e obras que não evidenciam um “valor estético” em alto grau. Em outras palavras, a estética musical tende a conferir validades globais sobre características que são locais e específicas de uma faixa relativamente estreita do repertório musical.

Além do mais, Bowman aponta que a evolução da Estética Musical tem sido intimamente entrelaçada com a ideia de um “valor musical intrínseco”, um conceito que ergue fronteiras rígidas e impermeáveis entre o alcance do que é “propriamente

musical” e um grande “resíduo extramusical”. Cada uma dessas tendências restringe a gama de experiências musicais e práticas relevantes para as questões da natureza e valor da música, cujos resultados comprometem seriamente a compreensão sobre os fenômenos.

Em defesa da Filosofia da Música, Bowman argumenta que seu escopo se direciona a preocupações maiores e contextos filosóficos consideravelmente mais inclusivos do que aqueles historicamente vislumbrados pela Estética Musical. Contudo, ela não precisa aceitar as reivindicações da realidade última ou dos pressupostos de autonomia, do que é intrínseco ou do estatuto de ouvir como o modo essencialmente musical de engajamento. A Filosofia da Música explora áreas que a Estética Musical comumente se refere como musicalmente incidental: questões epistemológicas, éticas, sociais, culturais e políticas.

Mesmo assim, continua o autor, a Filosofia da Música não deve ser considerada como uma disciplina hermética, restrita em sua esfera de ação da exploração teórica das proposições abstratas sobre “boa música”. Seus interesses se sobrepõem e se estendem profundamente em um grande número de disciplinas relacionadas, e a mais evidente é a Crítica Musical. A relação entre a Filosofia da Música e a Crítica de Música é por vezes descrita entre a teoria e a prática, sendo que a filosofia aborda a música de forma mais abrangente e abstrata, enquanto a crítica refere-se ao mérito de obras musicais determinadas. Embora essa distinção seja útil, não é interessante acentuar as diferenças entre as duas: elas são muito semelhantes em suas orientações básicas e por vezes, cumprem os mesmos objetivos, entre os quais: explorar as crenças, desfazer estereótipos habituais e preconceitos, aumentar a imaginação e revelar aspectos anteriormente ocultos. Ambas visam educar sensibilidades e aumentar a consciência crítica, esforçando-se em reduzir a estima pelo banal.

Finalizando, Bowman destaca que a Filosofia da Música não deve ser considerada como um insular, como um reino esotérico, cujos interesses e esforços têm pouca importância ou relevância para além dos limites da filosofia em si. Ela se compromete a descobrir e examinar as crenças sobre a natureza da música e de seu valor, o

potencial de sua esfera de influência e relevância que se manifesta nas práticas musicais. Assim, é um grave erro concebê-la como uma prática obscura e marginal, com pouca importância imediata para a confecção, experiência ou ensino da Música.

O filósofo Phillip Alperson, em seu texto (ALPERSON, 2004, p. 254-276) inicia apontando que a música tem sido um assunto de interesse filosófico pelo menos desde a época de Pitágoras, e que esse interesse continua inabalável até o presente. Tentando explicar o porquê dessa admiração filosófica que dura tanto tempo, indica uma série de características que podem aclarar o fenômeno. Entre essas, destacam-se a acessibilidade da música, a variedade de meios, materiais, estrutura e organização dos sons em sua confecção, sua associação, para a maioria das pessoas, com sua vida e seus sentimentos, sua onipresença devido à sua adaptabilidade, entre outros.

Sem pretender esgotar as inúmeras questões que se derivam das características elencadas, Alperson se propõe a responder três questões principais:

1. Qual é o significado da música?
2. Qual a natureza dos produtos e atividades do fazer musical?
3. Qual é o valor da música?

Ciente da impossibilidade de adentrar em todos os meandros do debate contemporâneo da Filosofia da Música, Alperson apresenta um relato de algumas questões básicas dos principais contribuintes nesta discussão. De modo análogo, aqui me deterei apenas na explanação sucinta da primeira questão levantada pelo autor – qual o significado da música – e os argumentos por ele apresentados.

Alperson assinala com propriedade que as discussões contemporâneas sobre o significado musical possuem uma dívida considerável com o livro , publicado em 1854, pelo crítico vienense Eduard Hanslick.

A influência e a notoriedade do livro de Hanslick, que passou por dez edições apenas no século XIX, repousam sobre três aspectos: o do autor sobre problemas que ainda hoje continuam

a interessar músicos e ouvintes e sua acuidade argumentativa (quanto à notoriedade do livro, esta foi adquirida pelo estilo polêmico de Hanslick e também devido a ideia – errada – que o livro procura defender, ou seja, de que a música não tem nenhuma relação com as emoções).

Segundo Alperson, Hanslick procura atingir dois objetivos principais: primeiro, confere um crédito negativo sobre o significado da música instrumental atacando uma visão generalizada de que o objeto principal da Estética da Música e do Discurso Crítico sobre a música possa ser entendido sem termos emocionais. Em segundo lugar, aporta um relato positivo do significado musical centrado no que ele considera ser o próprio objeto da crítica e atenção estética: “o belo musical como uma espécie autônoma de beleza.”

Hanslick oferece vários argumentos para apoiar a tese negativa. Quando as pessoas dizem que a música tem essencialmente “a ver com sentimentos”, Hanslick argumenta sobre o equívoco entre duas visões da relação entre música e emoção, dos quais nenhuma é defensável. De acordo com a primeira visão, o objetivo da música é suscitar certos tipos de sentimentos no ouvinte. De acordo com a segunda, a sensação é o conteúdo ou assunto representado na música. Aqui, Alperson sugere os termos para a primeira visão, ou seja, a música desperta sentimentos nos ouvintes, e r para a segunda, ou seja, a sensação é o conteúdo ou assunto representado na música.

Contra o termo , Hanslick oferece quatro argumentos que podem se agrupar em dois pares. Os dois primeiros argumentos decorrem principalmente do ponto de vista de Hanslick sobre a beleza e a natureza da música como uma arte. Estes argumentos se referem, respectivamente, aos aspectos objetivos e subjetivos da compreensão musical:

1. Objetivamente falando, a beleza da música é considerada como uma propriedade inerente de forma e que não pode ter nenhum propósito além de si mesma. A contemplação do belo pode produzir sentimentos agradáveis, mas estes não possuem nenhuma relação com a beleza musical como tal. O ponto de vista causal falsamente supõe que como sentimentos agradáveis podem ser despertados

pelo belo musical, o objetivo da música é despertar esses sentimentos.

2. Do ponto de vista subjetivo, a música enquanto arte dirige-se à imaginação como “uma atividade de pura contemplação” de uma sequência de formas tonais, e aqui a excitação de sentimentos é um efeito secundário e periférico.

O terceiro e quarto argumentos de Hanslick contra o ponto de vista causal concentra-se no sentimento em si:

3. O ponto de vista causal confunde “sentimentos” com “sensações”. Sensação – especificamente a percepção dos sentidos de qualidades específicas, tais como os tons – é pré-requisito para o belo musical. Definir os sentimentos, como amor, alegria, entre outros, envolve um componente especificamente fenomenológico, a consciência do “nosso estado mental no que diz respeito à sua promoção ou inibição de bem-estar ou aflição.” Daqui não resulta do fato de que música necessariamente envolva sensações e que a finalidade da música seja induzir sentimentos específicos no ouvinte.
4. Além disso, do ponto de vista empírico não há nenhum nexos constante da causalidade entre uma música e os sentimentos específicos que ela pode despertar.

