

PHILÓSOPHOS

A Revista *Philosophos* publicou seu primeiro exemplar em 1996. Desde então temos tido como objetivo publicar material bibliográfico inédito e argumentativo na área de filosofia e promover o debate filosófico. Os trabalhos publicados pela *Philosophos* são sempre de autores dedicados a Pesquisa *em Filosofia*. A publicação é semestral, sob a responsabilidade da Faculdade de Filosofia (FAFIL) e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás.

EXPEDIENTE

EDITORES DO VOLUME:

Renato Moscateli, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Ricardo Bazilio Dalla Vecchia, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Vitor Mauro Ferreira Bragança, Goiânia-GO, Brasil (UFG)

Wellington Damasceno de Almeida, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Delbó Lopes, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Adriano Correia, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Araceli R. S. Velloso, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Cristiano de Novaes Rezende - GO, Goiânia, Brasil (UFG)

Márcia Zebina Araújo, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Abel Lassalle Casanave, Santa Maria - RS, Brasil (UFSM)

Agnaldo Cuoco Portugal, Brasília - DF, Brasil (UnB)

Gonçalo Armijos Palácios, Goiás Velho - GO, Brasil (UFG)

João Carlos Salles Pires da Silva, Salvador - GO, Brasil (UFBA)

João Vergílio Gallerani Cuter, São Paulo - SP, Brasil (USP)

José Nicolau Heck, Goiânia - GO, Brasil (UFG)

Lucas Angioni, Campinas - SP, Brasil (UNICAMP)

Luiz Carlos Pereira, Rio de Janeiro - RJ, Brasil (PUC/RJ-UERJ)

Marco Antonio Caron Ruffino, Rio de Janeiro - RJ, Brasil (UFRJ)

Maria das Graças de Souza, São Paulo - SP, Brasil (USP)

Nelson G. Gomes, Brasília - DF, Brasil (UnB)

Oswaldo Giacoia Junior, Campinas - SP, Brasil (UNICAMP)

Renato Janine Ribeiro, São Paulo - SP, Brasil (USP)

Robson Ramos dos Reis, Santa Maria - RS, Brasil (UFSM)

Ulysses Pinheiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil (UFRJ)

Zeljko Loparic, Campinas - SP, Brasil (UNICAMP/PUC-SP)

ISSN 1414-2236

PHILÓSOPHOS
REVISTA DE FILOSOFIA

PHILÓSOPHOS, GOIÂNIA, v. 25, n. 2, Jul./Dez. 2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE

P-568 PHILÓSOPHOS - v. 1, n. 1, 1996 - GOIÂNIA: FACULDADE DE
FILOSOFIA DA UFG, v. 25, n. 2, JUL./DEZ. 2020.

SEMESTRAL

ISSN 1414-2236

1. FILOSOFIA - PERIÓDICOS I. FACULDADE DE FILOSOFIA DA UFG

CDU: 1(05)

APOIO

Faculdade de Filosofia da UFG
Pós-graduação em Filosofia da UFG

Endereço para correspondência:

Revista *Philosophos*

Caixa Postal 131

74001-970, Goiânia, GO

Telefone: (62) 3521-1129

Endereço eletrônico: revista.philosophos@gmail.com

<https://revistas.ufg.br/philosophos/index>

Editorial

A Revista *Philosophos* tem a satisfação de disponibilizar à comunidade de professorxs, pesquisadorxs, estudantes e demais interessadxs uma coletânea de artigos inéditos, desta vez, a partir de sua nova orientação editorial, um volume temático sobre Estética e Filosofia da Arte. Os artigos publicados recobrem um vasto espectro de assuntos, autorxs e questões que mobilizam a melhor crítica especializada.

A equipe editorial agradece xs autorxs por escolherem a revista, assim como xs pareceristas pelo inestimável trabalho prestado. Que estas linhas possam encontrar a todxs com saúde e resiliência.

Prof. Dr. Ricardo Bazilio Dalla Vecchia

Goiânia, abril de 2021.

SUMÁRIO

Artigos Dossiê

- 13 PARA ALÉM DO LITERAL: A ARTE COMO AMPLIAÇÃO DO HUMANO EM SUSANNE LANGER
CLOVIS SALGADO GONTIJO OLIVEIRA (FAJE)
- 61 PODEM AÇÕES MORAIS SER BELAS? SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA ESTÉTICA MORAL A PARTIR DE DAVID HUME
DANIEL DE VASCONCELOS COSTA (UFRJ)
- 131 A POÉTICA DO WAKA: UMA FILOSOFIA DO REAL
DIOGO CESAR PORTO DA SILVA (UFMG)
- 176 O SUBLIME NA CRÍTICA DA RAZÃO PRÁTICA
EMANUELE TREDANARO (UFLA)
- 207 *ARCHITECTURA, UTILITAS, VENUSTAS*: VITRUVIANISMO E PÓS-VITRUVIANISMO EM IMMANUEL KANT E AUGUST SCHLEGEL
GABRIEL ALMEIDA ASSUMPCÃO (FAJE)
- 227 GUERRA DOS MEMES: O USO POLÍTICO DE IMAGENS NO BRASIL EM 2019
GUILHERME GHISONI DA SILVA(UFG)
- 287 DA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA À DIMENSÃO ESTÉTICA DE MARCUSE: DIFERENTES POSSIBILIDADES PARA REFLEXÕES SOBRE A AUTONOMIA DA ARTE

HEIBERLE HIRSGBERG HORACIO (UNIMONTES)

323 A VIDA SENSÍVEL DOS ANIMAIS

MATEUS VINÍCIUS BARROS UCHÔA (UFMG)

351 ARTES DA EXISTÊNCIA E AS VIDAS INFAMES

REGIANE LORENZETTI COLLARES (UFCA)

LUIS CELESTINO DE FRANÇA JÚNIOR(UFCA)

383 O RISO ESTÉTICO: O PROBLEMA DA
(IN)EXISTÊNCIA DO ARTISTA NO SÉCULO XIX

RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA (UEL)

425 OBRAS DE ARTE SÃO ESSENCIALMENTE
INSTITUCIONAIS?

ROSI LENY MOROKAWA (UFRJ)

455 MÚSICA, FANTASIA E TEMPORALIDADE NA
FENOMENOLOGIA DE HUSSERL

VANESSA FONTANA (UNIOESTE)

483 SONHO, SUBLIMAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO:
EM TORNO DA RELAÇÃO ENTRE
INCONSCIENTE E ARTE NO *NASCIMENTO DA
TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE

WILLIAM MATTIOLI (UFRJ)

Artigos Originais – Fluxo Contínuo

529 SUJEITO, IDENTIDADE E PESSOA: SOBRE A
LIBERDADE, A ALIENAÇÃO E O PROCESSO DE
SINGULARIZAÇÃO EM SARTRE

MARCELO PRATES (UNICENTRO)

CONTENTS

Dossier

- 13 **BEYOND LITERALITY: ART AS AN EXTENSION OF THE HUMAN SPHERE IN SUSANNE LANGER**
CLOVIS SALGADO GONTIJO OLIVEIRA (FAJE)
- 61 **CAN MORAL ACTIONS BE BEAUTIFUL? ON THE POSSIBILITY OF A MORAL AESTHETICS ALONG THE LINES OF DAVID HUME**
DANIEL DE VASCONCELOS COSTA (UFRJ)
- 131 **THE POETICS OF WAKA: A PHILOSOPHY OF THE ACTUAL^A *POÉTICA DO WAKA: UMA FILOSOFIA DO REAL***
DIOGO CESAR PORTO DA SILVA (UFMG)
- 176 **THE SUBLIME IN THE CRITIQUE OF THE PRACTIAL REASON**
EMANUELE TREDANARO (UFLA)
- 207 **ARCHITECTURA, UTILITAS, VENUSTAS: VITRUVIANISM AND POST-VITRUVIANISM IN IMMANUEL KANT AND AUGUST SCHLEGEL**
GABRIEL ALMEIDA ASSUMPÇÃO (FAJE)
- 227 **MEMES WAR: THE POLITICAL USE OF PICTURES IN BRAZIL 2019**
GUILHERME GHISONI DA SILVA (UFG)
- 287 **FROM THE SCHOPENHAUERIAN AESTHETICS TO MARCUSE'S AESTHETIC DIMENSION: DIFFERENT POSSIBILITIES FOR REFLECTIONS ON THE AUTONOMY OF ART**

HEIBERLE HIRSGBERG HORACIO (UNIMONTES)

323 THE SENSIBLE LIFE OF ANIMALS

MATEUS VINÍCIUS BARROS UCHÔA (UFMG)

351 ARTS OF EXISTENCE AND INFAMOUS LIVES

REGIANE LORENZETTI COLLARES (UFCA)

LUIS CELESTINO DE FRANÇA JÚNIOR(UFCA)

383 AESTHETIC LAUGHTER: THE PROBLEM OF
(IN)EXISTENCE OF THE ARTIST IN THE 19TH
CENTURY

RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA (UEL)

425 ARE WORKS OF ART ESSENTIALLY
INSTITUTIONAL?

ROSI LENY MOROKAWA (UFRJ)

455 MUSIC, FANTASY AND TEMPORALITY IN
HURSSERL'S PHENOMENOLOGY

VANESSA FONTANA (UNIOESTE)

483 DREAM, SUBLIMATION AND
TRANSFIGURATION: ON THE RELATIONSHIP
BETWEEN UNCONSCIOUS AND ART IN
NIETZSCHE'S THE BIRTH OF TRAGEDY

WILLIAM MATTIOLI (UFRJ)

Original Papers

529 SUBJECT, IDENTITY AND PERSON: ON
FREEDOM, ALIENATION AND THE PROCESS OF
SINGULARIZATION IN SARTRE

MARCELO PRATES (UNICENTRO)

PARA ALÉM DO LITERAL: A ARTE COMO AMPLIAÇÃO DO HUMANO EM SUSANNE LANGER¹

Clovis Salgado Gontijo Oliveira (FAJE)^{2,3}

clovisalgon@gmail.com

Resumo: Este artigo visa a examinar a estreita relação entre a antropologia filosófica e a filosofia da arte em Susanne Langer. Uma vez que tais âmbitos se sustentam, no pensamento langeriano, sobre uma preocupação epistemológica e semântica, refletiremos inicialmente qual seria a resposta da filósofa à pergunta kantiana “O que posso conhecer?”, vinculada a nossas possibilidades de articulação de significados (*meanings*). Na sequência, abordaremos a distinção entre nossos dois dispositivos básicos para gerar e manejar significados: os signos e os símbolos, classificados, por sua vez, em símbolos discursivos e apresentativos. Por fim, investigaremos a especificidade das obras de arte como símbolos apresentativos, de modo a explicitar conceitos como sentimento, expressão, autoexpressão, abstração e inefabilidade, que, fundamentais à estética langeriana, repercutem na questão dos limites da expressividade e do conhecimento humanos. Ao longo desse percurso, verificaremos como Langer nos permite estender e aprofundar nossa autocompreensão a partir do reconhecimento (teórico e vivencial) do artístico.

Palavras-chave: Signo; Símbolo; Expressão; Inefabilidade; Abstração.

1. INTRODUÇÃO

Posso até não entender a arte, mas posso me entender com ela.

1 Recebido: 29/07/2020/ Aceito: 24/03/2021/ Publicado on-line: 15-04-2021.

2 Professor assistente e pesquisador da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8176-5990>.

Esta máxima contém algumas premissas fundamentais do pensamento da filósofa estadunidense Susanne Langer (1895-1985), no qual a reflexão sobre a arte se entrelaça intimamente com uma reflexão sobre a condição humana.

Embora muitas vezes não compreendamos uma obra de arte por via conceitual, ainda somos capazes de lidar de modo natural com ela, de sentir afinidade por ela. Além disso, recorrendo à definição mais usual do verbo “entender”, embora não compreendamos teórica ou discursivamente uma obra de arte, podemos nos compreender a partir dela. Como veremos, as duas interpretações da máxima estão interligadas, uma vez que a possibilidade de nos relacionarmos bem com a arte se daria pelo fato de ela ser familiar a nós, ao expressar justamente muito de nós.

Se a experiência artística nos propicia, em certa medida, uma autocompreensão, também a filosofia que se debruça, com seriedade, sobre tal experiência poderia ampliar nosso entendimento acerca do humano. É o que se observa na obra um tanto esquecida, mas conscienciosa e abrangente⁴, de Langer, à qual dedicamos este artigo na esperança de que o interesse por ela seja, em breve, reavivado.

⁴ Cabe mencionar que o projeto de elaboração de uma estética – ou, mais especificamente, de uma filosofia da arte – sistemática não foi frequente ao longo da segunda metade do século XX. De acordo com Harold Osborne, “talvez as mais próximas abordagens desse tipo de sistematização unificada na estética encontrem-se nas obras de Susanne Langer nos EUA (*Mind: an Essay on Human Feeling*, v. I, 1967 e textos anteriores), Louis Arnaud Reid na Inglaterra (*Meaning in the Arts*, 1969) e Luigi Pareyson na Itália”. (OSBORNE, “Introduction”, in: *Aesthetics*, Oxford University Press, 1972, p. 1, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa).

2. O PROBLEMA DO CONHECIMENTO E DA FORMULAÇÃO DE “SENTIDO”

Como disciplina filosófica, a estética lida com questões referentes ao belo, aos juízos de gosto, à obra de arte, à criação e às particularidades próprias às diversas modalidades artísticas. Contudo, as reflexões estéticas de Langer, sugestivamente, não se pautam sobre o problema da beleza, cujas manifestações se estendem para além do âmbito natural.⁵ Seu foco encontra-se nos problemas trazidos pela arte, concebida, elaborada e interpretada pelo ser humano. A ênfase numa filosofia da arte seria, portanto, forte indício da abordagem antropológica empregada pela autora em sua estética.

Mas o que a arte poderia, de fato, desvelar do humano? A fim de esboçar uma resposta, cumpre mencionar que Langer, após consistente formação no campo da lógica, identifica-se com o pensamento de Ernst Cassirer, autor de *A filosofia das formas simbólicas*. O filósofo alemão, admirado e traduzido por Langer⁶, pertence ao neokantismo, mais especificamente à chamada Escola de Marburg. Para vislumbrarmos como tal escola se encontra em continuidade com a herança neokantiana, devemos recordar que o filósofo de Königsberg, em sua *Lógica*, enuncia três questões fundamentais à filosofia e à experiência humana, quais sejam: 1)

⁵ Como explica Adrienne Dengerink Chaplin, “a estética de Langer estende-se para além de questões tradicionais de beleza, juízo estético e gosto. Ao abordar questões mais fundamentais como a percepção sensorial, a experiência afetiva e o entendimento humano, Langer devolve a estética às suas origens em Alexander Baumgarten e Giambattista Vico. Ao assim fazer, retira a estética das margens da filosofia, recolocando-a em seu centro.” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa).

⁶ A autora traduziu e prefaciou a obra *Sprache um Mythos: ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, publicada pela editora Harper and Brothers, em 1946.

“O que posso saber?”; 2) “O que devo fazer?”; 3) “O que me é permitido esperar?”, questões que estão contidas em outra, mais ampla e crucial à nossa reflexão: “O que é o homem?”.⁷ Ao contrário da outra principal vertente do neokantismo, a Escola de Baden, que concede prioridade à segunda questão, de ordem ética, a Escola de Marburg privilegia a primeira, de ordem epistemológica. Assim, no pensamento de Cassirer, predomina a preocupação pela possibilidade e pelos processos do conhecimento, sempre vinculada a uma antropologia filosófica e a uma filosofia da cultura.

Em seus textos, que versam inicialmente sobre a lógica, num segundo momento sobre a filosofia da arte e, por fim, sobre a filosofia da mente, Langer concentra-se de igual maneira na pergunta pelos modos de conhecimento dos quais dispomos, capazes de esclarecer nossa especificidade como seres humanos.⁸ E, na perspectiva da autora, o problema epistemológico se intercepta, de maneira decisiva, com a esfera artística. Vejamos como isso ocorre.

Tendo em vista o objeto desta reflexão, constatamos que Langer desdobra a primeira pergunta kantiana, “O que posso saber?”, seguida pela Escola de Marburg, em algumas outras: “O que pode ser formulado para o conhecimento?”, ou em outras palavras, “Quais conteúdos podem ser conhecidos?”; “Quais as *formas* de conhecimento?”; “Quais são os limites de nossos meios expressivos e de nossos poderes conceituais?”; “Posso conhecer apenas o que se traduz ver-

⁷ Cf. KANT, *Logik, Einleitung* (Werke, ed. Weischedel, III, p. 448), apud Vaz (2001, p. 9).

⁸ Langer cita diretamente a pergunta kantiana “O que posso saber?”, relacionando-a ao pensamento de Carnap, em *Filosofia em nova chave* (LANGER, 1971b, p. 91).

balmente (discursivamente) ou posso conhecer o que se articula por outras vias (não discursivas)?”; “Se houver um conhecimento não discursivo, não proposicional, este seria um conhecimento ‘inferior’, como denominado pela estética de Baumgarten?”

As respostas dadas pela filósofa a essas perguntas convergirão numa das hipóteses fundamentais de seu pensamento, responsável pela concepção ampliada do humano a que alude nosso título. Como aclara Langer em manuscrito de 1959 reproduzido por Donald Dryden, a preocupação inicial – e, poderíamos completar, constante – de sua obra é de ordem *semântica* (Cf. DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 193). Alguma formulação de “sentido”, vinculada à construção e à transmissão do conhecimento, parece estar contida nas áreas que a autora estima e às quais se dedica: seja como estudante de lógica, seja como musicista, seja como acadêmica “com natural pendor para a poesia” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 193, tradução nossa). Tal intuição veio acompanhada da constatação de uma diferença entre registros semânticos, que, mais tarde, a autora foi capaz de desenvolver, como veremos, a partir do instrumental teórico oferecido por Sheffer e Cassirer.

A posição de Langer opõe-se radicalmente, neste sentido, a duas premissas básicas encontradas na filosofia da linguagem de Russell e Carnap. Em *Filosofia em nova chave*, a pensadora defende que tais autores se equivocaram tanto ao compreender a linguagem verbal, de estrutura discursiva, como a única semântica possível, quanto ao restringir o cognoscível ao fato demonstrável, passível de projeção também discursiva. Se assim fosse, construções humanas não

linguísticas, como as artes, os mitos e os símbolos religiosos se veriam privados de uma articulação lógica capaz de lhes conferir algum tipo de “significado”. Além disso, todo esse território “que Wittgenstein chama de ‘indizível’, como a esfera da experiência, emoção, sentir e desejo subjetivos” (LANGER, 1971b, p. 94) estaria fadado a permanecer incognoscível, em virtude de seu caráter indemonstrável.⁹ Sob tal perspectiva, o máximo que poderíamos entrever desse nível discursivamente inexprimível, no caso de que não provenha da experiência vivida em primeira pessoa, seriam *sintomas*, rastros colhidos da autoexpressão alheia, “em feitos ou exclamações ou outras demonstrações impulsivas” (LANGER, 1971b, p. 95). Em outras palavras, o sofrimento de um pai que perde o filho, por exemplo, não poderia ser *formulado, articulado*, mas somente *indicado* por sua expressão facial contraída, por seu pranto, por suas interjeições desoladas. A propósito, é nesse nível dos sintomas que Russell e Carnap situariam nossas criações artísticas e metafísicas.

Em resposta a esses autores, a filósofa estadunidense sustenta duas firmes posições. Primeiramente, para ela, “existe uma possibilidade inexplorada de genuína semântica além dos limites da linguagem discursiva” (LANGER, 1971b, p. 94). Tal possibilidade implica o reconhecimento de outras formas simbólicas articuladas, além do uso predominante da linguagem verbal que, em continuidade com a razão discursiva, “enfileira”, “uma após outra, como contas de um rosário” (LANGER, 1971b, p. 89), ideias e con-

⁹ Cabe ressaltar que Langer está em diálogo, aqui e em grande parte da sua obra, com o primeiro Wittgenstein, do *Tractatus Logico-Philosophicus*.

ceitos. No que tange à segunda posição, os conteúdos interiores ou as experiências indemonstráveis não se limitam ao âmbito da mera sensação, que, situada aquém da lógica, revela-se refratária a uma organização formal.

Começamos, assim, a encontrar respostas para as perguntas relativas ao conhecimento que subjazem ao pensamento – e, mais especificamente – à filosofia da arte de Langer. Em primeiro lugar, podem ser formulados para o conhecimento não só os fatos demonstráveis, mas também os aspectos da “experiência humana inapreensível e inefável” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Tais aspectos, muitas vezes, dizem respeito a conteúdos da vida interior, que, intraduzíveis discursivamente, encontram outras vias lógicas de *concepção, formulação e expressão*. Conclui-se, portanto, que o “simbolismo discursivo”, ineficaz e limitado em certos contextos, não deve “ser considerado como nossa única atividade intelectual” (LANGER, 1971b, p. 95), uma vez que dispomos de mais de um recurso simbólico possível.

Recordando a célebre proposição de Wittgenstein, enunciada no *Tractatus Logico-Philosophicus* (5.6), “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 229, grifo do autor), podemos concluir, desde já, que Langer não estaria de acordo com ela (ou, ao menos, com sua interpretação literal e descontextualizada de outros escritos do autor). De acordo com a filósofa, “os limites da linguagem não são os últimos limites da experiência, e coisas inacessíveis à linguagem podem ter suas próprias formas de concepção, isto é, seus próprios dispositivos simbólicos” (LANGER, 1971b, p. 261).

3. A DISTINÇÃO ENTRE SIGNOS E SÍMBOLOS

Símbolo, simbólico, simbolismo: identificamos nestes termos a “nova chave” que nos abre para uma compreensão mais abrangente de nós mesmos e de nossa capacidade cognitiva. Em continuidade com Cassirer, Langer compreende o ser humano como um animal simbólico, capaz de *apreender* o mundo a partir de uma espécie de *a priori* oferecido pelo repertório simbólico de uma cultura e de *construir* seu mundo a partir de símbolos. Caberia agora esclarecer o que a autora compreende exatamente como símbolo, conceito utilizado em acepções diversas por autores da semiótica e da filosofia analítica. Para tanto, será necessário distingui-lo do outro dispositivo, de caráter mais básico, portador de significação, a saber, o signo. Tal distinção conceitual será de grande relevância para a compreensão da antropologia filosófica e da filosofia da arte langerianas.

Primeiramente, o signo, seja ele artificial ou natural, carrega sua “mensagem” como uma ocorrência correlacionada a outra, dotada de maior relevância, na qual se encontra, de fato, o significado. No caso de um signo natural, este equivale a uma “parte de um evento maior, ou de uma condição complexa”, isto é, a “um *sintoma* de um estado de coisas” (LANGER, 1971b, p. 67, grifo do autor). Assim, a fumaça *sinaliza* o incêndio; determinado canto de pássaro, o momento propício ao acasalamento. Quando artificiais, a correlação entre os signos, por um lado, e os eventos mais amplos e relevantes, por outro, é estabelecida arbitrária e propositadamente. Neste sentido, o ressoar do sino de um mosteiro pode significar, de acordo com a intensidade, a densidade e as alturas de suas badaladas, a próxima oração

diária, uma celebração festiva ou a morte de um monge.

Como podemos perceber, os dois tipos de signos possuem a função precisa de *indicar* assentada numa relação idealmente unívoca entre a indicação e o objeto indicado. Além disso, a “mensagem” *anunciada* pelo signo visa sempre à *ação* do “sujeito” que o decodifica. O morador evacua rapidamente seu prédio ao sentir o intenso cheiro da fumaça ou ao ouvir o ameaçador crepitar da chama; a ave fêmea é atraída por um solo de vigorosos gorjeios; o monge deixa o trabalho para entoar o ofício divino.

Em tais exemplos, identificamos ponto fundamental para nossa reflexão: tanto o ser humano quanto outros animais são capazes de interpretar signos e reagir a eles. Logo, esse primeiro dispositivo de significação não é exclusivo à cognição humana. O fato de que o emprego e a resposta a signos sejam comuns ao animal racional e aos animais irracionais pode ser justificado por uma conclusão extraída da antropologia filosófica kantiana, apontada e seguida por Cassirer. Como explica o filósofo das formas simbólicas em *Ensaio sobre o homem*, citando a *Crítica da faculdade de juízo* (§76, 77) de Kant, somente o ser humano é capaz de distinguir entre o “real” e o “possível”.¹⁰ Enquanto o intelecto divino, sobre-humano, não poderia conceber sem ao mesmo tempo criar, os seres “que estão abaixo do homem se encontram confinados dentro do mundo de suas percepções sensoriais; suscetíveis aos estímulos físicos presentes, reagem a eles sem poderem formar ideia de coisas ‘possí-

¹⁰ É importante esclarecer que, embora a temática deste artigo se concentre no entrelaçamento entre a antropologia filosófica e a filosofia da arte, os parágrafos da *Crítica da faculdade de juízo* aqui citados referem-se não ao juízo estético, mas ao juízo teleológico.

veis” (CASSIRER, 1977, p. 97). Langer endossa igualmente tal posição, ao afirmar que um cão, ao ouvir o nome de seu dono, há de buscá-lo imediatamente à sua volta, como se a pessoa nomeada estivesse de fato presente ou próxima (Cf. LANGER, 1971b, p. 71-72). Assim, os animais compartilham conosco dos signos porque transitam, como nós, pelo “real”. Não obstante, na medida em que o “real” não é nosso único território, é fácil perceber que nossas fontes de significação não podem se restringir ao nível dos signos. Também contamos com os símbolos, que norteiam nosso caminho pelo “possível”, ou seja, pelo hipotético, pelo ideal, pelo utópico, pelo mítico, pelo fictício e pelo onírico.

O conceito de símbolo trabalhado por Langer gerou, especialmente ao ser aplicado à obra de arte, uma série de incompreensões, que, por sua vez, exigiram da autora constante revisão de sua acepção. Assim nos mostra a própria filósofa, ao estabelecer, em *Problems of Art*, a importante distinção entre símbolos artísticos e símbolos na arte (Cf. LANGER, 1957, 126-127). Também em seus *Ensaio filosóficos*, Langer, consciente da polêmica, tenta esclarecer sua perspectiva sobre os símbolos e a gênese de tal conceito em sua obra. Segundo a pensadora:

Foi refletindo sobre a natureza da Arte que cheguei a uma concepção da relação simbólica bem distinta da que eu formara em conexão com todos os meus estudos anteriores, que se centravam em torno da Lógica Simbólica. Essa nova concepção de simbolização e significado originou-se da análise kantiana da experiência, e foi altamente desenvolvida graças ao *Philosophie der symbolischen Formen* [Filosofia das formas simbólicas], de Cassirer. (LANGER, 1971a, p. 60)

Langer destaca que, por volta da década de 1950, muitos semanticistas enfatizaram a função de comunicação dos

símbolos, definidos a partir do paradigma da ciência, como “qualquer ocorrência (ou tipo de ocorrência), usualmente de natureza linguística, que seja empregada para significar alguma coisa através de convenções tácitas ou explícitas, ou de leis de linguagem” (NAGEL, “Symbolism and Science”, in *Symbols and Values: an Initial Study*, apud LANGER, 1971a, p. 62; LANGER, 1957, 130).

No entanto, a filósofa, embasando-se em Cassirer, propõe uma compreensão mais ampla de símbolo, que, por um lado, não esteja exclusivamente focalizada na função de comunicação e, por outro, não se restrinja à função de referência nem a um vínculo convencional com o objeto referido. Langer constata, assim, outra

grande função dos símbolos, que não se trata de conduzir a coisas e comunicar fatos, mas de expressar ideias; e isso, por sua vez, envolve um processo psicológico mais profundo, a saber, a formulação de ideias ou a própria concepção. A concepção – dar forma e conexão, clareza e proporção a nossas impressões, memórias e objetos de juízo – é o começo de toda racionalidade. (LANGER, 1957, p. 130-131, tradução nossa).

É a função de formulação que, desde *Filosofia em nova chave*, aparece para a autora como a marca distintiva do símbolo e, por conseguinte, do próprio ser humano. Como vimos, a função de comunicação, também exercida pelo signo, já se verifica em outros seres vivos. Constituímo-nos como seres racionais graças à nossa capacidade de concepção, “primeiro requisito para o pensamento” (LANGER, 1957, p. 131, tradução nossa). Como concebemos por via dos símbolos, conclui-se que o *animal rationale* poderia ser compreendido, de acordo com a fórmula de Cassirer, como o *animal symbolicum*. Na verdade, para o filósofo alemão, a

segunda definição do ser humano revela-se mais precisa que a primeira, posto que “razão é um termo muito pouco adequado para abranger as formas de vida cultural em toda sua riqueza e variedade” (CASSIRER, 1977, p. 51). Por sua vez, Langer trabalha com uma concepção de racionalidade expandida (Cf. LANGER, 1971b, p. 104), ao admitir, como Cassirer, outras formas simbólicas dotadas de “significado” e logicamente articuladas, para além da razão e da linguagem discursivas. São elas “o mito, a arte e a religião” (CASSIRER, 1977, p. 50), que também nos permitem conceber o mundo e exercer nossa humanidade. Tais âmbitos foram diretamente abordados por nossa autora em *Filosofia em nova chave* e, mais tarde, em *Sentimento e forma*, obra voltada, toda ela, ao âmbito da arte.

Antes de nos dirigirmos aos símbolos artísticos, propomos aprofundar um pouco mais a distinção em questão, devido à sua significativa repercussão na filosofia da arte langeriana. Verificamos que os signos têm a função de *comunicar, indicar e anunciar*. Por outro lado, os símbolos também nos permitem *mencionar, conceber, formular, recordar*. Os signos conduzem à *ação* ou a uma *reação*, enquanto os símbolos dirigem-se prioritariamente ao *pensamento*. Os signos caracterizam-se por uma relação “um a um”, o evento que anuncia e o objeto que é anunciado, aspecto que demonstra sua estrutura de referencialidade. Ao negar o confinamento do símbolo à única função de referência, Langer parece-lhe atribuir leque mais amplo de sentidos, ou seja, em lugar de uma univocidade, uma plurivocidade. Esta seria uma das razões que levaria a autora a preferir o emprego do termo “*import*” ao termo “significado” (*meaning*) em refe-

rência à arte (compreendida como símbolo ou forma expressiva), uma vez que “a obra pode ter significados adicionais” (LANGER, 1957, p. 127, tradução nossa). Por fim, o signo situa-se no campo do factual e do “real”, ao passo que o símbolo também pode se situar no campo do “possível”.¹¹

Como fizemos no caso dos signos, caberia apresentar alguns exemplos de símbolos, nos quais tais características se evidenciam. Consideremos, primeiramente, um símbolo linguístico: a oração “Fique em casa!”, tantas vezes repetida no tempo de pandemia em que escrevemos este texto. O símbolo escolhido, no qual se apreende uma mensagem vinculada à ação, corresponderia à definição de Nagel citada por Langer, tanto pela “função de *referência*, ou direção do interesse do usuário a algo à parte do símbolo” quanto pela “natureza *convencional* da conexão entre o símbolo e o objeto por ele referido” (LANGER, 1971a, p. 62). Aproximando-se de algum modo do signo, a recomendação, para cada ouvinte, refere-se a um endereço específico, sem qualquer relação com a sonoridade da unidade semântica “casa” que a compõe. Além disso, o cumprimento da advertência ultrapassa, em importância, a proposição. Contudo, tal oração, como símbolo linguístico, é mais que signo, na medida em que poderia ultrapassar o ato de permanecer dentro das

¹¹ A fim de elaborar essa síntese, recorreremos aos terceiros capítulos de *Filosofia em nova chave* (“A lógica dos signos e símbolos”) e de *Ensaio filosófico* (“Sobre uma nova definição de ‘símbolo’”). É interessante acrescentar que a distinção estudada parece ser uma contribuição original de Langer, sob a influência do pensamento de Whitehead. Como mostra Chaplin, Cassirer utiliza indiscriminadamente os termos “signo” e “símbolo” em *A filosofia das formas simbólicas*. Somente no *Ensaio sobre o homem*, afirma que “precisamos distinguir cuidadosamente entre sinais e símbolos” (CASSIRER, 1977, p. 59). Considerando que esse texto foi publicado em 1944, é possível que o filósofo alemão tenha se despertado para a necessidade de tal distinção após seu encontro com Langer, anterior a essa data. Cf. CHAPLIN, 2019.

quatro paredes de uma moradia física. Neste cenário de pandemia, traz consigo uma concepção sobre o modo de contágio e prevenção da doença. Ademais, em outro contexto, a mesma oração, quando registrada por uma mística como Santa Teresa de Ávila, torna-se conselho espiritual que, implicando particular concepção de alma, orienta-nos a mergulhar na riqueza do “castelo interior”, no qual a divindade habita, e afastar-nos dos prazeres e enganos trazidos pelo “mundo” da exterioridade (Cf. TERESA DE JESUS, 2019, p. 44).

Uma oração e um período verbais propiciam, portanto, a *formulação* de concepções, por vezes múltiplas, como, na prescrição citada, de lar, saúde, solidariedade, aconchego e, até mesmo, de interioridade. De acordo com Langer, muitos símbolos nos permitem justamente “visualizar” algo inapreensível, não referenciável (Cf. LANGER, 1957, p. 20). Durante uma viagem aérea intercontinental, após a travessia do Oceano Atlântico, uma criança poderia apontar pela janela a primeira faixa de terra da costa nordestina brasileira e dizer: “Este é o Brasil!” No entanto, nem sempre contamos com tal perspectiva privilegiada, por meio da qual a referência se efetua de modo tão preciso. Além disso, dificilmente nossa concepção de Brasil ou de pátria equivaleria àquele recorte de terra visto à altitude de cruzeiro. Ao apontar e reconhecer o país, também carregamos uma concepção sobre ele, mais densa e impalpável que a mera referência dêitica. Tais aspectos manifestam-se, especialmente, nos símbolos artísticos, que em muito ultrapassam os confins da literalidade.

4. OS SÍMBOLOS ARTÍSTICOS

4.1. Um “ato simbólico”

A fim de iniciar nossa abordagem do símbolo artístico, tomamos a liberdade de recorrer a um tocante episódio do qual participou a psiquiatra brasileira Nise da Silveira, à época de seu trabalho junto à Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Relata a Dra. Nise que uma senhora com sofrimento mental, chamada Alice, havia manifestado o desejo de declamar, na Festa da Primavera de 1956,

um poema de Olavo Bilac - “O pássaro cativo” -, mas desejaria, na ocasião, libertar de fato um pássaro. Certamente a ideia era linda. Convocado o monitor chefe, ficou ele tão empolgado pela ideia de Alice que, no mesmo momento, foi em pessoa à feira próxima adquirir o pássaro. Na manhã de 21 de setembro, depois de recitar sua poesia, Alice libertou dois canários. Todos estavam emocionados. Era um ato simbólico. (SILVEIRA, apud MELLO, 2014, p. 97).