Após estas colocações, Alperson tece suas observações sobre as colocações de Hanslick. O eixo de sua argumentação concentra-se no fato de que mesmo Hanslick querendo atacar um caráter emocional e representacional do significado musical, ele não consegue livrar-se da própria terminologia emotiva e representativa na explanação de seus argumentos. Na mesma perspectiva, assinala o caráter restritivo da autonomia da música defendida por Hanslick, visto que a mesma coloca graves restrições sobre a analogia familiar entre a música e a linguagem. Ao contrário da língua, a música não tem nenhuma função semântica.

Embora Hanslick reconheça que os estilos

musicais desenvolvem-se historicamente, ele parece insistir, segundo Alperson, em uma independência da afetividade do ouvinte, dos acontecimentos históricos, dos assuntos políticos ou das condições. Esta postura também colocaria em xeque a própria realização da composição musical, vista aqui como algo diretamente coligada com sua e o caráter criativo da interpretação musical.

3. Síntese e problemas

Em linhas gerais, os autores citados não apresentam grandes discrepâncias entre si e certamente concordariam com a seguinte proposição: se a filosofia é o lugar onde todos os saberes são pensados, a música como um saber também faz parte de seus objetos de pensamento.

Concordariam também que, desde o século XVIII, quase todos os filósofos e boa parte dos escritores voltaram seu olhar para a música e propuseram uma Estética Musical. Em alguns casos, a Estética Musical parece em seus escritos sem muita convicção, ou ainda, que os motivos para tal deferência tenham sido distintos, como o cumprimento protocolar de seus próprios sistemas ou a mera apreciação musical. Conceitos do campo da estética, como beleza, forma e , para citar apenas alguns, foram transpostos para o objeto música, o que por um lado trouxe à baila problemas importantes para a construção da própria área e, por outro, acrescentou equívocos nas leituras de seu próprio objeto. Para citar um exemplo neste sentido, a compreensão do ponto de vista do senso comum, de que o objetivo final da música – como se houvesse uma relação de causa e efeito entre quem compõe, quem executa e quem escuta – fosse apenas a , sejam estes individuais ou coletivos, e de que seu conteúdo fosse a representação destes.

Pode se dizer ainda que a florescência da música instrumental no século XVIII foi o centro de dois aspectos importantes no contexto: por um lado, trouxe para seu julgamento conceitos estéticos (por parte da filosofia) e, por outro, emancipou-se com relação às demais linguagens e elementos extramusical (por parte da música). Em ambos os casos, o que se verifica é o seu distanciamento da mera experiência sensível, imediata, emotiva, e da representação e sua abertura para a reflexão e o discurso sobre a música,

para o domínio da mediação e dos conceitos.

Neste sentido, talvez Phillip Alperson, mesmo concordando com estas proposições gerais, tenha algumas restrições com relação à ênfase da música instrumental, visto sua crítica a Hanslick. A intenção de Hanslick ao escrever não era negar o fator emotivo na escuta da música. Ao contrário, o que autor pretendia era apenas refutar a crença praticamente histórica de que a música tem como objetivo final apenas a “expressão dos sentimentos”.

Para tanto, Hanslick aponta alguns equívocos: aquela é uma opinião de senso comum; um possível significado da música instrumental não reside estritamente na subjetividade; o som não possui um caráter semântico e imitativo; o compositor não é uma espécie de gênio inspirado que consegue amalgamar sua subjetividade em um sistema de escrita musical; não se pode confundir sujeito e objeto. Em outros termos, afirmar que a música possui um caráter expressivo não significa afirmar que ela possa expressar sentimentos, sejam eles identificáveis ou não; atribuir um caráter triste ou alegre à música, associar um grupo de instrumentos ao canto de pássaros ou ao som de trovões ou mesmo reivindicar como verdade geral uma interpretação subjetiva de um ouvinte comum, não podem ser tomados como parâmetro de julgamento musical. Como Hanslick observa, estas associações são particulares, contextuais, e por isso não podem ser tomadas como absolutas e universais. Em momento algum, o autor se pronuncia contra a associação de ideias, imagens, figuras, conceitos e funções à música; no entanto, assinala a necessidade de se ter claro que esta associação ocorre bem mais por parte do repertório e da subjetividade do ouvinte do que por atributos inerentes à própria música.

Voltando aos traços comuns entre os autores, vale destacar que, apesar das defesas ou ataques, creio que também eles concordariam com as observações do musicólogo Enrico Fubini:

O que se deve entender por estética musical? Uma resposta que tivesse um valor normativo careceria de sentido. Compete ao historiador descobrir o desenvolvimento, o caminho e o significado que tomou a reflexão em torno do fenômeno musical. Seria absurdo estabelecer aprioristicamente as fontes de uma suposta estética

musical, ou seja, decidir quem está legitimamente autorizado a falar de música. Chegaram até nós reflexões profundas provenientes tanto de matemáticos, filósofos ou escritores, como de músicos, críticos, etc., não se tratando de um evento casual que a música tenha sido levada em consideração por categorias tão díspares de estudiosos. A música nos brinda como um fenômeno extremamente complexo, poliédrico, do qual se deriva que a atenção do pensador possa ser polarizada, sucessivamente, pelo som como elemento físico-matemático, ou pela função técnico-lingüística da música, ou pela função artística desta, etc. (FUBINI, 1997, p. 26-27).

Os autores também concordariam com as observações de Carl Dahlhaus, para o qual a Filosofia da Música (ou Estética Musical) se apresenta como área transversal entre a história da música e a história da filosofia, no sentido em que se torna difícil separar a história da música da valoração estética da própria música. Afinal, os julgamentos realizados, bem como toda a atividade musical, são sustentados por pressupostos estético-filosóficos.

Referências

- ALPERSON, Philip. The Philosophy of Music: Formalism and Beyond. In: KIVY, Peter (Ed.). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.
- BOWMAN, Wayne D. . New York: Oxford University Press, 1998.
- ROWELL, Lewis. . Trad. Miguel Wald. Barcelona: Gedisa, 1987.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Edição online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>. Acesso em: 29 jun. 2011.

Heidegger e a origem da obra de arte

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle | Depto. de Filosofia da USP

1. Depto. de Filosofia da USP Palestra na UFMG/Belo Horizonte 25/09/2009

Introdução

Nesta palestra¹ procurarei abordar, de um modo um tanto quanto didático, o ensaio de Heidegger “A origem da obra de arte”,² de 1935/36, tendo em vista os diferentes níveis de análise que nele se apresentam, desde o percurso meditativo que parte do nível mais imediato da “coisa”, passando pela noção de *instrumento* e de *obra* até chegar ao tema “poesia”.

Esse percurso pressupõe um embate com o pensamento de Nietzsche, na crítica que Heidegger faz à estética tradicional e ao conceito metafísico de *arte* no primeiro texto do volume *Nietzsche*.³ Faz parte também do círculo de abrangência desse ensaio a interlocução desenvolvida com a obra de Hölderlin, tido como “poeta dos poetas”. A origem da obra de arte é aprofundada então como *Dichtung/poiesis*: produção em sentido amplo desde a essência da linguagem.

Neste movimento de pensamento, que se dirige tanto para a história da estética e da metafísica, quanto para a “ontologia” da obra de arte, Heidegger procura resgatar o caráter de verdade da arte, diante do predomínio da subjetividade moderna. Essa, pautando-se no modo de agir da técnica, tomou para si toda forma de produzir e de dizer o ser. Ainda que a técnica não seja nada de técnico, como costuma dizer Heidegger, ela coloca (*stellt*) ou “aparamenta” a natureza por meio da “armação” (*Gestell*), como algo que tem sua finalidade única na funcionalidade, como sucedâneo dos anseios utilitaristas do homem. Já a poesia sugere uma outra postura diante do mundo, ela não pretende determinar, e

sim nomear e festejar, numa atitude solícita que torna possível habitar o ser. A partir da linguagem e de uma postura de escuta, de recepção e de cultivo do que se oculta e ao mesmo tempo se desoculta o homem poderá, caso queira e tenha forças para tanto, reencontrar-se com a sua existência.