Certamente, esse exemplo extrapola a compreensão tradicional do artístico. Talvez por isso, Nise, estudiosa de Cassirer e leitora de Langer¹², apresente-o não como uma “obra de arte”, mas como um “ato simbólico”. Contudo, traços da arte estão nele presentes, seja na declamação do poema, seja no *gesto*¹³ de libertação dos pássaros, que bem se

¹² Quanto a Cassirer, Nise da Silveira o cita em alguns de seus textos e, segundo seu assistente Luiz Carlos Mello, costumava discutir a obra do filósofo alemão nos encontros interdisciplinares do Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Quanto a Langer, encontramos um exemplar de *Filosofia em nova chave*, em inglês, em visita à biblioteca pessoal da psiquiatra, hoje localizada no mesmo museu.

¹³ Na filosofia da arte de Langer, o *gesto*, conceito especialmente aplicado à dança, é um movimento abstraído de uma situação concreta, cuja materialidade se transforma, no contexto artístico, em manifestação livre, expressiva, dotada de sentido, ou seja, em símbolo passível de combinação com outros símbolos. Cf. LANGER, 2011, p. 182-183.

configura como uma *performance* (embora não conduzida por uma artista profissional). Além disso, por meio de tal ato, Alice aproxima-se, como ocorre na experiência artística, a um maior entendimento da condição humana e de sua condição subjetiva. De qualquer modo, compreendida ou não como realização artística, a *performance* em questão é, sem dúvida, um *símbolo apresentativo*, categoria na qual se inserem, segundo Langer, as obras de arte.

A propósito de tais categorias, a filósofa classifica os símbolos como discursivos ou apresentativos (não discursivos). Define como discursivos aqueles cujas unidades constitutivas, dispostas sucessivamente, possuem significados atribuídos de modo convencional e dotados de certa estabilidade. Tais unidades ou “elementos simbólicos” (LANGER, 1971b, p. 277) são aplicáveis de modo genérico a diversos objetos, eventos ou realidades, configurando um vocabulário, explicável por outros termos e passível de tradução a outro “idioma”. Voltamos aqui à esfera da linguagem verbal, empregada não no registro poético, mas teórico, jurídico ou informativo. Cada termo de uma proposição aponta – especialmente em usos da linguagem que evitam uma ambiguidade semântica, como almeja Wittgenstein no *Tractatus* (3.323-3.325) – para um significado delimitado, que, localizável no verbete de um dicionário, não possui relação direta com a corporeidade ou a sonoridade de tal termo. Podemos observar que mesmo as palavras onomatopaicas não seriam capazes de evocar, por si só, seus significados. O fato de os substantivos *nenê* (português), *onana* (umbundo) e *guagua* (quíchua) possuírem, em sua composição, duas sílabas repetidas não seria sufici-

ente para que um francês os identificasse como correspondentes ao substantivo *bebé* de sua língua materna.

Por outro lado, os símbolos apresentativos não são constituídos por unidades providas de significados fixos e, assim, “significam” não por meio de relações mais ou menos arbitrárias, mas a partir da própria *forma*. Voltemos ao exemplo do “ato simbólico”, registrado por Nise da Silveira. O gesto de erguer a gaiola e libertar os dois canários, naquele sufocante “cenário”, está carregado, senão de um significado discursivo e literal, mas de uma significância, na qual reconhecemos o sentimento de opressão, o anseio de liberdade. Tais conteúdos, aos quais poderíamos acrescentar muitos outros, não são apreendidos convencionalmente, ou seja, não remetem a objetos ou a eventos sem qualquer relação intrínseca com o recurso simbólico utilizado. Ao contrário, tais conteúdos estão impregnados na *forma*, na coreografia do ato, como uma “pedra sólida” que *expressa*, nas linhas nela entalhadas pelo tempo, “as correntes [de um rio] que cessaram de existir” (LANGER, 1957, p. 19, tradução nossa).

A partir dessas considerações, detectamos alguns dados que nos permitem avançar na reflexão sobre os símbolos apresentativos de natureza artística.¹⁴ Comparemos o significado mais literal da ordem “Fique em casa!” com a significância do ato realizado na Festa da Primavera. Os símbolos

¹⁴ Langer esclarece que, em geral, os símbolos discursivos são literais e os símbolos apresentativos possuem conotações amplas. No entanto, também haveria símbolos apresentativos literais, como mapas, figuras geométricas e diagramas, que são apreendidos de modo mais totalizante e possuem certo isomorfismo com o simbolizado. Por outro lado, a poesia, embora lide com “elementos simbólicos” próprios ao discurso, desloca-se da literalidade. Cf. LANGER, 1971b, p. 257/278.

discursivos (com maior tendência à literalidade) estariam particularmente aptos a estabelecer referências com o mundo *exterior*, como a prescrição que, em seu emprego do substantivo “casa”, remete a um espaço geográfico assinalável. Quando utilizamos o mesmo termo para expressar a interioridade ou a alma, como o faria a mística carmelita espanhola, transferimo-nos para um registro verbal de cunho metafórico, que, de acordo com Langer, ultrapassa – e talvez preceda – o discursivo. Assim, numa espécie de dualidade, os símbolos apresentativos artísticos, míticos, religiosos distinguem-se dos discursivos por viabilizarem a expressão de conteúdos *interiores*. É importante mencionar que tal distinção teria sido influenciada por uma conclusão revolucionária para a teoria do conhecimento do século XX (Cf. LANGER, “Henry M Scheffer: 1883-1964”, p. 307, apud CHAPLIN, 2019), extraída do pensamento de Henry M. Sheffer, professor e orientador de Langer em sua graduação no Radcliffe College. Como explica Adrienne Dengerink Chaplin, “Sheffer enfatizou o fato de que diferentes aspectos da realidade exigiam diferentes formas de representação, algo a que ele se referia como ‘relatividade notacional’” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Assim, Langer pôde inferir que os conteúdos provenientes dos fenômenos exteriores e aqueles provenientes da vida interior deveriam ser formulados por diferentes formas simbólicas.

Retomando a *performance* de Alice, esta foi acompanhada pela declamação do comovente poema *O pássaro cativo*, de Olavo Bilac, que nos sugere uma característica crucial dos símbolos apresentativos e artísticos. Concedendo inteligibilidade à voz do pássaro, o poeta diz:

“[...]
Por que me prendes? Solta-me, covarde!
Deus me deu por gaiola a imensidade:
Não me roubes a minha liberdade...
Quero voar! voar! ...”

Estas coisas o pássaro diria,
Se pudesse falar.
E a tua alma, criança, tremeria,
Vendo tanta aflição:
E a tua mão tremendo lhe abriria
A porta da prisão... (BILAC, *O pássaro cativo*, in: ALVES,
1966, p. 120).

De acordo com Langer, não só o passarinho há de ficar mudo¹⁵ diante de sua aflição e sede de infinito. Também o ser humano estaria privado da capacidade de *formular* e *expressar* as *qualidades* de tais conteúdos anímicos se não dispusesse, como Bilac, de um modo poético de manusear as palavras ou de possibilidades plásticas, coreográficas, dramáticas e musicais.

A menção à música permite-nos ressaltar que, a partir justamente do estudo dessa arte específica, a autora chega a uma conclusão fundamental para sua ampla filosofia da arte.¹⁶ Já havia mostrado Schopenhauer que uma obra musical não estabelece (e, segundo ele, não deveria estabelecer!¹⁷) uma relação de cópia com o mundo dos fenômenos. Alheia à referenciação ainda presente numa poesia, num enredo teatral, numa pintura figurativa, uma composição instrumental parece se situar num registro inefável. Prova disso é a precariedade dos títulos diante do que uma peça musical

¹⁵ “Por que é que, tendo tudo, há de ficar / O passarinho mudo, / Arrepiado e triste sem cantar? / É que, criança, os pássaros não falam.” (BILAC, *O pássaro cativo*, in: ALVES, 1966, p. 119)

¹⁶ Sobre a gênese musical da filosofia da arte langeriana, ver: Langer (2011, p. 25-26).

¹⁷ A crítica schopenhaueriana à chamada música descritiva, que se esforça por reproduzir os fenômenos exteriores encontra-se em: Schopenhauer (2015, p. 305).

nos oferece, de fato, em termos expressivos. O nome *Palhaço* poderia nos aproximar, um milímetro sequer, da atmosfera irradiada pela execução da famosa obra de Egberto Gismonti? Contudo, na perspectiva de Langer, a música apenas expõe, de maneira mais óbvia, a não literalidade do teor semântico de toda a arte. De acordo com a intuição da autora,

o significado da expressão artística é, em largos termos, em todas as artes mesmo que na música – a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e sentiente. Eis o “conteúdo” do que percebemos como “forma bela”; e este elemento formal é a “ideia” do artista transmitida por toda a grande obra. É o que a assim chamada “arte abstrata” busca abstrair, desafiando o modelo ou dispensando-o completamente; e que a música, acima de todas as artes, pode revelar, não obscurecida por adventícios significados literais. (LANGER, 1971b, p. 254).

Confirmamos, deste modo, algumas das respostas, já inferidas na segunda seção deste trabalho, às perguntas relativas às nossas possibilidades de conhecimento. Também podem ser formulados, para nosso aparato cognitivo, os conteúdos da interioridade humana. Isso porque somos capazes de articular e conhecer igualmente o que se revela inexprimível por via verbal, uma vez que dispomos de outros meios, de natureza não discursiva, de expressão e formulação. Assim, os limites verificados em certa articulação da linguagem não impedem a concepção e a apresentação simbólica do inexprimível para nosso intelecto.

4.2. UMA CONTRIBUIÇÃO ORIGINAL

Ao enfatizar a vida interior ou o sentimento, a expres-

são e a inefabilidade, poderíamos, erroneamente, compreender a estética langeriana como mera repetição de ideias propaladas no século XIX. Verifiquemos as razões do equívoco, pelas quais detalharemos outras particularidades dos símbolos artísticos, nos quais se manifestam a natureza humana e nossos processos cognitivos.

No segundo capítulo de *Problems of Art*, dedicado ao tema da expressividade, Langer define a obra de arte como “uma forma expressiva criada para a nossa percepção por meio da sensação ou da imaginação, e o que ela expressa é o sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 15, tradução nossa). A título de esclarecimento, o conceito de “forma expressiva” é utilizado pela autora em lugar do que havia chamado, em *Sentimento e forma*, de “símbolo artístico”, terminologia, que foi alvo de muitas críticas de seus pares. De qualquer modo, a definição não deve ser tomada de modo isolado, para que não interpretemos, romanticamente, os sentimentos expressos pela arte como sinônimo dos afetos, das emoções e das paixões. De acordo com Langer, na sequência da definição,

a palavra ‘sentimento’ deve ser aqui tomada em seu sentido mais amplo, significando tudo aquilo que pode ser sentido, da sensação física, dor e conforto, exaltação e repouso às emoções mais complexas, tensões intelectuais ou as qualidades emocionais constantes da vida humana. (LANGER, 1957, p. 15, tradução nossa).¹⁸

¹⁸ Tal compreensão ampliada de sentimento também aparece no ensaio “A importância cultural da arte” (Cf. LANGER, 1971a, p. 82-83).

O símbolo artístico seria capaz, assim, de objetivar esse amplo “reino subjetivo” (LANGER, 1957, p. 26, tradução nossa), de *projetar* a “‘vida sentida’, como Henry James a chamou, em estruturas espaciais, temporais e poéticas” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Pela obra de arte, apreendemos como a vida ressoa em nós, encontramos formas pelas quais reconhecemos aspectos que se relacionam, mas não se limitam, ao nível emocional, como a percepção do tempo vivido, igualmente pautada pelos ritmos fisiológicos.

Em segundo lugar, devemos ressaltar que a estética da expressão de Langer se distingue da compreensão romântica predominante, uma vez que, nesta, a *expressão* tende a se identificar com a *autoexpressão*. Observamos tal equivalência no romance *Werther*, de Goethe, precursor do romantismo literário, em cujas primeiras páginas o personagem-título, artista dos pincéis, exclama a si mesmo: “Oh! se tu pudesses exprimir tudo isso! Se tu pudesses exalar, sequer, e fixar no papel tudo quanto palpita dentro de ti com tanto calor e plenitude, de modo que essa obra se tornasse o espelho de tua alma, como tua alma é o espelho de Deus!...” (GOETHE, 1971, p. 15). Também é célebre, neste sentido, a definição do poeta inglês Wordsworth, segundo a qual “a poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (“*poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings*”).¹⁹

¹⁹ Trecho do prefácio de *Lyrical Ballads*, espécie de manifesto do romantismo inglês. As passagens literárias utilizadas nesse parágrafo foram extraídas do capítulo “Arte y expresión”, do tratado de *Estética*, de David Estrada Herrero (ESTRADA HERRERO, 1988, p. 313-366), no qual Langer é citada.

A partir da primeira seção deste trabalho, podemos inferir por que Langer não estaria de acordo com tal compreensão. A autoexpressão, como o mero extravasar das emoções do artista que compõe ou interpreta, situa-se aquém do nível lógico, não configura uma forma articulada dotada de significado, ou seja, um símbolo. Fazia-se urgente à autora, portanto, rever a estética da autoexpressão, que, deixando seu rastro na filosofia da linguagem do século XX, acabou por acarretar, nesse novo ramo da filosofia, uma desvalorização da experiência artística. Se “a meta de um poema lírico [...] é expressar certos sentimentos do poeta e excitar sentimentos similares em nós” (CARNAP, *Philosophy and Logical Syntax*, Bristol: Thoemmes Press, 1996, p. 28, apud LANGER, 1971b, p. 92), como afirma seu contemporâneo Carnap, a arte se identifica com o choro e com o riso, ou com o bocejo que, segundo a crítica à música formulada por Tolstói em *Sonata a Kreutzer*, contagia o próximo sem a participação de qualquer racionalidade (Cf. TOLSTÓI, 2010, p. 83).

Por alguns motivos bastante coerentes com seu pensamento, Langer rejeita a estética da autoexpressão. A prática e a apreciação artísticas, como atividades cognitivas, implicam um processo de *abstração*. Pensando especificamente na criação pictórica, o pintor muitas vezes seleciona e isola, para compor uma tela, aspectos da realidade, cujas qualidades (cor, escala, proporções, texturas) são acentuadas e modificadas de acordo com sua poética e com a própria necessidade de transposição a um suporte bidimensional.²⁰ Se

²⁰ O tema da criação do espaço na pintura é especialmente tratado pela autora no quinto capítulo de *Sentimento e forma*, intitulado “Espaço virtual”.

compor, em sentido amplo, fosse simplesmente “o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”, a obra de arte seria a expressão imediata do sentimento e, assim, não requereria o exercício da abstração, condição *sine qua non* para a formulação de uma concepção. Contudo, vale lembrar, que a abstração efetuada no processo artístico não equivale à abstração típica aos “campos da lógica, da matemática ou da ciência”, ou seja, “do pensamento discursivo”, no qual “o modo de passar da experiência concreta à concepção de padrões relacionais abstratos e sistemáticos ocorre por meio de um processo de generalização – ao deixar a coisa concreta, conhecida diretamente, representar todas as coisas de sua espécie” (LANGER, 1957, p. 32, tradução nossa).

Ao recusar uma estética da autoexpressão, Langer parece buscar a especificidade da arte. Como ressalta, com certo humor, ao abordar o problema da expressividade, “um bebê que grita dá a seu sentimento muito mais liberação que qualquer músico, mas não vamos a uma sala de concerto para escutar o grito de um bebê. De fato, se um bebê é levado ao concerto, tendemos a sair da sala. Não desejamos a autoexpressão” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Portanto, somente a expressão, nesse caso, a autoexpressão, não especifica o artístico. Recordamos aqui o filósofo italiano Luigi Pareyson, que, em sua obra *Os problemas da estética*, reconhece, ao longo da história da estética, a tendência para definir a arte como conhecer, como fazer ou como expressar, definições que “ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras” (PAREYSON, 1997, p. 21). A segunda

opção é o que parece ocorrer com Langer, para quem a expressão se associa a uma forma, a uma concepção, que “requer composição e lucidez” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Assim, o fazer artístico implica a participação do conhecimento e de seus pré-requisitos, uma vez que “o artista expressa não seus verdadeiros sentimentos, mas o que ele *conhece* sobre o sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 26, tradução e grifo nossos). Tal afirmação também repercute na interpretação artística. Por conhecer um vasto leque de disposições de espírito, um ator é capaz de interpretar uma personagem sem estar padecendo, durante a atuação, dos sentimentos que a constituem. Se, em lugar de conhecer, a interpretação artística exigisse do intérprete a vivência, no tempo da execução, dos afetos impressos numa obra, a execução de uma sonata clássica, com três movimentos de expressividades contrastantes, seria praticamente impossível, pois exigiria, além da volubilidade do intérprete, que suas oscilações de ânimo coincidisse, na mesma ordem, com aquelas expressas pela composição! Deste modo, ao negar a arte como autoexpressão, Langer entrelaça a ênfase no expressar com a ênfase no conhecer, central, como vimos, à escola do neokantismo à qual a autora se filia, sem, por isso, negligenciar o fazer, subentendido no conceito de forma.