Esse elogio ou defesa do caráter de verdade da poesia e da arte, no entanto, convive na reflexão de Heidegger com inúmeras críticas à estética e ao esteticismo. Ou seja, a intenção mais profunda de Heidegger não é fazer da arte uma espécie de paradigma do pensamento contemporâneo. Não se trata de cair numa estetização geral da nossa existência. O pensamento pós-metafísico não pode deixar de considerar os inúmeros comprometimentos que a arte estabeleceu com a história do esquecimento do ser ou com a metafísica tradicional.

Paradoxalmente, a oposição à estética tradicional gera uma sintonia de pensamento entre Heidegger e certos fenômenos artísticos contemporâneos. Mesmo não se referindo explicitamente à arte contemporânea, senão pelo caso isolado de um quadro de Van Gogh, Heidegger concorda com as vanguardas no que tange ao rompimento com certos paradigmas tradicionais, tais como o paradigma da representação, do predomínio do tema narrativo, da imitação e da figuração. Além disso, conceitos como o de *combate*, de volta às coisas e à origem e de uma ampliação da esfera da experiência estética podem ser tomados como chaves da interpretação heideggeriana para a compreensão de fenômenos contemporâneos.

O próprio questionamento do conceito de obra de arte, mesmo que não reste dúvida quanto à positividade e à validade deste conceito na abordagem heideggeriana, nos remete, por contraste, a uma atmosfera de pensamento do anos 20-30 do século XX, quando surgem oposições à noção de obra (considere-se, p. ex., o ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica e os manifestos do surrealismo de André Breton).

A busca pela origem

“*Schwer verlässt./ Was Nahe dem Ursprung wohnt, den Ort.*” (Dificilmente abandona / o lugar, o que mora próximo da origem). Assim soam os versos de Hölderlin, do hino *A migração*, com os quais Heidegger encerra o ensaio “A origem da obra de arte” [doravante UK], de 1935/36, o qual hoje pode ser tido como um clássico do pensamento estético do século XX. Os versos de Hölderlin parecem significativos para a compreensão da perspectiva segundo a qual são pensadas a arte e a poesia no ensaio de Heidegger, principalmente porque acentuam o termo *origem* (*Ursprung*), que remete a dois registros que convém destacar e pôr em relevo.

Em primeiro lugar, o termo *origem* não deve ser compreendido no sentido tradicional de “causa” de alguma coisa, segundo o esquema aristotélico da causa e do efeito, mesmo porque Heidegger se voltará contra a maneira como a tradição ocidental de pensamento assumiu o esquema aristotélico para determinar o modo de ser das coisas produzidas pelo homem. A *origem* da obra de arte é antes pensada como o desdobramento inaugural de algo a partir de sua essência, uma espécie de projeção (*Vorsprung*) do que está oculto para o que está desoculto. “A origem de algo é a proveniência de sua essência”⁴

Pensando em oposição ao modo de abordagem da arte no interior da metafísica ocidental, Heidegger perguntará pela origem para além dos padrões de produção humanos tornados corriqueiros, via de regra ditados pela economia e fundados em noções “subjetivas”. Com efeito, desde o surgimento da estética na época moderna, como ciência das sensações, estabeleceu-se uma ditadura do sujeito na arte, que se apresenta ou se re-presenta pelas noções de gosto, gênio, prazer etc., quando não degenera

para o campo do entretenimento e da chamada indústria cultural.

A perspectiva da origem implica, portanto, um confronto com a estética, essa disciplina que desde o século XVIII se dedica a investigar a arte. Heidegger considera no fim do primeiro momento do UK, que se refere à “coisa e à obra”, que “nosso questionamento pela obra encontra-se abalado porque não perguntamos pela obra, mas em parte por uma coisa em parte por um instrumento. Mas, essa não foi uma maneira de questionar desenvolvida primeiramente por nós. Esse é o modo de questionar da estética. O modo como ela observa previamente a obra de arte encontra-se sob o domínio da interpretação tradicional de todo o ente” (UK, p. 24). Essa contaminação da abordagem pela interpretação tradicional não deve apagar o sentido positivo do termo *origem* ou a perspectiva da origem como possibilidade de afirmação da arte, uma vez que perguntar pela origem é, em última instância, perguntar pela poesia. Toda obra de arte verdadeira é, para Heidegger, uma poesia, de modo que investigar a origem da obra de arte nos leva a atentar para o seu aspecto *poético*, de produção, do que está verdadeiramente em obra na obra, segundo a linguagem de Heidegger. Com isso, procura-se resgatar o movimento abrigado na obra do pôr-se-a-si do ser no ente, ou seja, a obra é a verdade na medida em que o ser vem à obra, não por um processo de im-posição humana, mas de ex-posição diante da manifestação do ser.

Mas, como se apresentam esses dois níveis de questionamento, o tradicional e o originário, no ensaio UK, ou melhor, no pensamento de Heidegger nos anos 1930, época em que concebeu sua reflexão sobre arte e poesia?

Os momentos ontológicos do ensaio “A origem da obra de arte”

Antes de tudo, ao se pensar numa abordagem do UK, convém afastar a ideia de que seu objetivo consiste em constituir uma teoria estética, a saber, um conjunto de normas ou preceitos destinados à apreciação de uma obra de arte. Pelo contrário, Heidegger pretende situar a obra de arte enquanto tal, apontar para o seu lugar, para a sua origem, o que implica conferir uma posição de destaque à obra de arte no mundo, pois a obra de arte é “o pôr-se em obra da verdade” (UK, p. 21).

4. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, In: *Holzwege*, oitava edição, Frankfurt am Main, Klostermann, 2003, [doravante UK], p. 1. Heidegger pergunta no fim do UK: “ob die Kunst ein Ursprung sein kann und dann ein Vorsprung sein muss” (se a arte pode ser uma origem e então deve ser um salto à frente/projeção) (UK, p.66).

Voltemos mais uma vez ao ponto de partida, a perspectiva da origem. No “Posfácio” ao UK, Heidegger afirma: “o que a palavra ‘origem’ aqui significa é pensado a partir da essência da verdade” (UK, p. 69). A origem tem algo a ver com a verdade, pois assim como a essência da verdade não reside na mera concordância do enunciado com a coisa, mas é acontecer como um desenvolvimento que mantém o encobrimento no descobrimento (aquilo que está à luz diante de nós), da mesma forma a obra não é uma adequação à coisa, não é imitação, mas um desvelamento do ser do ente em sua totalidade. A operação poética e artística instaura e abriga no ente o descobrimento e encobrimento do ser.

3. 1.) O círculo hermenêutico do artista, da obra e da arte

O enfoque da origem, porém, lança o desafio de saber a partir de onde devemos questionar a obra ou a arte. No começo de “A origem da obra de arte” é apresentada uma situação de interrelação recíproca entre o artista e a obra, no horizonte do conceito de arte.

Se iniciarmos a reflexão pelo *artista*, independentemente de o considerarmos dotado de genialidade ou se o tomarmos como alguém que opera uma atividade racional que segue regras artísticas ou poéticas, sempre teremos também de colocar a questão da obra, na qual culmina a produção. Mesmo na época contemporânea, em que se fala de arte sem obra, como é o caso das *performances*, ainda assim existe uma exteriorização da atividade artística, sem a qual não se pode pensar o artista. O artista nada é sem a produção ou mesmo a expressão. Não é possível imaginar uma mera potencialidade do artista, isolá-lo completamente do resultado de sua atividade, já que não há obra como puro pensamento nem produção sem algum suporte material ou alguma forma de interatividade.