Com o objetivo de ilustrar a distinção entre autoexpressão e expressão, fundamental para a filosofia da arte langeriana, recorreremos a uma impactante obra da artista plástica chilena contemporânea Voluspa Jarpa, na qual esses dois níveis se encontram presentes. Trata-se de *L'Effet Charcot*, uma instalação que, a certa distância, assemelha-se a um avultado e sinuoso enxame. Quando nos aproximamos da

obra, damos-nos conta de que aquela forma um tanto perturbadora é constituída por centenas de pequenas figuras suspensas no ar. Tais figuras são, por sua vez, imagens serializadas de mulheres históricas fotografadas, no século XIX, pelo psiquiatra francês Jean Martin Charcot. Retirando o apoio do sofá no qual as pacientes originalmente se contorcem, Jarpa obtém o efeito de um voo não só para a forma como um todo, mas também para cada figura individual. Aplicando as conclusões de Langer à obra em questão, observamos que Jarpa utilizou como matéria-prima imagens relativas à autoexpressão, uma vez que as posturas registradas por Charcot são signos ou sintomas do sofrimento mental daquelas mulheres.

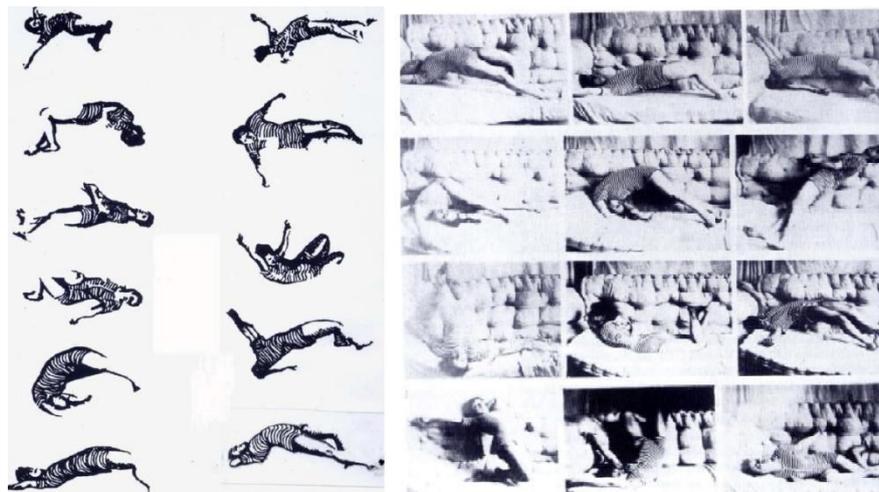


Figura 1: À direita, as classificações fotográficas da histeria, feitas por Charcot (exemplo da autoexpressão); à esquerda, as impressões de Voluspa Jarpa, que, serializadas, funcionarão como os “átomos” da instalação. Imagem disponível em: <<http://www.artesur.org/artists/voluspa-jarpa/>>

A partir de tais indicativos da histeria, a artista efetua uma abstração, recortando o contorno dos corpos, transformando-os em impressões de carimbo, multiplicando-os, suspendendo-os e reunindo-os numa forma coesa e singular. A abstração artística configura uma forma expressiva

que carrega uma “visão”, uma concepção, uma formulação sobre a histeria, o trauma, o pânico e a massificação vinculados a regimes manicomiais e políticos opressores.



Figura 2: Tomada panorâmica da instalação L'Effet Charcot, de Voluspa Jarpa, exposta na Casa da América Latina, em Paris, em abril de 2010. Imagem disponível em: <http://araucaria-de-chile.blogspot.com/2010/04/voluspa-jarpa-leffet-charcot.html>

Ao identificar a insuficiência do mero sintoma (autoexpressão) e a necessidade de uma elaboração ou formulação para a feitura da obra de arte, Langer acaba assinalando a circunscrição exclusivamente humana do fazer artístico. Isto porque a autoexpressão, como alguns signos naturais, não é prerrogativa do ser humano. Também observamos reações autoexpressivas, vinculadas ao prazer, à dor e, até mesmo, a conteúdos emocionais, em outros animais sencientes. O cão se agita, girando em círculos e abanando rapidamente o rabo junto com o quadril, expressando, assim, sua euforia ao constatar que o dono, com as chaves da casa na mão, pretende levá-lo para um passeio. Do mesmo modo, o gato, para nos restringirmos aos animais domésticos, eriça o pelo e arqueia a coluna, ao sentir-se assustado ou ameaçado. No entanto, quando presenciamos tais autoexpressões, não te-

remos, como já dito, mais que sintomas, rastros ou efeitos de euforia e temor, que, na melhor das hipóteses, propiciam alguma sugestão dos conteúdos experimentados internamente. Pelo contrário, a expressão própria à arte, patrimônio humano, coloca “esse pedaço da vida interior objetivamente diante de nós de modo que possamos compreender sua complexidade, seus ritmos e as mudanças de sua aparência como um todo” (LANGER, 1957, p. 24, tradução nossa). Assim, até mesmo a expressão artística que possui algo da autoexpressão seria capaz de transcender o sintoma. Ao executar, pouco depois da morte da filha criança, a peça “O coração da gente”, da coletânea *Mini suíte das três máquinas*, de autoria do compositor Aylton Escobar, um pai pianista converte em forma – e não apenas expressa em lágrimas – sua dor, formulada pelo esvaír gradual das batidas de um coração, que por breve tempo pulsou.

Quanto à associação, estabelecida por Langer entre a arte e a inefabilidade, devemos esclarecer que esta tampouco corresponde a posições encontradas no século XIX, como, por exemplo, em Schopenhauer, para quem a música expressaria, em certa medida, um princípio metafísico (a *Vontade*) irrepresentável e anterior a todo conceito (assim, *unaussprechlich*²¹). A arte ainda poderia ser concebida como inefável em sua significância pela filosofia contemporânea, mesmo que não mais espelhe realidades independentes da vida empírica, submetida às “coordenadas” do espaço e do tempo. Citando Bertrand Russell, a filósofa afirma, em passagem fundamental de *Filosofia em nova chave*:

²¹ “*Das unaussprechlich Innige aller Musik (...)*” [“O imo inefável de toda música (...)”] (SCHOPENHAUER, 2015, p. 305).

Ora, não acredito que “haja um mundo que não seja físico, ou no espaço-tempo”, mas acredito que neste mundo físico e de espaço-tempo da nossa experiência existam coisas que não se ajustam ao esquema de expressão gramatical. Mas elas não são necessariamente coisas cegas, inconcebíveis e místicas; são simplesmente matérias cuja concepção requer algum esquema simbólico outro que não a linguagem discursiva. (LANGER, 1971b, 96).

Retornamos aqui à questão da “relatividade notacional”, abordada por Sheffer: diferentes experiências exigem diferentes formas de representação ou, na terminologia de Langer, diferentes modalidades de símbolos. Neste momento de nossa reflexão, voltando-nos às perguntas epistemológicas iniciais, já estamos cientes de que, para a filósofa, podem ser igualmente formuladas para o conhecimento “realidades” discursivamente inexprimíveis. Assim, somos capazes de conceber e expressar não só o factual, mas também os conteúdos, processos e movimentos da vida interior, que com frequência nos parecem, como ao poeta Olavo Bilac, inajustáveis aos “moldes” de nossas palavras pesadas e vazias²². Tais dados subjetivos encontram um meio de elaboração e expressão privilegiado nos símbolos apresentativos da arte. É justamente em virtude de seu vínculo com o sentimento, imerso no âmbito do vivido e do experimentado, que a arte manifesta seu caráter inefável. Assim nos confirma Langer, ao discorrer sobre o *conhecimento* singular do artista acerca do sentir humano. Segundo a filósofa, a razão da inefabilidade de tal conhecimento

não se deve ao fato de as ideias a serem expressas se apresentarem como demasiado elevadas, espirituais ou qualquer coisa do gênero,

²² Referência ao poema “Inania Verba”, do livro *Alma inquieta*. Cf. BILAC, 2014, p. 110-111.

mas ao fato de as formas do sentimento e as formas da expressão discursiva se mostrarem desproporcionadas, de modo que quaisquer conceitos exatos do sentimento e da emoção não podem ser *projetados* na forma lógica da linguagem literal. (LANGER, 1957, p. 91, tradução e grifo nossos).

Há, portanto, uma causa lógica para a impossibilidade de expressão discursiva – ou seja, para a inefabilidade – do conhecimento relativo à vida interior. Lembremos que, para o primeiro Wittgenstein, “o que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 139, *Tractatus*, 2.18). Tal pré-requisito para a afiguração é seguido por Langer, como podemos verificar numa de suas reflexões sobre a “significação” musical:

Assim, em vez de disputar acerca deste ou daquele suposto ‘significado’, olhemos para a música, do ponto de vista puramente lógico, como uma possível forma simbólica de alguma espécie. Como tal, ela precisaria ter, antes de tudo, características formais análogas ao que quer que pretendesse simbolizar; quer dizer, se representasse algo, por exemplo, um evento, uma paixão, uma ação dramática, teria de exibir uma forma lógica que o objeto também pudesse assumir. Tudo o que concebemos é concebido de alguma forma, embora existam formas alternativas para cada conteúdo; mas a figura musical que reconhecemos como tal deve ser uma figuração sob a qual podemos apreender a coisa a que se refere. (LANGER, 1971b, p. 224).

Podemos explicitar essa exigência lógica, que Langer aplica à arte, recorrendo novamente ao exemplo do tempo. Se perguntássemos as horas ao caixa de uma loja, e ele nos respondesse consultando o horário impresso no cupom fiscal do cliente que nos precedeu, estranharíamos, certamen-

te, tal procedimento. A folha de papel estática não poderia representar o tempo móvel, como outrora o faziam a clepsidra e a ampulheta e hoje o relógio de pulso analógico ou digital, instrumentos nos quais “a figuração tem em comum com o afigurado a forma lógica de afiguração” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 139, *Tractatus*, 2.2). Não obstante, o pêndulo ou o ponteiro de um relógio não expressaria as variações e oscilações do tempo *vivido*, que, inscrito, como vimos, na ampla categoria do “sentimento”, não é experimentado de modo regular e metronômico. Por outro lado, uma peça musical como o primeiro movimento do *Carnaval de Viena*, Op. 26, de Robert Schumann, seria capaz de acolher diferentes tempos que compõem nossa psique: o tempo impetuoso do arrebatamento, o tempo fluante do devaneio, o tempo sincopado da indecisão.

Ao usarmos, nessa descrição, termos referentes a conteúdos anímicos, poderíamos talvez ser acusados de incorrer numa contradição. Afinal, se empregamos a linguagem verbal num discurso teórico para especificarmos nossos “sentimentos”, não se poderia afirmar o campo da “vida sentida” como de todo inefável. No entanto, o léxico a que usualmente recorreremos para abordar nossas disposições de espírito é um tanto vago, não alcança os múltiplos matizes do sentir. Segundo Langer,

a declaração verbal, que é nosso meio de comunicação mais habitual e confiável, é quase inútil para transmitir conhecimento sobre o caráter preciso da vida afetiva. Designações cruas como “alegria”, “amargura”, “medo” nos dizem tão pouco sobre a experiência vital como “coisa”, “ser” ou “lugar” nos dizem sobre o mundo de nossas percepções. (LANGER, 1957, p. 91, tradução nossa).

Portanto, pela corriqueira descrição verbal, uma grande

área dos “sentimentos” permanecerá para sempre encoberta, apesar das palavras que lhes etiquetamos. Recordamos aqui uma das passagens mais marcantes da peça teatral contemporânea *Red*, de John Logan, que, além de justificar o título da obra, ilustra a precariedade da linguagem discursiva, senão no âmbito emocional, no âmbito das sensações. Após ouvir a sugestão um tanto atrevida de seu jovem assistente Ken para colocar mais vermelho na tela em que trabalha, o experiente pintor Mark Rothko responde, exaltado, atirando vários tubos de tinta com gradações de vermelho no interlocutor:

Vermelho, vermelho e mais vermelho! Nem mesmo sei o que isso significa! O que “vermelho” significa para mim? Você quer dizer escarlata? Quer dizer carmesim? Quer dizer ameixa-amora-magenta-bordô-salmão-carmim-cornalina-coral? Qualquer coisa menos “vermelho”! O que é “VERMELHO”? (LOGAN, 2009, p. 24, tradução nossa).

Curiosamente, a descrição da cor – e, de certo modo, do “sentimento” da cor – padece de obstáculo semelhante àquele verificado na descrição da vida afetiva. Observa Langer que “qualquer referência mais precisa ao sentimento é feita, em geral, junto à circunstância que o sugere: ‘um humor de tarde de outono’, ‘um sentimento de feriado’” (LANGER, 1957, p. 91, tradução nossa). Por sua vez, para nos referirmos à tonalidade singular utilizada por um pintor ao longo de sua obra ou numa fase específica dela, precisamos associar o nome genérico de uma cor ao nome do artista: o azul de Chagall, o amarelo de Van Gogh. O próprio uso da linguagem denuncia a infabilidade do objeto ou do evento sobre o qual tentamos discorrer.

Aplicamos o exemplo da cor na pintura para esclarecer

um ponto muitas vezes mal compreendido na filosofia da arte langeriana. A definição da obra de arte como “forma expressiva” capaz de expressar o sentimento humano poderia gerar a errônea impressão de que a arte apenas simboliza ou retrata algo que *já* existe fora dela. Analogamente, poderíamos atribuir a inefabilidade do onírico azul de Chagall como mera reprodução sobre a tela de um indescritível azul já detectado na natureza. Contudo, o azul *sui generis* do pintor vanguardista talvez só exista no quadro, como fruto de uma *concepção*. Do mesmo modo, o “sentimento” evocado pela obra de arte deveria ser compreendido não como *reprodução*, mas como original *articulação* dos conteúdos afetivos conhecidos pelo artista.

Retomando a imagem, utilizada por Langer, da pedra que expressa um antigo rio, identificamos outro fator relevante que distancia a filosofia da arte examinada de uma perspectiva mimética. A marca na pedra expressa o leito extinto sem *imitar* a transparência, a tonalidade ou a sonoridade da água que o preenchia. Na verdade, a expressão simbólica ocorre por meio de uma *projeção* – termo extraído do primeiro Wittgenstein (*Tractatus*, 4.0141) – que se apoia num processo de *abstração*. Como explica a autora, um mapa-múndi pode representar o globo terrestre sem compartilhar com este a forma esférica (Cf. LANGER, 1957, p. 20). Não *imita*, assim, a Terra em seu formato (*shape*), mas somos capazes de reconhecê-la na medida em que tal representação recolhe características que, identificadas no objeto representado, *projetamos* na forma plana. Obviamente, o mapa exemplifica um símbolo empregado num contexto teórico, apresentativo, mas de significação literal, no qual o

afigurado é um objeto externo e a função de referência ocorre de modo mais explícito, ainda que, como vimos, apenas excepcionalmente sejamos capazes de apontar tal objeto. De qualquer modo, a abstração também permeia a atividade artística em seus vários eixos, permitindo-nos reconhecer uma forma em outra. Tal reconhecimento só terá êxito se houver *comensurabilidade* entre as formas, caso contrário, a concepção de determinada realidade ou experiência torna-se incognoscível.

Este é um dos grandes passos dados pela “filosofia em nova chave” proposta por Langer. Como verificamos ao início deste estudo, a autora discorda de duas premissas sustentadas por filósofos da linguagem como Russell e Carnap. Para estes, o inefável da vida interior, infralógico e infrarracional, haveria de permanecer incognoscível, deixando-se entrever eventualmente como mero sintoma, em interjeições ou expressões corporais. De acordo com Langer, ao contrário, o inefável da vida interior poderia receber uma articulação lógica, a partir dos padrões que a constituem, desde que tais padrões encontrem um meio no qual possam ser projetados, ou seja, mantendo, em alguma medida, uma mesma forma lógica.

É importante esclarecer, a esta altura, o que Langer compreende como lógica. Tal compreensão encontra-se igualmente influenciada pelos ensinamentos de Sheffer, que concebe a lógica de modo similar a seu antecessor Josiah Royce, para quem “a lógica é a ciência geral da ordem, a teoria das formas de qualquer reino ordenado de objetos, real ou ideal” (ROYCE, *The Principles of Logic*, apud DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 191). Nessa perspectiva adotada por Sheffer, “a lógica não era primariamen-

te um estudo de princípios de inferência, mas um estudo de ordem e formas, padrões e estruturas” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa), que poderiam ser reconhecidos em objetos, assim como em “eventos ou processos” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa), para além do âmbito das proposições. Embasada nessa acepção, Langer define a lógica como “a ciência das formas como tais, o estudo de padrões” (LANGER, *The Practice of Philosophy*, New York: Henry Holt, 1930, p. 83, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa) e afirma que tal campo teórico diz respeito “aos padrões abstratos como tais – as ordens em que quaisquer coisas podem ser ordenadas, os modos sob os quais qualquer coisa pode se apresentar ao nosso entendimento” (LANGER, *An Introduction to Symbolic Logic*, apud DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 192, tradução nossa). Constatamos, assim, que a compreensão langeriana de lógica pressupõe o conceito de forma, tomado “em seu sentido mais geral para significar uma estrutura relacional complexa” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 192, tradução nossa). Por conseguinte, a forma é uma articulação, também apresentada pela autora como “combinação complexa” (LANGER, 1971b, p. 100) de elementos.