Por outro lado, não se pode também falar de obra sem pensar em um artista, ou melhor, em um autor. Mesmo quando se pensa numa obra coletiva, ainda ali se faz presente a autoria, no sentido aristotélico de uma causa eficiente, de alguém que faz ou opera a obra, tanto que o próprio termo “obra” deriva do latim *operare*. A peculiaridade de uma obra é o fato de ser feita por alguém, de ser algo decorrente de uma atividade

humana, que sempre deve ser pensada junto com o resultado. É apenas em um sentido inautêntico que se pode falar em obra da natureza, algo como uma produção completamente independente da influência humana. Pois o reino da natureza é o reino da necessidade e, por conseguinte, da repetição e da ausência de consciência, em oposição ao reino da liberdade, o âmbito humano. Em suma, faz parte da ideia de obra ser algo originado de uma atividade livre, da qual somente o homem é capaz. Donde se segue que nunca surgirá uma obra por si e em si.

Além disso, ambos, o artista e a obra, dependem da *arte*, conceito genérico que envolve inúmeras determinações, mas que confere sentido à unificação que ocorre entre o artista e a obra. Ambos estão submetidos a um repertório de noções consolidadas ao longo dos tempos e que justamente recebeu a designação de arte, pouco importando se seguem esta ou aquela concepção em particular. Entretanto, também esta categoria não é autônoma, pois depende das duas anteriores, da atuação de muitos artistas e do repertório das obras surgidas ao longo dos tempos e que, hoje, via de regra se encontram nos museus ou em coleções particulares. Enfim, o problema que Heidegger coloca de início é o seguinte: por onde começar quando se pretende falar de arte? E a dificuldade principal é que por todos os lados por onde pretendemos começar somos remetidos de volta a um outro lado e encontramos-nos, de certo modo, perdidos.

Disso resulta um círculo, pois para esclarecer um dos elementos essenciais da arte somos remetidos imediatamente a um outro.

*“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte”*⁵.

Onde Heidegger pretende chegar com tais colocações aparentemente óbvias de que há muitas maneiras de se aproximar do fenômeno artístico? Qual é o sentido dessa noção de círculo? Ou melhor, que perspectiva alicerça essa abordagem heideggeriana?

A intenção de Heidegger, cuja filosofia é marcada pela *fenomenologia* e pela *questão do ser*, consiste em partir do próprio fenômeno artístico em sua mais absoluta pureza ou originariedade. Empregamos a palavra “originariedade” para procurar fazer eco ao tema da origem e para distinguir essa noção de uma outra concepção muito difundida desde o romantismo, a saber, a noção de “originalidade”. Na *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, a originalidade é uma das características centrais que distinguem o gênio. O gênio, segundo Kant, é original porque instaura uma obra a partir de um talento dado ao homem pela natureza. Mas a problemática da origem em Heidegger não passa pelo viés subjetivo, e sim envolve um nível anterior, por assim dizer, mais originário.

Trata-se de pensar a arte antes de qualquer conceito acerca do que seja a arte, o artista, a obra, o espectador etc. A estética tradicional oscila, via de regra, entre esses extremos, privilegiando ora uma ora outra perspectiva. Como veremos, para Heidegger esse é um procedimento limitado e restrito, pois seria preciso antes inserir-se no campo do acontecimento da arte e esse acontecimento sempre envolve uma dimensão mais ampla. Heidegger pretende com isso escapar dos esquemas tradicionais de explicação da obra de arte que partem ou do sujeito ou do objeto.

A marca da fenomenologia, corrente da filosofia do século XX que prega a volta aos fenômenos e da qual Heidegger é um dos herdeiros, é procurar “ir às coisas mesmas”. Para Husserl, fundador da fenomenologia e professor de Heidegger, a humanidade do século XX, com o crescente cientificismo e racionalização extremada, em que se mostram explicações e mais explicações para todos os fenômenos, perdeu o contato com as coisas enquanto tais. Todos os nossos conceitos, em vez de oferecer explicações, justamente impedem as explicações, ou melhor, o problema está justamente na ambição de tentar explicar tudo. Por isso a filosofia deveria voltar-se novamente aos fenômenos, exercitar a paciente descrição fenomenológica, permitindo que os fenômenos se revelem à nossa consciência envolvida neles e não determinar, a partir de uma arrogância subjetiva, os fenômenos que estão em torno de nós. Deve-se

experimental novamente as coisas, deixar que elas nos falem e não classificá-las segundo esquemas previamente fixados. É a partir dessa atitude metódica que Heidegger vai pensar a arte. Com efeito, desde *Ser e tempo* (parágrafo 6) Heidegger vem insistindo na perspectiva fenomenológico-hermenêutica na abordagem da existência humana e de suas manifestações.

Heidegger parte do dado fenomenológico imediato que se apresenta na arte, isto é, a implicação entre o artista, a obra e a arte para, a partir disso, questionar os níveis presentes na obra de arte. Todo o ensaio “A origem da obra de arte” se move de uma instância mais “bruta” da arte para o caráter especificamente artístico da arte, que Heidegger verá na poesia enquanto *Dichtung*, *poiesis*, produção do ser.

3. 2.) A coisa, o instrumento, a obra e a poesia

Os níveis ou estágios do ensaio “A origem da obra de arte”, como se deixa depreender pela própria distribuição temática, são basicamente articulados em três etapas: 1. a coisa e a obra; 2. a obra e a verdade; 3. a verdade e a arte. Estes três estágios estão marcados por quatro temas (ou âmbitos) nos quais tem de se demorar o pensamento: o âmbito da coisidade da coisa, da instrumentalidade do instrumento, do caráter de obra da obra e da poeticidade intrínseca da obra de arte.

Se observarmos atentamente o desenvolvimento do texto perceberemos que a reflexão heideggeriana se move de acordo com determinados registros bastante conhecidos. Para facilitar a compreensão desse percurso, vou usar uma linguagem que Heidegger certamente repudiaria, mas que permite elucidar de maneira mais acessível o que está em causa. Pode-se dizer que há um nível mais teórico, um nível mais prático e um terceiro nível mais estético presente na abordagem heideggeriana. Esse esquema remete ao modo de pensar do idealismo alemão e não deve ser simplesmente aplicado a Heidegger segundo a carga metafísica que possuía na filosofia moderna. Pois, como já se disse, a perspectiva heideggeriana é fenomenológica e hermenêutica, vale dizer, enfatiza os momentos pré-teóricos, pré-práticos e pré-estéticos da atitude do homem no mundo. No entanto, há que se notar que a

5. *A origem da obra de arte*, trad. de Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 11/UK, p. 1. Cf. também a tradução portuguesa de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso, In: *Caminhos da floresta*, Lisboa, Gulbenkian, 2002 e a brasileira de Maria José R. Campos, publicada na *Kritérion*. Revista de Filosofia, números 76 (1986), 79/80 (1987/88) e 86 (1992).

abordagem heideggeriana desses níveis, como veremos a seguir, sempre é feita do interior de uma tradição ou de uma atitude tradicional do homem diante das coisas e do mundo. Heidegger pretende rever essa tradição, mas não por interesse teórico pelas teorias tradicionais e posturas engendradas pela história da filosofia, uma vez que sua abordagem se orienta pelo fenômeno, é fenomenológica, e sim porque a tradição influencia nosso modo de ver e de apreciar a arte, por mais que não nos demos conta disso. A tradição resta então um impensado que nos determina silenciosa e tacitamente e na maior parte das vezes nos afasta cada vez mais da manifestação do que verdadeiramente é, do ser.