Contamos, neste momento, com importantes dados para melhor captarmos a noção de racionalidade expandida em Langer. Se o processo de conhecimento se baseia no “reconhecimento de formas” pelas quais “encontramos analogias e chegamos a compreender uma coisa em termos de outra” (LANGER, apud DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa), também haveria uma racionalidade no reconhecimento de formas relativas

aos processos vitais e emocionais em estruturas articuladas não discursivas. Seguindo esse raciocínio,

não há razão [...] para se supor que a apreensão da significância artística seja mais ‘irracional’ ou ‘alógica’ que o processo de compreender o conhecimento proposicional, uma vez que a razão e o *insight* lógico são definidos no sentido mais amplo possível como a apreciação de padrões. (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa).

Logo, podemos agora responder à última pergunta referente ao problema do conhecimento citada em nossa listagem. À diferença de Baumgarten, Langer não considera o conhecimento não discursivo, proporcionado pela arte (e também pelo mito e pelos símbolos religiosos), como inferior ao conhecimento conceitual e proposicional. Dentro desse reconhecimento do papel e do valor dos diferentes recursos simbólicos dos quais estamos munidos, a filósofa sustenta que “cada um dos produtos da cultura humana – a linguagem, o mito, o ritual e as artes – fornece contribuição única e indispensável à aquisição de conhecimento” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa).²³

A partir de todas essas pontuações, não é difícil concluir que só seria absolutamente inexprimível e inconcebível o que não possui forma interna ou o que não encontra uma forma análoga capaz de permitir sua apreensão. Por esse motivo, a “experiência vital” é “verbalmente inefável, porém não inexprimível”. Além de apresentar padrões e ele-

²³ Também nesse aspecto encontra-se em sintonia com Cassirer, para quem cada uma das funções autênticas do espírito humano (arte, ciência, mito e religião) “cria suas próprias formas simbólicas que, se não similares aos símbolos intelectuais, *usufruem de igual estatura como produtos do espírito humano*” (CASSIRER, 1923, p. 9, tradução e grifo nossos).

mentos intrincadamente conjugados, a “vida sentida” pode compartilhar tal forma lógica com certos suportes oferecidos pelas artes. Há, portanto, toda uma fundamentação lógica para o tratamento do problema da inefabilidade artística.

O exemplo da arte musical deixa bem clara a viabilidade de uma *projeção* que não se oferece para a linguagem, permitindo, assim, uma “figuração” do discursivamente inarticulável. Dissemos que uma peça de Schumann, com seus trânsitos pelos polos psicológicos opostos nomeados pelo compositor de Eusebius e Florestan, aproxima-se, mais que o relógio, do “tempo vivido”. Este, com suas oscilações, abruptas ou graduais, não se conforma a um pulso invariável de sessenta batidas por minuto. Tampouco a linguagem verbal oferece uma “moldura” adequada para que projetemos nossos ritmos interiores. Podemos ler um texto, especialmente quando poético, com variações de velocidade, mas as possibilidades de *accelerandi*, *rallentandi*, *rubati*, regularidades e irregularidades de compassos, acentuações métricas, mudanças súbitas de andamento multiplicam-se no território musical. Além disso, a música proporciona leque extremamente amplo de timbres, intensidades, combinações harmônicas, articulações de notas e frases. Todos esses recursos dão margem a um tratamento e a uma apresentação matizada de nossos sentimentos, com seus fluxos, afetos e pulsões. Pensemos ainda na polifonia, recurso musical que permite a execução simultânea de duas ou mais linhas independentes. Assim como ocorreria com a leitura em altíssima ou baixíssima velocidade, a simulação literal da polifonia na linguagem verbal comprometeria a inteligibilidade dos textos lidos, resultando em cacofonia. Portanto, a “gra-

de” musical é capaz de comportar, à diferença de um discurso linear, a simultaneidade de emoções e intenções que, muitas vezes contraditórias, habitam-nos. É o que parece ocorrer, por exemplo, no famoso quinteto do musical *West Side Story*, no qual Leonard Bernstein alterna, para em seguida justapor, diferentes “vozes” de caracteres heterogêneos (combativo, sedutor, apaixonado e esperançoso).

Embora tenhamos aludido à música para justificar a formulação artística do inexprimível, isso não significa que, comparativamente à linguagem discursiva, tal arte possua mais recursos que as demais. Também a pintura, a escultura, a arquitetura, a dança, o teatro, o cinema e a poesia dispõem de meios próprios – algumas vezes partilhados entre si – para *projetar* as estruturas da vida interior. Como sintetiza Langer, “forma e cor, sonoridade, tensão e ritmo, contraste, suavidade, repouso e moção são os elementos que dão voz às formas simbólicas que podem transmitir ideias dessas realidades sem nome” (LANGER, 1957, p. 95, tradução nossa). Deste modo, à diferença de Schopenhauer ou, mais contemporaneamente, de Vladimir Jankélévitch, a autora não advoga por uma maior inefabilidade da expressão musical. Como vimos, todas as artes lidam com “a lei verbalmente inefável”, com “realidades sem nome”, o que se mostra somente de modo mais óbvio na música, cujos temas, frases, células e notas se encontram, em geral, destituídos de precisa referência.

Graças a tais recursos, as formas artísticas podem “vibrar” em consonância com as formas da experiência subjetiva. Assim, é possível à autora afirmar,

como um psicólogo que também é músico escreveu: ‘A música soa

como os sentimentos se fazem sentir'. E, de modo semelhante, na boa pintura, escultura ou arquitetura, formas e cores, linhas e massas em equilíbrio aparecem como as emoções, as tensões vitais e suas relações se fazem sentir." (LANGER, 1957, p. 26, tradução nossa).

Justifica-se, deste modo, uma das particularidades dos símbolos artísticos frente aos símbolos discursivos. Fruímos uma obra de arte sem a necessidade *sine qua non* de recorrer a um vocabulário, uma vez que as formas artísticas imprimem, por uma dinâmica analógica, a própria significância, como a pedra anteriormente mencionada. Aplicam-se, portanto, à arte as conclusões de Cassirer sobre o mito: "Significados, no pensamento mítico, não são atribuídos arbitrariamente às coisas, mas 'habitam nelas como a vida habita num corpo'" (CHAPLIN, 2019, tradução nossa)²⁴.

À semelhança da arte e do mito, os símbolos religiosos expressam sua significância de modo intrínseco pela própria forma. Recordamos aqui um segundo "ato simbólico", no qual o ritualístico se confunde com o artístico. Ao contemplarmos a cerimônia mística islâmica denominada *Sema*, não precisamos conhecer as bases da doutrina sufi sobre a qual se apoia, para reconhecer alguns dos principais significados nela contidos. Embora a cerimônia lide com símbolos no sentido mais usual do termo, como o chapéu de pele de carneiro que remete convencionalmente ao túmulo do ego, os movimentos e gestos de seus participantes, os dervixes rodopiantes, articulam, de modo potente e coeso, sentimentos como o abandono, o desprendimento, o êxtase.

²⁴ A passagem citada por Chaplin foi extraída do texto de Langer "On Cassirer's Theory of Language and Myth", p. 392, in: Schilpp, Paul Arthur. *The Philosophy of Ernst Cassirer*. La Salle, IL: Open Court, 1949. (The Library of Living Philosophers, v. 6)

Até mesmo a sonoridade da flauta utilizada (*ney*) evoca desolada nostalgia, que, como os outros sentimentos, não podem receber as etiquetas das palavras.

Verificamos, no exemplo dos dervixes, uma última distinção relevante entre o pensamento langeriano e a abordagem romântica. Apesar de se referir à expressão da subjetividade por meio dos símbolos não discursivos e não literais, Langer não identifica o subjetivo exclusivamente com o sentimento privado. Se assim fosse, recairíamos na concepção de arte como autoexpressão e, conseqüentemente, o artista estaria fadado a expressar o que de fato sente, em lugar de seu conhecimento sobre o sentir humano. Como os diversos dervixes numa única cerimônia, a experiência vital, que poderia incluir o senso de dependência a um Criador, é compartilhada. Neste aspecto específico, nossa autora parece estar de acordo com a seguinte posição do historiador e filósofo da arte René Huyghe: “O indizível não é apenas individual, como sobretudo o romantismo o julgou; pode referir-se também a todo um grupo humano, uma coletividade social e religiosa, e, todavia, exceder a capacidade da linguagem” (HUYGHE, s.d., p. 249).

Logo, constatamos como o inefável, expresso pela arte, assim como pelo mito e pela religião, revela dois aspectos interligados do humano: os ritmos do sentir individual e os ritmos do sentir coletivo, que não emergiriam para nosso conhecimento como formas unificadas caso dispuséssemos somente dos símbolos discursivos literais.

5. CONCLUSÃO

Ao longo de nosso percurso pelo pensamento de Langer,

no qual a antropologia filosófica e a filosofia da arte se interceptam, identificamos uma série de posições que possibilitam pronunciada ampliação da compreensão do humano.

Vimos que a autora, como seguidora de Cassirer e, consequentemente, da escola de Marburg, concentra grande parte de seus estudos à pergunta kantiana “O que posso saber?”, a qual se vincula a outras questões referentes a nossas possibilidades de formulação de “sentido”. É justamente nesse eixo epistemológico e semântico que o registro do humano se expande na filosofia de Langer, a partir de sua análise cuidadosa e sensível da arte e de outras formas simbólicas não literais.

Em primeiro lugar, a mencionada ampliação ocorre dentro da própria tradição filosófica. Convivemos, por séculos, com uma visão muito estreita de racionalidade, limitada ao conhecimento teórico, o que favoreceu a classificação da obra de arte como “conhecimento inferior” em relação à lógica estrita (Baumgarten) ou como mera autoexpressão destituída de forma (Carnap, Russell). Constatamos que Langer identifica, em Cassirer, uma nova concepção da mentalidade humana, aberta às diferentes formas de construção de sentido a nosso alcance, sem hierarquizá-las. Somos, assim, alargados como animais simbólicos, cuja racionalidade se manifesta não só pela concatenação coerente e linear de argumentos, mas pela articulação complexa de narrativas, versos, formas plásticas, gestos coreográficos, ritmos, frases musicais. Portanto, a arte, interpretada como fonte legítima e insubstituível de conhecimento, participa de modo decisivo da ampliação pesquisada.

A valorização do artístico efetua-se, em Langer, pela in-

serção da arte na categoria dos *símbolos*, exclusiva a nós, humanos. Conforme resume Chaplin, “a simbolização é uma necessidade humana fundamental junto às necessidades biológicas, como respirar e comer. Diferentemente de outros animais, os humanos desejam dar sentido ao mundo e assim o fazem pela produção de formas simbólicas” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Elevada à função de formulação de sentido, a arte não poderia ser tomada como indicativo de um evento maior, que conduz à ação, ou seja, como *signo*. Ao contrário de um *sintoma*, a arte torna-se uma atividade cognitiva, que alarga nossas possibilidades de concepção e expressão. Assim, parafraseando a máxima de Wittgenstein, a filosofia de Langer parece nos dizer que, na verdade, são os limites de nossos recursos simbólicos, e não os limites da linguagem discursiva, que denotam os limites de nosso mundo.

Nesse mundo simbólico, propriamente humano, não lidamos somente com proposições enfileiradas em suposta correspondência com os fatos. Como mostrou Kant e Cassirer, também nos relacionamos o “possível”. Segundo Langer, o símbolo “pode referir-se ao que não é o caso, a uma mera ideia, uma invenção, um sonho. Serve, portanto, para liberar o pensamento dos estímulos imediatos de um mundo fisicamente presente; e tal liberação marca a diferença entre a mentalidade humana e a não humana” (LANGER, *The Lord of Creation*, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Transitando, com frequência, pelos territórios da fantasia, do onírico e também do verossímil, a arte se apresenta como privilegiada expressão da especificidade do ser humano.

Contudo, Langer nos mostra que a fantasia própria ao artístico não equivale à irrealidade ou à inconsistência, isto é, a um faz de conta (LANGER, 1957, p. 29-30, tradução nossa). Defende a autora, ao contrário do que sustentam alguns de seus contemporâneos, que a linguagem não é a única semântica possível e que os conteúdos interiores, dotados de efetividade, não são meras sensações. Nestes também reconhecemos formas articuladas, que visualizamos por meio das artes, dotadas de recursos, ausentes na linguagem discursiva, capazes de *projetar*, e não reproduzir, as *formas* do sentimento. Quando o artista as projeta numa configuração única e coesa, passamos a *conhecer* os movimentos, as aspirações, as paixões, as oscilações, os temores que estão dentro de nós e nos entrelaçam. Assim, o que se mostra *inefável* para a linguagem discursiva torna-se *exprimível* e *cognoscível* por outra via simbólica.

A inefabilidade, verificada no mito, na religião e na arte, talvez nos ofereça importante “chave” para identificarmos um ponto fulcral de distinção do ser humano. Como vimos, os significados ou a significância de tais esferas não são unívocos, possuem certa densidade, fogem à literalidade. Tal característica é esperada, uma vez que as formas simbólicas em questão não se referem a objetos, fatos ou eventos externos, que possam ser assinalados ou cientificamente controlados. Se pensarmos que alguns símbolos (discursivos ou apresentativos passíveis de tradução discursiva) se aproximam dos signos, partilhados com outros animais, por sua relação “um a um” e, até mesmo, por seu aprisionamento no “real”, caberia aventar que o ser humano se especifica ainda mais por sua capacidade de lidar com for-

mas simbólicas *não literais*.

Verificamos, ainda, que a inefabilidade expressa pelos símbolos artísticos permite uma ampliação do humano que, ultrapassando a óptica do filósofo, atinge a perspectiva do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Segundo nossa autora, compreendemos e descobrimos, graças à arte, mais elementos e maiores nuances sobre nós mesmos. Por meio dela formulamos e ouvimos, como o faz o compositor brasileiro Aylton Escobar, o pulsar de “O coração da gente”.

Assim, retornamos à máxima com a qual iniciamos nosso texto: *Posso até não entender a arte, mas posso me entender com ela*. Embora compreendidos por Langer como dispositivos construtores de sentido e propiciadores de conhecimento, os símbolos artísticos não possuem a mesma referencialidade e literalidade dos conceitos. Muitos, quando alegam não entenderem a arte, estão, de fato, reconhecendo a dificuldade de atribuir referências precisas e externas, muitas vezes de caráter teórico, ao símbolo ou aos elementos simbólicos que têm diante de si. Segundo Langer, tal atribuição não seria realmente necessária para a fruição da verdadeira obra de arte²⁵, cujo conteúdo é, como vimos, “a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital”, acessível diretamente a nós pelas próprias formas artísticas. A incapacidade de um entendimento teórico não impugna a apreciação de uma obra. Para apreciá-la – assim como para criá-la ou interpretá-la –, devemos,

²⁵ Langer questiona diretamente, no âmbito da apreciação da música contemporânea, uma escuta que se detém na identificação de estruturas, harmonias, séries e outros recursos teóricos, em lugar de fruir os “*elementos musicais*”, ou seja, a resultante sonora, tímbrica, o próprio “fluxo da vida” que se faz audível pela composição (Cf. LANGER, 1957, p. 40-41).

como pré-requisito primeiro, acolher as múltiplas dimensões de nossa larga humanidade que nela ressoam.

Abstract: This article intends to examine the close relationship between Susanne Langer's philosophical anthropology and philosophy of art. Since both fields are sustained, on Langer's thought, by an epistemological and semantical concern, we will initially consider the philosopher's possible response to the Kantian question "What can I know?", which is related to our possible ways of articulating meanings. Secondly, we will discuss the distinction between our two basic devices for generating and handling meanings: the signs and the symbols, classified, in turn, as discursive and presentational symbols. At the end, we will investigate the distinctiveness of the works of art as presentational symbols, in order to clarify concepts such as feeling, expression, self-expression, abstraction and ineffability, which, besides playing a central role in Langer's aesthetics, reverberate on the question of the limits of human's expressivity and knowledge. Along the proposed itinerary, we will verify how Langer may extend and deepen our self-understanding by the (theoretical and experiential) recognition of the sphere of art.

Keywords: Sign; Symbol; Expression; Ineffability; Abstraction

REFERÊNCIAS

ALVES, Afonso Telles (org.). *Antologia de poetas brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Logos, 1966. (Antologia da literatura mundial)

Araucaria de Chile. Voluspa Jarpa. L'Effet Charcot. Disponível em: <<http://araucaria-de-chile.blogspot.com/2010/04/voluspa-jarpa-leffet-charcot.html>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

ARTESUR. Voluspa Jarpa. Disponível em: <<http://www.arte-sur.org/artists/voluspa-jarpa/>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

BILAC, Olavo. *Poemas de Olavo Bilac*. São Paulo: Melhoramentos, 2014. *E-book*. (Clássicos Melhoramentos)

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Vicente Felix de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

_____. *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: Die Sprache. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.

DENGERINK CHAPLIN, Adrienne. *The Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*. London: Bloomsbury Academic, 2019. *E-book*.