3. 2.1.) A coisa

Inicialmente observamos no UK o momento teórico, chamado por Heidegger de “caráter de coisa da coisa” (*Dinghaftigkeit des Dinges*) na investigação da obra de arte. O conceito de *coisa* deve aqui ser compreendido em sentido amplo, “qualquer coisa pode ser uma coisa”: coisa é o nome para o ente imediato, tal como se apresenta num primeiro encontro. Heidegger examina aqui a atitude que consiste em pensar a obra como algo passivo, a ser determinado por categorias do pensamento humano abstrato o qual se debruça sobre algo que está meramente a sua frente e que se oferece para a conceitualização. A primeira noção que se apresenta a qualquer um diante de uma obra de arte é que a obra é uma coisa. O problema é saber *quê* coisa ela é. A obra é pensada como “algo”, uma coisa justamente. Na história do pensamento isso foi afirmado segundo o esquema antigo da substância e dos acidentes ou, na visão moderna determinada por Kant, como múltiplo de percepções. Por fim, uma terceira visão da coisa afirma-se quando se a toma como matéria enformada. Esses três esquemas, porém, não atingem nem a coisa, a sua coisidade, nem a obra. Por quê?

A coisa é ora situada, segundo a metafísica tradicional, de modo objetivo, na perspectiva dos antigos, sistematizada por Aristóteles, como sendo uma substância com acidentes. Ora a coisa é pensada no horizonte filosófico moderno subjetivo, a partir das percepções, como um múltiplo

dado às sensações. Em ambos os casos, porém, o procedimento impõe à coisa algo de fora, um esquema humano que pressupõe a separação entre sujeito e objeto e é extraída da perspectiva lógica do enunciado (sujeito mais predicado), isto é, do que tem de ser dito/aplicado *sobre* a coisa. A coisa é tomada como sujeito com predicados e nunca experimentamos a coisa como coisa, tal como ela se mostra a nós. Dessa última perspectiva nasce então o esquema, tão conhecido e aplicado na estética, por vezes até de modo abusado, de uma matéria que sofre a aplicação de uma forma.

Em toda essa reflexão heideggeriana predomina uma crítica à perspectiva da teoria do conhecimento, ou seja, ao modo de pensar a arte a partir de esquemas extraídos da vertente da teoria do conhecimento. Não é à toa que Heidegger procurará desentranhar o problema da coisa tanto no ensaio *Das Ding* (“A coisa”) quanto a partir de uma das mais influentes concepções da teoria do conhecimento da época moderna, na obra *Die Frage nach dem Ding* (“A questão da coisa”), em que analisa a lógica transcendental da *Crítica da razão pura* de Kant. Não nos interessa aqui mostrar como Heidegger refuta estes esquemas, mas o fio norteador é que todos eles partem do nível do enunciado lógico do pensamento e já pressupõem conhecido e como dado o que pretendem explicar. Além disso, uma concepção remete à outra: a objetiva carece da subjetiva e vice-versa.

Talvez valha a pena aqui uma observação paralela sobre o tema da coisa na estética contemporânea, mais particularmente na poesia de Rilke. Tem-se a impressão de que a *Stimmung*, a disposição de ânimo e a sintonia heideggeriana é a mesma de alguns poemas de Rilke, não só do ciclo dos *Dinggedichte*, mas dos *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias a Duino*. Assim como Heidegger, Rilke também se moverá no campo de uma certa perda de contato com as coisas, como se as coisas tivessem novamente que ser ditas em sua singeleza, justamente porque a experiência contemporânea é a da perda da coisa e do distanciamento das coisas. Merleau-Ponty, em “A dúvida de Cézanne”, poderia aqui também ser evocado, inclusive pelo tema da origem (volume de *Os Pensadores*, p. 308-309). Já na tradição marxista, foi Lukács quem pôs no centro de sua *História e consciência*

de classe o tema da “reificação” (*Verdinglichung*). A reificação é a transformação de tudo em coisa e mercadoria, mas justamente porque a coisa como tal perdeu seu sentido.

3. 2. 2.) O instrumento

Em segundo lugar, Heidegger passa para um nível diferente de análise, a perspectiva do instrumento, que pode ser considerada como uma abordagem *prática* e que é designada como sendo a abordagem do “caráter de instrumento do instrumento (*Zeughaftigkeit des Zeuges*)”. Heidegger chega a esse patamar porque na base da experiência da coisa na filosofia tradicional, vista acima, atua a concepção de instrumento (*Zeug*). A coisa sempre é pensada no interior da teoria do conhecimento como algo utilizado e empregado pelo homem. Seria então a obra um instrumento, cuja essência é o servir (*Dienlichkeit*)? Mais uma vez Heidegger observará que essa segunda perspectiva de aproximação da obra é igualmente parcial e limitada, e pior, repousa sobre uma inversão dos fatores. Pois não é a obra que depende do instrumento, mas o instrumento da obra. Tomando como exemplo o quadro *Os sapatos* (1887) de Van Gogh, Heidegger indica que o artista não imita um par de sapatos, mas antes instaura na obra o ser, a característica mais própria do instrumento, seu ser de confiança (*Verlässlichkeit*).

Os instrumentos existem no dia-a-dia como algo ôntico, possuem uma instrumentalidade no servir, sem que notemos neles seu caráter de ser, seu sentido mais amplo, o fato de que não são apenas instrumentos, mas algo que os transcende e que nos permite viver em confiança no mundo. O que seria de nossa vida se não confiássemos nos instrumentos que nos cercam, desde o mais simples até o mais complexo? Mas isso não é revelado pelo instrumento como tal no uso que dele fazemos. Já em *Ser e tempo*, Heidegger analisava o modo de ser do instrumento apontando para uma significância e um contexto de uso, os quais em última instância dão sentido ao instrumento. O martelo se realiza no martelar, mas não como um ente isolado. O instrumento é, por assim dizer, algo mudo que necessita de uma voz que o dignifique como instrumento, que lhe devolva o estatuto de ser. Isso, no entanto, somente poderá

ser revelado pela obra, que instaura o ser dos instrumentos, situa-os num contexto de significação. A obra indica toda a complexidade existencial do instrumento. Não é a serventia que funda o modo de ser do instrumento, sua instrumentalidade e utilidade, mas o fato de que o instrumento nos propicia uma confiança na organização de nossa existência. Essa categoria da “segurança” (*Verlässlichkeit*) remete fenomenologicamente a um modo fundamental da existência.

E se transpusermos essa dimensão ao plano artístico contemporâneo, podemos dizer que muitos artistas se ocuparam desse tema, com a chamada transfiguração do cotidiano. Mesmo um gesto ultra moderno como o de Duchamp e seu urinol, embora pretenda questionar o sentido do que é uma obra de arte, não deixa de questionar a dimensão instrumental do objeto. Já no século XVII a pintura de gêneros dos holandeses, tão bem analisada pela estética de Hegel, punha em questão a relação dos homens com as diferentes relações de trabalho, que envolvem instrumentos. Procurou-se nesses pequenos quadros indicar o ser-mundo desses instrumentos, a conexão do cotidiano com os interesses mais elevados da existência. A arte restabelece o sentido mais amplo do atuar cotidiano, recoloca esse atuar, que parece particular, num todo maior. Ao contrário do instrumento, a obra não é algo que serve, que imita o modo de ser dos instrumentos, mas ela institui um mundo, imprime significação, não é fim para um outro, mas fim em si mesmo. A obra opera a verdade do instrumento.