DRYDEN, Donald. “Susanne K. Langer”. In: DEMATTEIS, Philip B. (ed.); McHENRY, Leemon B. (ed.). *Dictionary of Literary Biography*, v. 270: American Philosophers before 1950. Farmington Hills (Michigan): Gale Research, 2002.

ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Tradução: Galeão Coutinho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HUYGHE, René. *A arte e a alma*. Tradução: Jacinto Batista. S.l.: Bertrand, s.d.

LANGER, Susanne. *Ensaaios filosóficos*. Tradução revista por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. (1971a)

_____. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. Tradução e revisão: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates) (1971b)

_____. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New

York: Charles Scribner's Sons, 1957.

_____. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44)

LA TERCERA. *Voluspa Jarpa exhibe en París su visión de la histeria*. Disponível em: <<https://www.latercera.com/noticia/voluspa-jarpa-exhibe-en-paris-su-vision-de-la-histeria/>>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

LOGAN, John. *Red*. Reprinted 2010. London: Oberon Books, 2009.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino superior)

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Primeiro tomo. Quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. 2. ed. revista. São Paulo: Unesp, 2015.

TERESA DE JESUS, Santa. *Castelo interior ou Moradas*. Tradução: Carmelitas Descalças do Convento Santa Teresa. 23. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

TOLSTÓI, Lev. *A Sonata a Kreutzer*. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Ed. 34,

2010. (Coleção Leste)

VAZ, Henrique C. de Lima. *Antropologia filosófica I*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russel. 3. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

PODEM AÇÕES MORAIS SER BELAS? SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA ESTÉTICA MORAL A PARTIR DE DAVID HUME¹

Daniel de Vasconcelos Costa (UFRJ)^{2,3}
danieldevcosta@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo defender a possibilidade da existência da beleza moral a partir de abordagens analíticas contemporâneas da estética e da teoria moral e estética de David Hume. Diferentes relações entre a estética e a moralidade serão analisadas, na primeira parte. A hipótese da beleza moral será colocada como uma destas possíveis relações. Dentro das possibilidades de se fundamentar a beleza moral, será argumentado que a melhor seria através de uma compreensão humeana da estética e da moralidade. A segunda parte do artigo analisa o conceito de experiência estética e a sua importância para a fundamentação humeana da beleza moral. Por fim, a teoria moral e estética proposta por Hume será desenvolvida a fins de demonstrar como a hipótese da beleza moral poderia ser justificada.

Palavras-chave: beleza moral; experiência estética; estética moral em David Hume; estética analítica contemporânea.

INTRODUÇÃO

Uma das reações mais espontâneas que os seres humanos vivenciam seria a de encontrar beleza em objetos e eventos

¹ Recebido: 15-07-2020/ Aceito: 05-01-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-8229>.

no mundo.⁴ Observamos e afirmamos que certas paisagens, pessoas, roupas, prédios, e diversos outros objetos do nosso cotidiano, sejam eles dados pela natureza ou criados pelas mãos humanas, possuem beleza. Apreciamos esses objetos com uma diferente atenção comparada à que damos aos demais objetos de nossa vida cotidiana e atribuímos a eles propriedades que expressariam a sua beleza. Além disso, temos diferentes reações emocionais frente aos objetos ou eventos que possuiriam beleza, que vão desde uma experiência emocional, como chorar ou sentir satisfação, a um mero reconhecimento sóbrio de que o objeto ou evento em questão teria uma propriedade de beleza.⁵ Nos casos em que objetos foram construídos de forma a possuírem propriedades de beleza e para proporcionarem um tipo de experiência estética, convencionou-se chamá-los de “obras de arte”, e no caso de eventos, de “performances artísticas”.⁶

Parece ser trivial afirmar que, enquanto obras de arte e performances artísticas apresentariam propriedades estéticas, há inúmeros objetos e eventos no mundo que não as possuiriam. Normalmente, não atribuiríamos propriedades estéticas a remédios ou lâmpadas, p.ex., assim como não diríamos que escovar os dentes ou assistir a um programa na televisão seriam passíveis de apreciação estética. Entretanto,

⁴ Entendo por “beleza” uma categoria geral do juízo estético que envolve diferentes propriedades, inclusive contraditórias, tais como: “belo”, “feio”, “bonito”, “horroroso”, “sublime”, “mundano”, “saboroso”, “desagradável”, etc.

⁵ Para fins do presente artigo, podemos chamar as mais diferentes propriedades de beleza como “propriedades estéticas” e a sua atribuição a certos objetos por um sujeito como “juízo estético”. Por sua vez, as reações emotivas causada pelos objetos aos quais atribuímos essas propriedades podemos chamar de “experiência estética”. Por fim, podemos denominar de “apreciação estética” o momento em que temos a experiência estética e realizamos um juízo estético.

⁶ Deve ser notado, contudo, que essa visão acerca das obras de arte seria somente uma visão entre várias, no caso, a concepção estética da arte.

embora não possamos afirmar que estes objetos ou eventos mundanos poderiam ser percebidos como obras de arte ou performances artísticas, isso não significa que não possamos apreciá-los esteticamente e atribuí-los propriedades estéticas (SAITO, 2001; IRVIN, 2008, p. 30-32). Ao contrário, ainda que a apreciação estética de certos objetos ou eventos possa ser bem incomum, atribuímos beleza aos mais diferentes objetos e eventos do nosso cotidiano, desde uma mera caneta a um fenômeno da natureza. Uma das apreciações estéticas de eventos cotidianos mais interessante seria a dos fenômenos morais.

Não é incomum atribuímos diferentes propriedades estéticas a atos ou eventos que consideramos morais ou imorais. Dizemos que as ações de certos grupos em prol de outros seriam “bonitas”, como, p.ex., a ajuda a grupos que se encontram em condição de vulnerabilidade. Inversamente, dizemos que o maltrato a certos grupos seria “feio”, e, até mesmo, “horroroso”, como o genocídio. Sabemos que eventos morais possuiriam beleza por sermos tomados por certas emoções ao observá-los. A experiência estética de eventos morais abre o caminho para a atribuição de propriedades deste tipo a eles. Eventos morais que apresentassem qualidades estéticas possuiriam o que podemos chamar de *beleza moral* (PARIS, 2018a; 2018b).

Contudo, embora parte da nossa linguagem moral envolva propriedades estéticas, não é claro como eventos morais poderiam apresentá-las. Com isso, podemos colocar a seguinte questão: como um evento que possuiria propriedade morais, poderia, também, possuir propriedades estéticas?

O presente artigo busca defender o que poderia ser de-

nominado de *hipótese da beleza moral*. Esta hipótese seria a de que temos experiências estéticas ao termos contato com certos eventos morais, e que, por isso, poderíamos atribuir qualidades estéticas a estes eventos morais. Para tanto, partiremos do entendimento analítico contemporâneo da experiência estética em conjunto com a proposta estética e moral humeana para, assim, demonstrar como a beleza moral seria possível.

O primeiro passo que devemos dar é o de delimitar o objeto da nossa investigação, em especial, circunscrevendo qual relação entre a estética e a moralidade que desejamos analisar (I). O segundo passo seria o de abordar o conceito de experiência estética como proposto por alguns autores da estética analítica contemporânea (II). Por fim, veremos o tratamento dado por Hume à apreciação e à experiência estética, assim como a sua relação com as bases da moralidade (III).

I. ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE A MORALIDADE E A ESTÉTICA

As questões acerca da relação entre a arte e moralidade são antigas, e podem ser encontradas já em Platão e Aristóteles. De acordo com a leitura mais habitual, teríamos em Platão uma crítica às artes representacionais, ou miméticas, por elas serem nada mais que uma “cópia da cópia”, o que poderia, por conseguinte, distorcer a nossa busca por conhecimento (2017, p. 595a).⁷ As distorções criadas por es-

⁷ Há diferentes aspectos do argumento de Platão sobre a poesia no *A República* que enseja um grande debate acerca do que ele buscou defender ou se o que ele teria dito seria defensável. Ste-Cont.

te tipo de arte poderiam gerar opiniões falsas sobre a realidade, inclusive sobre o que seria, genuinamente, certo e errado em termos morais (JANAWAY, 2013). Esta distorção teria consequências importantes para a sociedade, que são expostas, principalmente, ao fim do livro II e ao longo do livro III de *A República* (2017, p. 376e-417b). Ao discutir a pedagogia adequada para a classe dos guardiões, Platão acentua a capacidade educativa das artes, em especial, da poesia, para a construção do caráter de uma pessoa. Porém, ele argumenta, se observássemos as poesias dos grandes poetas, como Hesíodo e Homero, perceber-se-ia que elas estariam completas de falsidades sobre a realidade e a moralidade e que esses ensinamentos influenciariam as disposições dos cidadãos e dos guardiões. Além disso, o processo de recitar poesias contribuiria para a formação das disposições, pois ao colocar-se no lugar do outro, inclusive de um personagem literário, envolve, entre outras coisas, entender o seu ponto de vista. Este processo de entender o

phen Halliwell reconhece que há uma crítica à poesia mimética nos livros II, III e X do diálogo *A República*. Contudo, ele defende que a busca de fundamentar a afirmação de que Platão teria uma visão completamente crítica da poesia somente a partir deste diálogo ignora inúmeros outros que, em parte, abordam a mesma temática como os *Apologia de Sócrates*, *Eutífron*, *Íon* e *Crátilo*, que demonstrariam que a compreensão sobre a poesia e a mimesis por Platão iria além do que foi exposto no *A República* (HALLIWELL, 2002, p. 37-117; HALLIWELL, 2002). Por sua vez, Julia Annas (1981, p. 336-338) aponta para os inúmeros problemas nos argumentos colocados por Platão, em especial, a dificuldade de reconciliar os livros II e III com o X, pois nos dois primeiros a poesia criticada seria aquela que apresentaria aspectos miméticos, e não todo tipo de poesia, enquanto no livro X, a noção de mimesis parece ter referência além daquela poesia que nos convida a representar os seus personagens, mas mesmo as narrativas seriam miméticas ao reproduzirem aspectos da realidade. Duas defesas das críticas de Platão a poesia no *A República* e na consistência da sua argumentação podem ser encontradas em Eric Havelock (1963) e Jessica Moss (2007). À luz desta discussão, podemos, ainda assim, defender que, indiferente se a crítica de Platão seria consistente ou se ele teria uma compreensão sobre a poesia e a mimesis distinta do que apresentada no *A República*, não pode ser negado que há, neste diálogo, uma crítica moral à poesia e, inclusive, às artes representacionais como um todo.

outro poderia ter como resultado uma confusão individual acerca do que seria realmente correto e errado (ANNAS, 1981, p. 96-98).

Por sua vez, Aristóteles se absteve de realizar críticas e buscou sistematizar as artes representacionais, em especial, o teatro (ARISTOTLE, 1987). Ao buscar dizer o que elas seriam e a sua função, Aristóteles cria uma conexão entre as nossas emoções e a arte. A arte é capaz de criar emoções em nós, e, quando bem construída, atingimos o seu ápice com a catarse, o expurgo das emoções vividas, gerando prazer na audiência (LEAR, 1988, p. 323-326). Uma das interpretações mais aceitas afirma que, para Aristóteles, essa relação entre a arte e as emoções seria capaz de gerar aprendizados e uma construção do caráter, dada a conexão entre moralidade e as emoções (NUSSBAUM, 2001, p. 378-394; CRITTENDEN, 1991).

A crítica platônica seria uma análise moral e política sobre a permissibilidade da arte na sociedade. Ele questiona os efeitos que as artes poderiam ter sobre os indivíduos e, por consequência, a sociedade. Não há realmente uma discussão acerca da importância da moralidade para a forma ou o conteúdo da arte. Ainda que seja uma crítica moral *sobre* a arte, ela não poderia ser chamada, propriamente, de uma crítica moral *da* arte. Não há uma discussão sobre a relevância da moralidade para a estética. A relação entre a estética e a moralidade seria, meramente, externa.

Ao contrário de seu antigo mestre, Aristóteles aponta para o fato de que, se a arte terá ou não um efeito sobre a sociedade, seria um mero fato contingente, e dependeria de como a arte teria sido construída. Se feita de forma ade-

quada, a arte seria benéfica para a sociedade, pois ela seria um veículo de uma pedagogia moral dos cidadãos ao possibilitar a educação das suas emoções (JANKO, 1992). É, em Aristóteles, que podemos, então, observar que há uma conexão *interna* entre a moralidade e a arte, em especial, a tragédia, pois podemos julgar sua forma e seu conteúdo de acordo com a sua capacidade de educar moralmente os cidadãos (FREELAND, 1992). Há uma finalidade moral da arte, a de criar bons cidadãos, mas há, igualmente, uma crítica moral *da* arte, pois a moralidade se torna parte integral da arte. É a partir deste momento que podemos apontar para uma discussão moral sobre a estética.

A questão sobre a pedagogia moral através das artes é somente uma das questões possíveis acerca da relação entre a moralidade e estética. Além desta, podemos ver, ao menos, outras duas questões possíveis, a saber, que o valor estético seria dependente do valor moral (BEARDSMORE, 1971; CARROLL, 2001; KIERAN, 1996) e, como já dito, que eventos morais poderiam apresentar propriedades estéticas (MCGINN, 2003; GAUT, 2007; PARIS, 2018a). O nosso objeto de investigação é, exatamente, a terceira questão. Desta forma, somente nos focaremos sobre ela.

Bastaria observar nossa linguagem moral cotidiana para percebermos que há uma relação linguística entre a estética e a moralidade. Há muitos termos estéticos usados nos julgamentos morais. Ao chamar nossa atenção para o fato de que nossa linguagem moral cotidiana envolve o uso de termos estéticos e que eles enriquecem e possibilitam nuances que outros termos morais não possibilitam, o filósofo britânico Colin McGinn (2003, p. 98-99) afirma que:

[...] de forma a avaliar esta teoria, é útil olhar para nossa linguagem ordinária da avaliação moral e notar como ela está completamente saturada de noções estéticas. [...] Na verdade, o nosso vocabulário para descrever o caráter de forma moral é bastante empobrecido se não incluirmos esses tipos de termos; e é notável, uma vez que se atente para isso, o quão comum é ouvir avaliações morais expressas nesses tipos de termos estéticos.⁸

A prática de atribuição de termos estéticos a eventos morais confere, ao menos, uma certa plausibilidade de que o que chamamos de beleza moral, realmente, exista.

Afirma-se, normalmente, que há duas categorias de termos na nossa linguagem moral. Uma dessas categorias seria a de termos *deônticos*, que se referem aos comandos e regras morais, e a outra seria a de termos *valorativos* ou *axiológicos*, que qualificam as ações, eventos e mesmo as pessoas.⁹ Mas, podemos observar que entre os termos morais valorativos há inúmeros que têm um teor *estético* (MCGINN, 2003, p. 92-93). Termos como “lindo”, “feio”, “doce”, “repulsivo”, entre vários outros, servem para designar um aspecto do comportamento ou do caráter de pessoas. Além disso, é muito comum que mães e pais façam uso

⁸ As citações em sua língua original aparecerão nas notas de rodapé e a sua tradução no corpo do texto foi realizada pelo autor, quando não houve uma tradução oficial em português: [...] to evaluate this theory it helps to look at our ordinary language of moral appraisal and note how thoroughly saturated it is with aesthetic notions. [...] In fact, our vocabulary for describing character in morally evaluative ways is rather impoverished if we do not include these sorts of terms; and it is remarkable, once one attends to it, how common it is to hear moral appraisals expressed in these kinds of aesthetic terms.

⁹ Outra forma de diferenciar os termos morais deônticos dos valorativos seria através do emprego linguístico desses termos. Comumente, os termos deônticos se apresentam em verbos ou locuções verbais, como “dever”, “tem que”, “poder”, etc., ou ainda por substantivos, como “obrigação”, “permissão”, “dever”, etc. (há uma exceção bem importante com relação aos termos “certo” e “errado”, e correlativos, que são adjetivos). Há, ainda, a possibilidade da modalidade deôntica ser expressa por características sintáticas, como no modo imperativo. Por sua vez, é muito comum que os termos valorativos sejam expressos por adjetivos, como “bom”, “ruim”, “corajoso”, etc.

de termos estéticos como parte da educação moral de seus filhos, ao afirmar que certos eventos são feios e que, por isso, não deveriam ser realizados. P.ex., ao realizar o seu estudo sobre o julgamento moral das crianças, o psicólogo suíço Jean Piaget afirmou (1994, p. 217-218) que: “[...] se analisarmos a argumentação da criança, a razão última é sempre a proibição feita pelo adulto: é feio “colar”, porque é enganar etc., e é feio enganar [...].”