3. 2. 3.) A obra entre terra e mundo e o tema da verdade

E assim passamos do prático (do uso dos instrumentos) para o estético (para a fundamentação autônoma), que pode ser tomado como o terceiro momento de análise do UK. O estético (caráter de obra da obra / *Werkhaftigkeit des Werkes*) evidentemente tem de ser tomado aqui em sentido amplo, como o campo de instauração da verdade.

Ao ressaltar em seu ensaio o tema da verdade, Heidegger retoma uma questão antiga, já posta por Platão na *República* e tematizada de diferentes maneiras na história da arte e da estética. A

reflexão tradicional ora nega à arte um valor de verdade, ora a transforma em meio de educação e de formação do gênero humano. Heidegger se colocará do lado da tradição que defende que a arte tem a ver com a verdade, ou seja, não é mero jogo ou ilusão. No entanto, a noção de verdade possui em seu pensamento uma conotação bem determinada, sendo associada ao termo grego *alétheia*. Num dos ensaios anteriores de Heidegger, intitulado “Sobre a essência da verdade”, essa noção de verdade é oposta à concepção da verdade como concordância/adequação do enunciado com a coisa. A verdade como *alétheia* é o “descobrimiento do ente” (*Unverborgenheit des Seienden*) (UK, p. 37).

Para além da constatação de um fato ou de uma evidência, a verdade é então um certo espaço e um certo acontecer, no qual o ente se coloca desde um encobrimento (de um não ser) até um descobrimento, uma espécie de vir à luz (*Lichtung* – clareira). Os dois momentos devem ser pensados como sendo um único acontecimento. Esse campo da verdade é acionado no universo artístico por aquilo que Heidegger chama de “terra” e “mundo”.

Esses termos, “terra” e “mundo”, pensados no campo estético, remetem a uma “tradução” das categorias tradicionais de “matéria” e “forma”. Heidegger procura evitar essas últimas noções por considerá-las muito restritas para a atividade artística, elas não explicitam o que realmente está em causa na produção de uma obra. Uma obra de arte não é a simples aplicação de uma forma, que o artista dispõe a bel-prazer, sobre uma matéria, que estaria simplesmente disposta diante dele e que ele então maneja. Pelo contrário, a relação artística é mais profunda e verdadeira, na obra de arte está presente todo um mundo e toda a terra. E o artista verdadeiro não elabora mecanicamente uma matéria como algo específico, p. ex., o pigmento de cor na pintura ou o mármore da escultura, mas está numa sintonia mais profunda com a própria “terra”, a origem de toda e qualquer forma de materialidade. Da mesma maneira, o artista verdadeiro não imprime na matéria um mero conceito, concepção ou tema que ele tem previamente na mente, e sim mobiliza um mundo, constrói um mundo que ele mesmo desconhece antes do processo criativo. Há que

se pensar mais ampla e mais profundamente o processo de produção, para além da concepção de que fazer arte é imprimir uma forma à matéria ou vice-versa, encontrar uma forma apropriada a essa ou aquela matéria que se pretende enformar.

Terra, no caso, em termos sucintos, é algo como a origem de toda forma de materialidade, se quisermos, de todo o universo, a “mãe terra”. É sinônimo de natureza, mas não no sentido da palavra latina *natura*, mas no sentido da palavra grega *physis*, já que *natura* ressalta apenas o momento do aparecer, do já estar nascido. Heidegger pensa com a noção de terra o caráter de sair para fora (*Herauskommen*), um germinar (*Aufgehen*) (UK, p.28), onde é central atentar para o instante anterior ao processo de vir à luz de algo. Algo sai de uma instância fechada, resguardada, para a luz. A terra é então essencialmente algo que se fecha e se abre na medida em que sai desse fechamento e é marcada pelo fechamento. O artista “produz desde” (*Herstellen*) a terra ou “põe” algo diante de nós a partir da terra.

Por outro lado, mundo é aqui tomado como *um* mundo e não como a mundanidade do mundo, tal como Heidegger aborda o conceito de mundo em *Ser e tempo*, em oposição à concepção de mundo cartesiana como *res extensa* (coisa extensa). Mundo é a significação, o elemento propriamente humano da obra, a habitação como abertura que necessita se apresentar como algo que se fecha ou se contém por meio da terra. A terra tem a característica de se fechar, de ser um mistério, tal como era a *physis* dos gregos. É sobre essa base de resistência material que a obra se apoia em sua produção e proveniência (*herstellen*). O mundo, ao contrário, implica o movimento “contrário” da abertura, do afirmar-se (*aufstellen*) de significados e de noções que fazem com que o homem celebre e glorifique sua existência. Ambos, mundo e terra, promovem então a verdade compreendida como *alétheia*, a verdade que é essencialmente ocultação e desocultação, e não apenas a afirmação da certeza no enunciado.

“*Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde*” (UK, p. 34). Note-se nessa formulação a proeminência do verbo *stellen*, que se mostra também como elo de unificação. Na obra de arte há um *stellen* que erige [(*auf*) (mundo) baseado num fundamento, numa origem (*her*) (Terra).

Note-se ainda que o fato de o artigo definido estar reservado para a terra e o indefinido para o mundo aponta para um certo privilégio do oculto e do encobrimento, do ser em sentido ontológico fundamental. Diante desse processo de “posição” na arte, na qual o homem é convidado a tomar uma posição, seria possível justamente questionar a atitude da técnica moderna no ensaio de Heidegger intitulado “A questão da técnica”. Pois a técnica moderna ou tecnologia também opera uma posição, só que é uma *Ge-stell*, uma “armação”, na qual se revela uma atitude não solícita, mas im-positiva da subjetividade moderna. Na arte o homem se ex-põe e na técnica ele se im-põe.

Voltando novamente à verdade da obra, veremos no texto de Heidegger que a verdade é um acontecimento da relação entre o mundo e a terra na forma do *combate* ou do *conflito* (*Streit*), já que a terra e o mundo são diferentes, mas necessitam colocar-se enquanto tal para se afirmarem segundo seu ser. O conflito surge justamente porque a terra se fecha e o mundo se abre. No processo de constituição da obra há algo mais amplo em jogo, ou melhor, em luta: a terra, como o sentido último de toda materialidade, de onde brota toda e qualquer matéria, e o mundo, como horizonte onde se torna possível qualquer forma de sentido e de significado, encontram-se em luta (*Streit*). Essa luta é a expressão da vida da obra, para além de uma harmonia pacífica e muitas vezes estéril entre forma e conteúdo na obra.

Essa concepção de luta possui um alcance importante no campo da teoria artística, pois ela se opõe diretamente ao sentido tradicional da harmonia e do equilíbrio na arte, tanto promulgados na Antiguidade e no Renascimento (p. ex. como *concinitas*). Igualmente a luta é uma categoria que se opõe ao conceito especificamente moderno de jogo (*Spiel*), promulgado e defendido pela estética kantiana e também por Schiller por intermédio do impulso lúdico (*Spieltrieb*). Heidegger parece estar mais sintonizado com uma noção contemporânea de arte, numa sequência da estética de Hegel, em que se pensa a arte como abrigo de uma contradição e como expressão de um conflito. Nas vanguardas, por exemplo, a arte é pensada essencialmente como inquietação, aliás, cada movimento de vanguarda pode ser tomado como uma forma de luta, como

uma invocação e mesmo como uma provocação. Nesse caso, a obra surge em geral como algo que pretende chocar o espectador, pois é fruto de um conflito, de uma dor, por exemplo, de uma experiência completamente outra etc.