Entretanto, da mesma forma como John L. Mackie (1990) já havia defendido que toda linguagem moral envolveria um erro linguístico, críticos da hipótese da beleza moral poderiam alegar que essa atribuição de termos estéticos a eventos morais seria um uso errôneo da linguagem estética. O filósofo Noël Carroll critica a ideia de beleza moral ao afirmar que, tal como a tradição lidou com o termo “beleza”, este seria *somente* aplicável a objetos *sensíveis*, e, portanto, sua atribuição a eventos morais seria somente um erro categorial. A busca de atribuir beleza a eventos morais criaria, na verdade, um novo conceito, um que deve ser distinguido do conceito estético de beleza, que seria aplicável somente a objetos estéticos, como certas obras de arte (2000, p. 654-655). Por sua vez, o filósofo Robert Stecker (2008, p. 200) critica a prática de atribuição de propriedades estéticas a eventos moral ao dizer que:

[...] filósofos, assim como pessoas comuns, às vezes falam de traços de caráter virtuosos como bonitos. Este é um argumento muito fraco. Devemos considerar esta fala como a atribuição de uma propriedade estética a estes traços ou devemos considerá-la mais metaforicamente, como um jeito de elogiá-los sem o compromisso de que possuam quaisquer outras qualidades? Sem um motivo mais

substantivo para a alegação de beleza moral, isso é uma questão aberta.¹⁰

Stecker pede por uma teoria mais robusta da beleza moral, uma que possa explicar como os termos estéticos que atribuímos às obras de artes também poderiam ser atribuídos aos eventos morais, caso contrário, a crítica de erro categorial não poderia ser refutada. As críticas de Carroll e Stecker trazem pontos interessantes que devem ser respondidos, caso não queiramos que a hipótese da beleza moral seja uma “mera maneira de falar”.

No entanto, devemos qualificar essa atribuição de propriedades estéticas a eventos morais. A hipótese da beleza moral não é a defesa de que podemos, meramente, atribuir propriedades morais e propriedades estéticas ao mesmo evento ou ato. Se fosse desta forma, seria uma tese trivial.

É inegável que atribuímos a um único objeto ou evento propriedades de diferentes categorias. Um copo, p.ex., pode ser pesado, grande, bem resistente, azul, etc. É igualmente plausível que possamos afirmar que um evento possua tanto propriedades morais quanto estéticas. Nestes casos, embora eventos fossem corretos e belos, não poderíamos afirmar que encontramos beleza moral neles. Esses eventos carregam ambas as propriedades sem que elas tenham qualquer conexão. Isso se demonstra por podermos, inclusive, facilmente subtrair as propriedades de um tipo sem que as propriedades do outro tipo tivessem que ser eliminadas.

¹⁰ [...] philosophers as well as ordinary folk sometimes talk of virtuous character traits as beautiful. That is a very weak argument. Should we take this talk as ascribing an aesthetic property to these traits or should we take it more loosely as a way of praising them without a commitment to their possessing any further qualities? Without a more substantive reason for the moral beauty claim, it is an open question.

Podemos pensar no seguinte caso. Um grupo de artistas realiza performances belíssimas para arrecadar alimentos para famílias em situação de vulnerabilidade. Talvez a grande maioria de nós considerasse tais performances como moralmente elogiável. No entanto, podemos dizer que essas performances são igualmente bonitas, pois os artistas a realizam com maestria e fazem com que o público, em sua maioria, possua experiências estéticas devido a elas. Tal como este caso foi descrito, poderíamos dizer que, ainda que propriedades morais e estéticas fossem atribuídas ao mesmo evento, às performances artísticas desse grupo, essas propriedades não possuem qualquer correlação, pois se esses mesmos artistas simplesmente tivessem feito uma campanha para arrecadar alimentos, sem qualquer performance artística, este ato seria moralmente equivalente ao primeiro, ainda que ele não tivesse as mesmas propriedades estéticas. Da mesma forma, diríamos que essa performance teria propriedades estéticas, ainda que não possuísse qualquer propriedade moral, caso tivesse sido realizada por motivação financeira.

Quando dizemos que um evento moral nos proporciona uma experiência estética, queremos dizer que este evento teria propriedades estéticas *em virtude* das propriedades morais, ou seja, se eliminarmos as propriedades morais deste evento ou ato, eliminamos também as suas propriedades estéticas. Há uma conexão entre ambas as propriedades. Tendo em vista essa prática de atribuição de propriedades estéticas a eventos morais, e que, por isso, tais eventos morais possuiriam uma beleza moral, cabe a seguinte questão: por que alguns eventos morais poderiam nos proporcionar experiências estéticas e, assim, possuiriam qualidades estéti-

cas? Como a conexão entre ambas as propriedades se daria?

Há, no mínimo, três possibilidades de explicar como a relação entre propriedades morais e estéticas poderia se dar. A primeira seria através de uma relação de *identidade*. A noção de identidade é complexa e tem uma longa história na filosofia, mas podemos dizer que, em termos bem simples, a relação entre as propriedades morais e as estéticas seria uma de identidade caso os seus termos se referissem à *mesma* propriedade e caso os termos estéticos e os termos morais possuíssem uma relação semântica, de forma que alguém soubesse que, ao afirmar que um evento seria bonito, ele também afirmaria que o evento seria correto, e vice versa. Embora relações de identidade não precisassem pressupor uma redução semântica dos termos morais aos estéticos ou dos termos estéticos aos morais, pois eles seriam diferentes aspectos da mesma propriedade, seria estranho imaginarmos uma relação de identidade entre propriedades morais e estéticas sem que os termos morais e os estéticos tivessem, ao menos, uma semântica interrelacionada que indicasse esta relação.

A possibilidade da identidade entre as propriedades morais e as estéticas poderia ser perseguida através do ideal de *kalokagathia* que tanto aparece nos escritos de diversos filósofos da antiga Grécia, entre eles, Platão e Aristóteles (JAEGGER, 2013). O termo que os gregos empregaram para afirmar que algo possuiria beleza foi *kalon*. Este termo foi utilizado tanto em contextos morais quanto não morais, como aqueles que diziam respeito a corpos, a moral, a ordens funcionais corretamente realizadas, como as da natureza, do drama, da cidade, e, inclusive, a objetos abstratos,

como os da matemática (IRWIN, 2010; DOVER, 1974, p. 69-73). Ao falar sobre a posição do *kalon* no *corpus aristotelicum*, T. H. Irwin (2010, p. 382) afirma que: “Aristóteles usa *kalon* tanto para abarcar a beleza quanto para abarcar a retidão moral, que ele reconhece como duas propriedades distintas.”¹¹ Ele defende que a noção de *kalon* teria, de certa forma, um único significado, porém, com diferentes referências. Isto tornaria possível que diferentes tipos de coisas pudessem ser *kalon* por causa de diferentes tipos de propriedades basilares, entre elas, propriedades morais (2010, p. 395-396).¹²

Se postularmos que há diferentes propriedades que serviriam como base do *kalon*, tornar-se-ia perceptível que o *kalon* teria uma maior abrangência que termos morais, em especial, *agathon*, a ideia de bem que se encontra nos escritos de filósofos gregos. Como diferentes comentadores apontam, estes termos possuem significados distintos, o que foi afirmado pelo próprio Aristóteles no livro M da *Metafísica* (1976, p. 1078b 32-35). Nesta passagem, ele sugere que *kalon* seria mais abrangente que *agathon*, pois enquanto este se referiria somente às ações humanas, o primeiro *também* se referiria a coisas imutáveis ou às que não se movem. Se partirmos do entendimento de Irwin sobre o *kalon*, poderíamos afirmar que a relação entre *kalon* e *agathon* poderia se modificar dependendo das bases do *kalon* em instâncias es-

¹¹ Aristotle uses *kalon* both to pick out beauty and to pick out moral rightness, which he recognizes as two distinct properties.

¹² Deve-se notar que Irwin parece defender a sua posição para fundamentar um único ponto, a de que *kalon* não poderia ser traduzida como “bonito” [*beautiful*], mas por outros termos, como “admirável” [*admirable*] ou “belo” [*fine*].

pecíficas. Essa compreensão seria não somente de Aristóteles, senão que podemos observar um entendimento semelhante, senão igual, em Platão.

A noção de *kalon* e de *agathon* seriam intrinsecamente conectados para Platão. De acordo Rachel Barney (2010, p. 363-364), “No Mênon e no Simpósio, a frase ‘boas coisas’ (ta agatha) é substituída por ‘belas coisas’ (ta kala) como se as duas fossem equivalentes [...] o belo é algo menos que idêntico ao bom - mas chega perto o suficiente para servir como uma espécie de proxy.”¹³ Barney argumenta que essa relação se daria pela definição que Platão daria a *kalon* e *agathon*. Ambos os conceitos diriam respeito acerca da apropriação à função daquilo que é observado (BARNEY, 2010, p. 364-365). Ao realizar a sua função com excelência, a coisa realiza o seu fim com *agathon* e *kalon*. Por isso, tudo o que seria *agathon* também seria *kalon*, ainda que o inverso pudesse não ser verdadeiro, dado que *kalon* também seria usado em contextos não funcionais, como o da beleza corporal.¹⁴

Encontramos um argumento semelhante em Aryeh Kosman (2010, p. 354-356), quando este afirma que o *kalon* não seria distinto ou uma adição ao *agathon*, mas o modo como este se apresenta para nós. Saberíamos que algo possui valor moral por apresentar *kalon*, ou seja, por se apresentar como sendo *digno de ser desejado*. Ainda que os sentidos de ambos os termos sejam distintos, eles se refeririam à mesma

¹³ In the Meno and Symposium the phrase “good things” (ta agatha) is substituted for ‘fine things’ (ta kala) as if the two were equivalent [...] the fine is something less than identical to the good—yet it comes close enough to serve as a kind of proxy.

¹⁴ Nicholas Riegel (2014) apresenta um argumento semelhante ao da Barney.

base.¹⁵

Porém, demonstrar que há uma relação de identidade, ou algo próximo o suficiente desta, entre *kalon* e *agathon* não responde à questão se *kalon* teria somente um sentido estético ou se há diferentes sentidos de *kalon*, um estético e outros não estéticos. Caso a resposta de Irwin seja correta, se o sentido de *kalon* seria estético ou não dependeria da sua base, ainda que a definição de *kalon* continue sendo a mesma em cada um dos casos. Contrário ao Irwin, as respostas de Barney, Kosman, entre outros, assumem que *kalon* possui um papel estético mesmo em casos morais, pois este termo concerne mais à aparência daquilo que se apresenta para nós como bom, como *agathon*, e que nos causaria uma experiência específica, o da admiração.¹⁶

Embora a relação de identidade entre *kalon* e *agathon* seja interessante e pudesse explicar como a beleza moral seria possível, ela possui aspectos que são problemáticos. O primeiro destes seria o da compatibilidade metafísica da abordagem grega com uma contemporânea. A compreensão de mundo contemporânea é diferente da dos gregos e não seria claro se os conceitos de *kalon* e *agathon* seriam aplicáveis ao atual contexto. Um outro problema seria se o *kalon* causaria as mesmas experiências estéticas que as que investigamos. Assim como a compreensão metafísica da realidade seria distinta entre os diferentes períodos, é plausível que as compreensões sobre estética e experiência estética pudessem

¹⁵ Werner Jaeger defende uma posição semelhante ao de Kosman (2013, p. 75).

¹⁶ Além do Nicholas Riegel, mencionado na nota 9, outros que defenderam uma interpretação estética de *kalon* seriam Kelly Rogers (1993), Gabriel Richardson Lear (2006a; 2006b) e Richard Kraut (2013).

ser distintas. Desta forma, a busca de uma resposta para a hipótese da beleza moral através da noção grega de *kalon* exigiria um extenuante esforço hermenêutico que seja capaz de estabelecer uma comparação entre esta noção e as noções contemporâneas de moralidade e de estética.

Uma outra forma de explicar a relação entre propriedades estéticas e morais seria através da relação de *superveniência* (MCGINN, 2003, p. 97). O recurso a relações de superveniência para explicar a relação entre propriedades estéticas e morais e como as propriedades estéticas adquirem ao menos parte de suas propriedades não é incomum e se baseia na ideia de que as propriedades estéticas se baseiam e dependem de propriedades físicas, ou, pelo menos, propriedades não físicas como propriedades fenomenais e, talvez, formais (SIBLEY, 2001, p. 35-37; CARROLL, 1999, p. 191-193). Somente que, no caso da beleza moral, a base das propriedades estéticas não seriam propriedades físicas, mas sim propriedades morais.

É muito comum definir a relação de superveniência através da comparação entre objetos.¹⁷ Para o filósofo Jaegwon Kim (1993a, p. 58), a relação de superveniência pode ser entendida da seguinte forma: “A sobrevém fracamente B se e somente se, necessariamente, para qualquer x e y, se x e y compartilham todas as propriedades de B, então x e y compartilham todas as propriedades de A - isto é, indiscernibilidade em relação a B acarreta indiscernibilidade em relação a A.”¹⁸ Em termos bem simples, uma relação de

¹⁷ Para o presente artigo, não há a necessidade de diferenciarmos entre superveniência forte e fraca, embora ela seja relevante em questões mais específicas acerca da superveniência.

¹⁸ A *weakly supervenes* on B if and only if necessarily for any x and y if x and y share all properties Cont.

superveniência diz que, quando certas propriedades surgem, outras também surgem. Não há como separá-las.¹⁹ O filósofo Jerrold Levinson define a relação de superveniência estética de forma semelhante (2011, p. 135). Contudo, a noção de relação de superveniência não está livre de problemas.

Um problema da pressuposição da existência de uma relação de superveniência entre propriedades morais e propriedades estéticas é que a relação de superveniência não explica realmente o *porquê* desta relação, somente afirma que ela acontece. Essa relação seria um *fato bruto*, ou seja, um fato que pressupomos existir, mas que *ainda* não possuímos uma explicação para a sua existência, ou que não permite uma explicação. (BARNES, 1994, p. 61-62). Encontramos nela somente uma descrição de como o mundo seria estruturado, mas sem alguma explicação do porquê essa estruturação se deu. Kim reconhece este problema (1993b, p. 159) e diz que: “Na ausência de correlações psicofísicas específicas, e de algum conhecimento delas, tal alegação de superveniência deveria nos parecer um mero artigo de fé seriamente carente de motivação tanto evidencial quanto explicitamente.”^{20,21}. Assim, embora a relação de

in B then x and y share all properties in A – that is, indiscernibility with respect to B entails indiscernibility with respect to A.

¹⁹ Deve-se notar que a relação de superveniência não reduz uma propriedade a outra, no caso, uma não é capaz de explicar a outra e tampouco conecta conceitualmente as propriedades, de forma que falar de uma implicaria falar da outra.

²⁰ In the absence of specific psychophysical correlations, and some knowledge of them, such a supervenience claim should strike us as a mere article of faith seriously lacking in motivation both evidentially and explanatorily

²¹ No entanto, Kim ainda argumenta que a simples determinação empírica da existência de uma relação de superveniência entre dois tipos distintos de propriedades, ao menos em alguns casos, como das propriedades mentais sobre as físicas, já serviria de uma *base evidencial* para afirmarmos, ao menos, que ela existiria sem a necessidade de argumentos posteriores.

superveniência nos ofereça uma resposta à questão acerca do tipo de conexão entre propriedades estéticas e propriedades morais, ela não explica o *porquê* desta relação, somente afirma que ela existe.

Contudo, não é claro que esta relação de superveniência entre propriedades morais e estéticas realmente exista, pois ela poderia ser um erro categorial, como visto acima. O argumento do porquê de sua existência é mais do que uma simples explicação, ela é, em primeiro lugar, um motivo para acreditarmos que essa relação exista. No fim, o argumento da superveniência seria incompleto, pois ele necessita de uma explicação de como esta relação veio a ser para estarmos justificados em afirmar que ela seria real.

Dadas as possíveis dificuldades das relações de identidade e superveniência, outra possibilidade de tentar explicar a beleza moral seria através da noção de *causalidade*. A postulação de relações causais é comum na experiência estética. Temos uma experiência estética por certas propriedades a causarem em nós. Porém, há diferentes compreensões de quais propriedades nos causariam essas experiências estéticas.

Por um lado, há quem defenda que as propriedades estéticas seriam *causalmente eficazes* e nos causariam experiências estéticas. É muito comum entre os proponentes deste campo serem *realistas* no que diz respeito às propriedades estéticas, pois, visto que as propriedades estéticas seriam causalmente eficazes, elas teriam que ser propriedades reais, caso contrário, não apresentariam eficácia causal (CARROLL, 1999, p. 189-200; 2010a, p. 103-104; LEVINSON, 2006, p. 338-350). Por outro lado, há quem

defenda que as propriedades capazes de nos causar experiências estéticas seriam as não estéticas. Tal interpretação é defendida, normalmente, por *antirrealistas*, pois eles pressupõem que as propriedades estéticas não seriam propriedades reais, mas sim uma forma de falar sobre os objetos a partir de nossas percepções acerca deles (GOLDMAN, 1993).²²

Além da clara discordância sobre o estatuto ontológico das propriedades estéticas, uma das diferenças mais relevantes entre os realistas e os antirrealistas seria acerca das bases das propriedades estéticas. Os realistas não possuem explicações que são capazes de responder como as propriedades estéticas se dão no mundo. Eles argumentam de forma indireta, apoiando-se, muitas vezes, na ideia de que a experiência estética somente seria possível caso as propriedades estéticas fossem reais. No máximo, eles afirmam que essas propriedades seriam *emergentes* das propriedades não estéticas, e que seriam submetidas a uma relação de superveniência com estas (SIBLEY, 2001, p. 35-37; LEVINSON, 2006, p. 342-343; 2011; CARROLL, 2010a, p. 101).