No plano da obra, o conflito dará lugar ao que Heidegger chama de *traço* ou *rasgo* (*Riss*) (UK, p. 51) que, no fundo, corresponde ao aspecto da instauração da forma sensível, do que se consolida desde o ato da luta e culmina como uma *Gestalt* enquanto momento em que a luta encontra um “assentamento”. O *stellen auf* e o *stellen her* do mundo e da terra alcançam no combate uma substantivação, uma *Gestalt*. Essa *Gestalt* não deve, porém, ser tomada como o término da luta e do conflito, mas como um traço, um rasgo, uma marca que o artista imprime na obra. Essa marca não é “criada” pelo artista, mas lhe é transmitida pela luta da terra e do mundo. E o verdadeiro artista é aquele que consegue fazer com que essa marca apareça de tal modo viva e atuante que se mantenha conservada na luta em obra, alcance uma substancialização.

É a partir desse momento que entrará em cena o sentido da *poesia*, da *Dichtung*, que nada mais é do que a consolidação ou a expressão do conflito entre terra e mundo, que se apresenta como traço e forma.

3. 2. 4.) A atividade poética

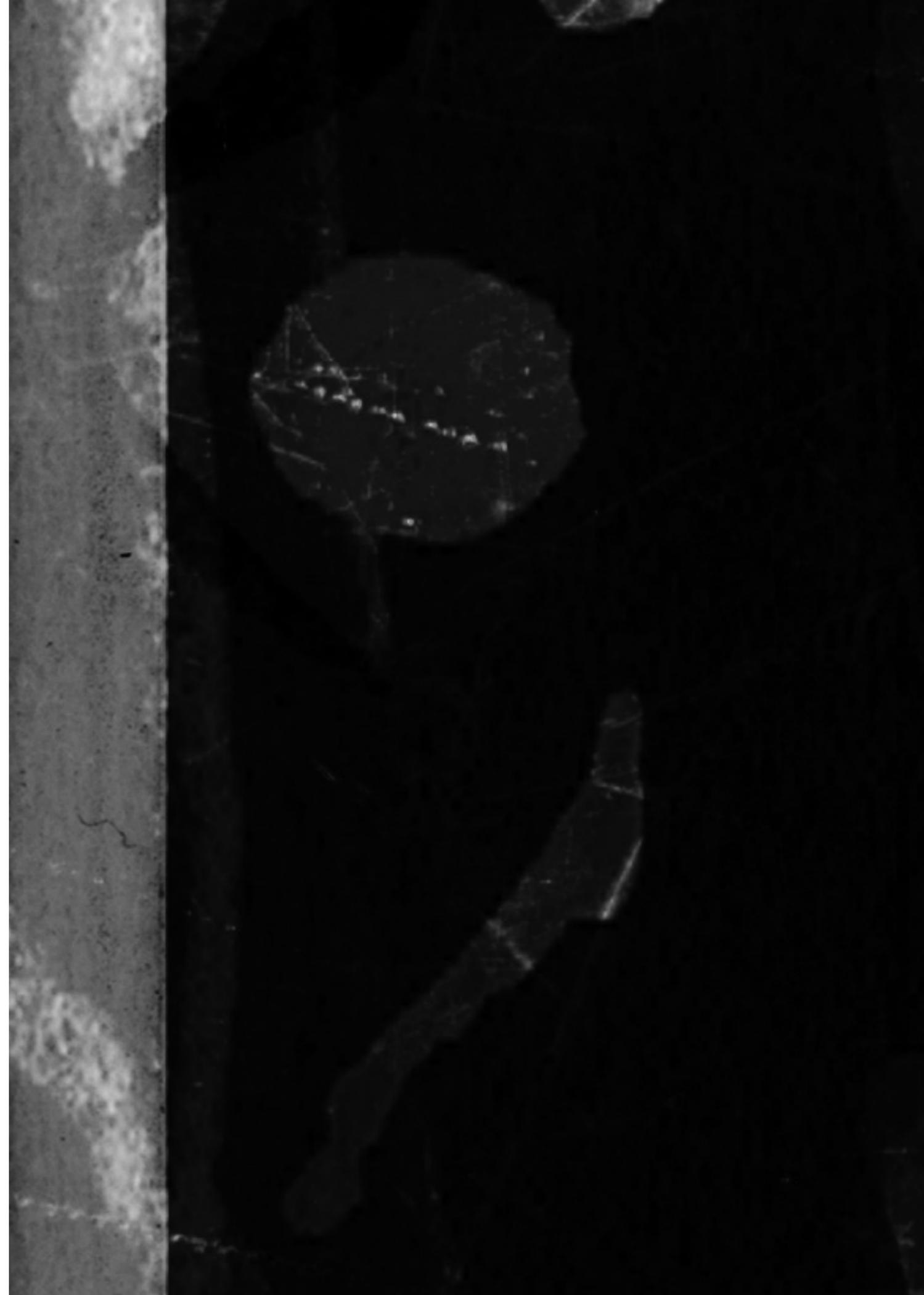
A poesia é o agente instaurador da obra, um criar em sentido amplo, não somente um gênero determinado. Heidegger emprega a palavra alemã *Dichtung* e não *Poesie* (poesia como um gênero específico), sendo a *Dichtung* o que aproxima (*dichtet*) em sentido originário. Poderíamos dizer que a *Dichtung* é aquele centro que aproxima a terra e o mundo, o próprio combate. Em outras palavras, ela funciona como a amarração do desocultamento e do ocultamento da verdade. Na poesia afirma-se o traço da obra, sua marca (*Riss*) no âmbito de um excesso, de oferta da terra, de fundamentação e de instauração de um mundo histórico. Sendo assim, percebemos que o ensaio de Heidegger caminha para a indicação do que está no mais íntimo da arte, que é a poesia, o elemento poético que anima toda e qualquer forma de arte.

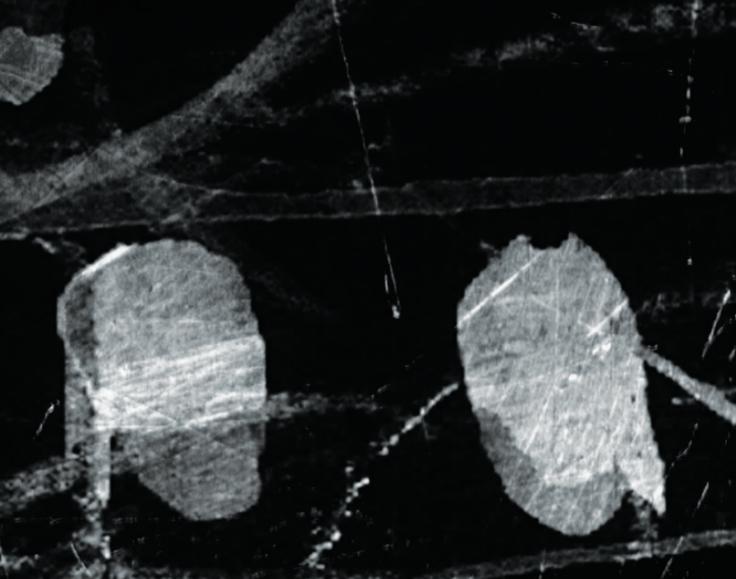
Para dar conta dessa ampla mobilização promovida pelo ato poético, Heidegger designará três características do ato poetizador: ele é fundar, livre presentear e início (*Stiftung, freie Schenkung e Anfang*). A noção de início remete ao problema da origem, só que agora pensada como algo ativado pelo homem, pelo poeta, que institui, mas oferece ao mesmo tempo. Na obra, poderia se dizer, o ser humano se oferta ou se oferece, se expõe numa abertura e opera um ato que se aproxima de um ato divinatório (para usar aqui uma expressão do romantismo). Esse ato institui a existência na mesma medida em que se forma a obra. Aciona-se um início de transcurso da existência, bem como renova-se o próprio pertencimento do homem a um mundo histórico e à terra.

Heidegger irá aprofundar essa dimensão da atividade poética junto de suas interpretações de Hölderlin, quando aparecerá um outro termo central, a noção de sagrado (*das Heilige*). O conflito entre terra e mundo será pensado junto à obra poética de Hölderlin como a relação de tensão e de complementação entre os homens e os deuses no plano da história ocidental como um todo. Na poesia, Heidegger verá uma via para uma espécie de redenção e "cura" (*heilen*) da existência. Notamos aqui o elo profundo entre a analítica existencial e o discurso poético.

Encerro com uma citação do texto de Heidegger que aponta para essa perspectiva:

"O dizer projetante é poesia: o dizer essencial do mundo e da terra, do espaço de jogo de seu combate e, portanto, do lugar da distância e da aproximação dos deuses. A poesia é o dizer essencial da desocultação dos entes" (UK, p. 61-62).





Diz-se que a morte é o fim de tudo. Para o Guilherme, meu querido amigo e companheiro dos anos de formação em Filosofia – anos de angústias e incertezas, mas também de alegrias e descobertas, muitas vezes compartilhadas nas salas de estudo do PET-Filosofia, o recanto privilegiado de algumas de minhas mais verdadeiras amizades – a morte tão precoce e inesperada foi o fim de grandes planos e de sonhos inabaláveis. Sonhos de uma promissora carreira acadêmica, alimentados desde os tempos em que cursava Direito e buscava disciplinas e grupos de estudos no curso de Filosofia, tempos recheados de concretude pela experiência como professor voluntário em Cabo Delgado (Moçambique) e, principalmente, pela experiência extrema da precariedade humana – em suas diversas manifestações – com a qual podemos apenas fantasiar do alto de nossas torres de marfim. Não por acaso ele se tornou um curioso e astucioso pesquisador na área de Ética, encontrando em Aristóteles a companhia para suas inquietações e para seus próprios dilemas. O sonho da vida acadêmica e do reconhecimento da dedicação visceral a Aristóteles e ao árduo estudo da Ética – mesmo da contemporânea – deu seu primeiro grande passo com a aprovação na seleção de mestrado, iniciado em 2010 sob a cuidadosa e sempre dedicada orientação do professor Fernando Rey Puente, seu exemplo e inspiração desde as mais incipientes pesquisas, em seu *debut* no PET, início de tudo.

Junto aos sonhos do futuro e promissor professor e pesquisador Guilherme moravam também os sonhos materiais do Guilherme amigo,

Guilherme Werkema

Anna Coli

que planejava visitar seus amigos distantes, que sempre reservava tempo para os amigos próximos, que respeitava as distâncias de amigos queridos, que lamentava os desencontros e que brindava com alegria os encontros, que nutria uma admiração profunda pelos poemas de Safo e discutia traduções do grego com amigos com a alegria de quem partilha uma saborosa guloseima; do Guilherme filho e irmão, sempre dedicado e envolvido, do Guilherme que amava e sonhava ter sua própria família, que nutria o sonho da alegria de um casamento que pouco saboreou e de uma vida, por assim dizer, “adulta”, de responsabilidades e contas a pagar de uma nova casa que ele não conheceu. A vida de infinitas possibilidades e trajetórias, infinitos desejos e necessidades chegou precocemente ao fim para ele, que tanto caminho tinha pela frente, e tanta vontade tinha de caminhar. Chegou e escancarou nosso despreparo para uma perda tão dolorosa, tão improvável. Chegou e, ao fechar-lhe o caminho, obrigou-nos a retrair nossos caminhos em nossas lembranças, a cultivar em nós aquilo que dele ficou, para que ele não se perca no mecânico passar dos dias e no acumular frenético dos afazeres. E dos planos. E dos sonhos. Nos obrigou a recriá-lo de todas as formas, pedacinho por pedacinho que cada qual dele vivenciou, das formas como cruzou a vida de cada um de nós e nela deixou seus rastros.

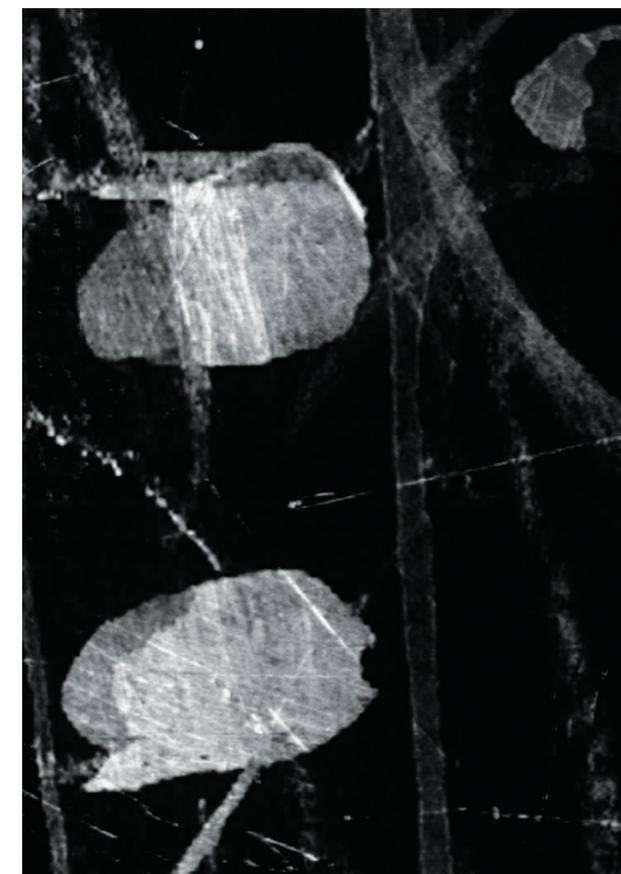
Guilherme era aquele que cuidava do fornecimento de café das nossas longas horas de estudo, que toda semana tinha em mãos um texto obscuro de poetas gregos que recitava em voz alta, contando a métrica com os pés, que escrevia frases

em grego no quadro da nossa salinha “pra gente sorver melhor a verdadeira sabedoria antiga”, que sabia absolutamente tudo da Ética a Nicômaco de Aristóteles, mas que sempre metia o bedelho em todas as discussões sobre éticas em geral. Guilherme era aquele que carregava todos os dias um saquinho de castanhas, “comida de vegano”, que compreendia a necessidade de debater sobre a questão animal, que tinha um *blog* sobre veganismo, que guiou meus primeiros passos na dura empreitada vegetariana... Guilherme era aquele que tinha posições fortes e censurava nossas criancices, acusava nossas ingenuidades e sabia rir das próprias mazelas, era aquele que adorava um convite para entregar-se a Baco, mas que nunca tomava a iniciativa da organização das festas, que comedidamente perdia a medida, que implicava e brigava e se indignava com toda tentativa de organizar um churrasco dos amigos, que tinha as melhores histórias do mundo sobre fuga de elefantes, que sempre evocava uma passagem da *Odisseia* nas conversas sérias, que adorava as histórias d’*As Mil e Uma Noites* e sabia várias travessuras do cego Tirésias pelos gêneros humanos, que tinha sempre uma boa anedota grega no bolso. Guilherme era aquele que fez uma guerra de armaduras de papelão em casa com os amigos e que admirava a virtude heroica, que sonhava participar de uma guerra épica e que citava a frase das mães espartanas que lembravam aos filhos sua bravura e dever para com Esparta, e dizia “Ou bem com ele [o escudo] ou bem sobre ele”. Enfim, Guilherme é aquele que será lembrado pelos inúmeros amigos, cada qual a seu modo, mas que será, acima de tudo, lembrado sempre.

“Es gibt nur das, was nicht vergessen wurde”⁶

Paul Celan

6. Só não há aquilo que foi esquecido.





CoNTextura