Por sua vez, posto que os antirrealistas afirmam que as propriedades estéticas não seriam reais, eles defendem que podemos falar sobre elas por termos experiências reais delas (GOLDMAN, 1995, p. 18-26). Nesse sentido, as nossas experiências estéticas são o que definiriam a nossa fala sobre propriedades estéticas. Ademais, como observado acima, os antirrealistas afirmam que as nossas experiências estéticas

²² Há diferenças entre os antirrealistas acerca de como atribuiríamos propriedades estéticas aos objetos que percebemos. Mas a análise de cada uma dessas diferenças não é relevante para o presente artigo, somente a posição proposta por Hume, que será investigada a seguir.

seriam causadas pelas propriedades não estéticas dos objetos percebidos (GOLDMAN, 1995, p. 39-44). Seria plausível, portanto, afirmarmos que as propriedades estéticas seriam *causadas* por propriedades não estéticas.

Supondo ambos os tipos de abordagem, vemos que há, ao menos, duas formas de explicar como as propriedades morais e estéticas poderiam ter uma relação causal: (i) as propriedades morais *causam* as propriedades estéticas; ou (ii) há uma *causa comum* das propriedades morais e estéticas, de forma que, se temos uma propriedade moral, temos, conjuntamente, uma propriedade estética.

Embora ambas as propostas causais da beleza moral possam exibir similaridades acerca da abordagem estética, e, assim, não há impedimento algum para que elas adotem os mesmos conceitos estéticos, há uma diferença importante no que diz respeito ao tipo de teoria moral que poderá ser adotada por cada proposta, em especial, no quesito metaético. A que afirma que existe uma causa comum entre as propriedades morais e as estéticas possuem uma latitude no tipo de teoria moral que pode ser defendido. Os proponentes dessa proposta podem defender desde teorias morais realistas até antirrealistas, pois eles não precisam se comprometer com uma concepção realista das propriedades morais. Propriedades morais podem ser consideradas como uma expressão e não uma qualidade encontrada no mundo (BLACKBURN, 1998, p. 50/80). Ao permitir a adoção de teorias morais antirrealistas, que defendem que as propriedades morais não se encontrariam no mundo, mas que seriam, no máximo, projeções realizadas pelo agente moral, não haveria a necessidade de defender que essas proprieda-

des sejam causalmente eficazes. Outro ponto desta proposta seria que ela permitiria que propriedades não estéticas possam configurar como parte do *explanans* da relação causal entre as propriedades morais e estéticas.

Por outro lado, a outra proposta causal, por afirmar que as propriedades morais causariam as estéticas, tem uma restrição acerca do tipo de teoria moral que pode ser adotado, pois ela teria que pressupor que as propriedades morais sejam causalmente eficazes. Para que as propriedades morais possam ser causalmente eficazes, elas devem ser reais, caso contrário, não poderia existir uma relação causal entre ambos os tipos de propriedades. Tal proposta tem que pressupor que propriedades morais sejam verdadeiras, e, por isso, somente teorias morais realistas seriam aceitáveis para essa concepção causal da beleza moral.

Uma das propostas mais interessantes que afirma existir uma causa comum das propriedades morais e estéticas é a do filósofo David Hume. A hipótese defendida neste artigo é de que uma abordagem humeana da moralidade e da estética seria capaz de prover uma explicação para a noção beleza moral e tornar a sua hipótese extremamente plausível. De acordo com a concepção humeana da natureza humana e dos valores, tanto morais quanto estéticos, a participação de agentes morais e observadores em um evento moral envolve experiências que possuem uma estrutura e mecanismo semelhante aos das experiências estéticas. Assim, certos eventos aos quais propriedades morais são atribuídas seriam capazes de causar experiências estéticas em observadores, que atribuiriam, então, beleza a esses eventos.

Faz-se também necessário investigar se há uma abordagem da experiência estética compatível com a teoria moral e

estética humeana. Assim, antes que discorramos sobre a teoria moral e estética de Hume, a noção de experiência estética será investigada, visto a sua centralidade para a hipótese da beleza moral.

Antes de prosseguirmos, deve ser destacado que o escopo da presente investigação seria o de investigar *somente* como certos eventos ou atos adquirem propriedades estéticas em virtude de possuírem propriedades morais, ou como podemos atribuir propriedades estéticas a certos atos ou eventos morais. No entanto, o contrário não será investigado, no caso, se poderíamos, igualmente, atribuir propriedades morais a certos atos ou eventos que possuísem propriedades estéticas. Neste caso, as propriedades morais se dariam em virtude das propriedades estéticas. Além disso, não deve ser compreendido que qualquer evento moral apresentaria propriedades estéticas. Do fato de que alguns eventos morais possuam beleza moral não significa que todos a possuiriam.

II. DUAS CONCEPÇÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Em termos simples, a experiência estética seria o instante em que as propriedades estéticas de um objeto ou evento se apresentariam para nós. Normalmente, adquirimos as bases para realizar o julgamento estético e determinar o valor estético do objeto percebido a partir desta experiência.²³ Esta

²³ Dizemos ‘normalmente’ por a experiência estética não ser o único caminho pelo qual poderíamos realizar juízos estéticos, em especial, quando lidamos com obras de arte. Essa é a questão do “testemunho”. Há aqueles que defendem que o juízo estético somente poderia se basear na experiência estética, o que exigiria um contato direto, ou da memória de um contato direto, do objeto ou evento que teria propriedades estéticas (STOLNITZ, 1960, p. 52-60). Mas, contrariamente, há Cont.

definição simples é, claramente, insuficiente, visto que ela deixa de lado a questão de que estes outros termos, propriedade, julgamento e valor estético, exigem uma fundamentação própria.

Muito utilizados em análises estéticas, estes termos seriam fortemente conectados, ainda que não possuíssem uma interrelação conceitual. Ademais, como eles se relacionam depende muito de como entendemos a noção de experiência estética, que parece, em alguns momentos, condicionar o que as propriedades estéticas seriam, que tipo de julgamento estético seria possível e, com isso, como o valor estético de um evento ou objeto seria determinado (BEARDSLEY, 1982a). Assim, diferentes concepções destes conceitos estéticos tornam-se possíveis conforme a compreensão de cada um e de acordo com a sua relação com os demais.

Devemos alertar que, embora relevante na nossa prática de atribuição de beleza a objetos e eventos, a experiência estética poderia ser irrelevante para a apreciação de obras de arte, ainda que a apreciação estética destas possa, em diferentes ocasiões, acrescentar uma diferente dimensão a elas (CARROLL, 1999, p. 174-182; KORSMEYER, 1977). Por um lado, a experiência estética não seria condição suficiente para a definição de obra de arte. Caso fosse, eventos e objetos encontrados na natureza que nos proporcionam experiências estéticas seriam obras de arte. Tampouco seria a experiência estética condição necessária para um objeto ser

também quem defenda que um juízo estético seria possível, em alguns casos, sem o contato direto com o objeto ou evento com propriedades estéticas, mas somente através de um conhecimento proposicional adquirido de alguém que já teve esse contato direto (LEVINSON, 2006, p. 338; MESKIN, 2004).

uma obra de arte. Fosse assim, objetos que são considerados obras de arte nos dias de hoje não seriam, realmente, arte, como os que visam despertar não uma experiência estética, mas sim questionamentos sociais, políticos e, até mesmo, sobre o próprio conceito de arte. Sobre esse ponto, Jerome Stolnitz (1960, p. 39-40) afirma que:

A melhor evidência dessa visão mais ampla é encontrada nas artes. Pois temos aqui registros permanentes dos objetos que despertaram interesse estético. Também pode ser encontrada, no entanto, na apreciação da natureza. Os temas escolhidos da natureza para tratamento pelos artistas mostram a expansão do interesse perceptivo. [...] Se nos limitarmos à arte dos últimos 150 anos, encontraremos uma enorme quantidade de arte dedicada a dois tipos de objetos que o "senso comum" considera intrinsecamente não estéticos, a saber, objetos cotidianos e coisas e eventos feios ou grotescos.²⁴

Desta forma, não somente seria possível separarmos estética da arte, como seria, até mesmo, desejável, caso contrário, não poderíamos explicar as nossas relações com a atribuição de beleza a eventos e objetos cotidianos, incluindo indivíduos. A investigação sobre os fundamentos da experiência estética não se relaciona *conceitualmente* com os fundamentos da arte.²⁵ Com isso, podemos deixar de lado a investigação acerca das bases do conceito de arte, e investi-

²⁴ The best evidence of this broadening of vision is to be found in the arts. For here we have permanent records of the objects which have aroused aesthetic interest. It can also be found, however, in the appreciation of nature. The subjects chosen from nature for treatment by artists show the expansion of perceptual interest. [...] If we confine ourselves to the art of the last 150 years, we find an enormous amount of art devoted to the two sorts of objects which "common sense" considers intrinsically unaesthetic, viz., dull, commonplace objects and ugly or grotesque things and events.

²⁵ Dizemos *conceitualmente* para acentuar o fato de que, mesmo que o conceito de estética não possua uma relação semântica com o conceito de arte, não seria necessário entender o que a arte é para entendermos o conceito de estética, ou ainda não seria necessário o uso deste para o entendimento do conceito de arte.

gar diretamente o conceito de experiência estética.

O conceito contemporâneo de experiência estética tem uma história mais longa que o próprio conceito de estética e teria a sua raiz com o filósofo inglês Anthony Ashley Cooper, mais conhecido como Lord Shaftesbury, e que influenciou a geração subsequente do empirismo britânico, em especial, Francis Hutcheson e David Hume (DICKIE, 1973; TOWNSEND, 1987; CARROLL, 2010b, p. 119-121). Há, claramente, diferenças em suas teorias estéticas. Porém, há, também, diversas similaridades entre suas teorias. Em especial, suas concepções acerca da experiência estética possuem, ao menos, três aspectos extremamente relevantes, aspectos estes que influenciaram as gerações de estetas subsequentes, em especial, os chamados teóricos da atitude estética.²⁶ Esses três aspectos são: o do *desinteresse*, da *imedição*, e o de *unidade* (ou *completude*) (BEARDSLEY, 1982b, p. 82-87; 1982c; TOWNSEND, 1987, p. 289-300; SHELLEY, 2017; MITIAS, 1982; STOLNITZ, 1961).

O elemento de desinteresse caracteriza o fato de que, em uma experiência estética, uma pessoa aborda o objeto ou evento sem qualquer propósito *ulterior*. Diversos filósofos apontaram para o fato de que nossos julgamentos estéticos e a atribuição de beleza a um evento ou objeto somente poderiam ser considerados realmente estéticos se estes fossem abordados sem qualquer motivação além da percepção do próprio objeto. Se, ao observar um famoso quadro, uma pessoa tiver, p.ex., o objetivo de analisá-lo com fins de construir um trabalho universitário, dificilmente esta pessoa ob-

²⁶ Entre os filósofos considerados como os mais importantes proponentes da atitude estética se encontram: Arthur Schopenhauer, Jerome Stolnitz, e o Monroe C. Beardsley.

servará este quadro sem qualquer outro motivo que a própria apreciação estética. A experiência estética exigiria um *distanciamento* dos próprios objetivos e uma completa atenção sobre o objeto contemplado. O filósofo Jerome Stolnitz, um dos maiores proponentes da ideia de atitude estética, afirmou (1960, p. 35) que:

A primeira palavra, “desinteressado” [...] significa que não olhamos para o objeto com a preocupação de qualquer outro propósito ao qual ele possa servir. Não estamos tentando usar ou manipular o objeto. Não há propósito algum governando a experiência além do propósito de apenas ter a experiência. Nosso interesse repousa sobre o objeto sozinho.²⁷

Além disso, o desinteresse exige, também, um distanciamento das crenças e das emoções relevantes que o observador pudesse ter. Esse ponto não deve ser compreendido como uma espécie de “véu da ignorância estético”, mas somente uma posição *simpática* frente à obra de arte, o que alguns filósofos poderiam chamar de uma espécie de princípio da caridade estético.²⁸ Os preconceitos, especialmente os morais, e as emoções imediatas frutos desses preconceitos impedem que o observador possa ter uma completa apreciação estética daquilo que se encontra em sua frente.

Para Stolnitz, a simpatia frente ao objeto ou evento deveria ser considerada um aspecto da atitude estética diferen-

²⁷ The first word, “disinterested” [...] means that we do not look at the object out of concern for any ulterior purpose which it may serve. We are not trying to use or manipulate the object. There is no purpose governing the experience other than the purpose of just having the experience. Our interest comes to rest upon the object alone.

²⁸ O termo “obra de arte” é utilizado nesta parte meramente como uma referência segura de um objeto que poderia, em diversos momentos, nos causar essa experiência estética. Mas esse termo poderia ser facilmente substituído pelo termo “objetos estéticos”, entre outros.

te do desinteresse. Contudo, há estetas que defenderam que essa postura simpática seria somente mais uma faceta do desinteresse. Levinson diz que o desinteresse: “deve ser entendido em termos de um desligamento ou distanciamento temporário das preocupações e emoções estritamente pessoais, deixando-as de lado no que diz respeito de lidar ou agir sobre elas, de modo a permitir atenção total ao objeto que está sendo experienciado [...]”²⁹ (LEVINSON, 2016, p. 30)

Por sua vez, o aspecto de imediação diz respeito à forma de como a experiência estética seria recebida do objeto observado. Porém, a imediação pode ser compreendida de, ao menos, duas formas diferentes, mas excludentes. A primeira forma diz respeito de como a obra de arte se apresenta para nós. Nesse sentido de imediação, a experiência estética se dá *diretamente* com a percepção da obra de arte (STOLNITZ, 1960, p. 58-66). Ao observarmos a obra de arte, temos um acesso direto ao seu valor estético. Por outro lado, a imediação também diz respeito ao fato de que a experiência estética *não* seria *mediada* por qualquer tipo de consideração cognitiva ou afetiva (SHELLEY, 2017). A experiência estética da obra de arte somente se daria caso não houvesse pressuposição alguma de um conhecimento ou emoção para a apreensão do seu valor estético.

Em ambos os sentidos de imediação, a experiência estética se refere à percepção da obra de arte sem qualquer mediação. O observador tem que lidar somente com o

²⁹ [...] should be understood in terms of a temporary detaching or distancing of one's *narrowly personal* concerns and emotions, sidelining them as regards addressing or acting on them, so as to allow full attention to the object being experienced [...]

fenômeno da obra de arte da sua experiência. As propriedades estéticas assim como o valor estético das obras de arte são determinadas a partir das qualidades deste fenômeno, mais especificamente, as propriedades estéticas se dão pelas qualidades objetivas da obra de arte, e o seu valor estético seria uma *resposta imediata* a essas propriedades.

Porém, essa relação imediata com a obra de arte não significa que ela deva ocorrer instantaneamente. Nessa imediação seria exigido, somente, que o observador se relacione diretamente com a obra, pois o seu valor se encontra ali, na contemplação (BEARDSLEY, 1982c, p. 288-289). Não seria necessário que a experiência estética seja uma apreensão instantânea e em um único momento. Na verdade, ela poderia se dar por um longo período ou em diferentes momentos de contemplação. Enquanto a beleza de um evento ou objeto poderia ser apreendida em um único instante em certos casos, há outros em que quanto mais contemplamos uma obra de arte, mais profunda a nossa apreciação estética poderia se tornar. Ademais, ainda que a experiência estética não deva ser mediada por algum tipo de conhecimento, isso não faz com que não fosse necessário que condições específicas, inclusive cognitivas e epistêmicas, devam ser preenchidas para que experiências estéticas sejam possíveis, ou, ainda, para que se tornem ainda melhores. Há uma grande diferença qualitativa na apreciação estética de obras de arte entre adolescentes e estudantes de arte ou da história da arte, p.ex., e essa diferença é devida ao conhecimento aprofundado sobre a arte e mesmo sobre a vida humana, sociedade, etc.

Finalmente, a unidade da experiência estética seria a ne-

cessidade da compreensão da obra de arte como um todo, de forma que tenhamos um acesso adequado ao seu valor estético.³⁰ Embora o emprego da noção de necessidade pareça estranho, visto introduzir uma modalidade na experiência estética, e, assim, uma certa normatividade em um evento mental, há, realmente, uma compreensão atitudinal da unidade da experiência estética, no caso, como a experiência estética *deveria ser*. Há uma grande diferença na apreciação estética entre os indivíduos que observam a obra por completo e os que observam somente alguns aspectos da mesma. Mesmo críticos de arte apresentariam diferenças qualitativas em seus julgamentos caso apreciassem somente partes discretas das obras de arte. A unidade da experiência estética deve exibir, então, uma *coerência interna* da obra de arte (BEARDSLEY, 1982c, p. 292-294). Caso contrário, esta perde a sua integridade e se torna vários pedaços que podem não estabelecer uma conexão entre si e, ao invés de possuir uma única experiência estética, mesmo que temporalmente extensa, o observador terá diferentes experiências estéticas discretas, uma de cada parte da obra.

Por a experiência estética possuir uma espécie de normatividade inerente para a constituição da coerência da obra de arte, poderia ser pensado que a experiência estética deveria ser concebida como o resultado de uma *atitude estética* (STOLNITZ, 1960, p. 34-39; BEARDSLEY, 1982a, p. 19-21). Essas características, em especial, a da unidade da

³⁰ Esse aspecto foi denominado de diferentes formas, como “completude” e “coerência”. Embora possamos, realmente, substituir o termo “unidade” pelo termo “completude”, acreditamos que, ainda que possa indicar essa ideia de unidade, o termo “coerência” seria melhor empregado como uma característica das obras de arte que produz a sua unidade.

experiência estética, fizeram com que diferentes teóricos defendessem que a apreciação estética fosse, realmente, uma atitude, um ponto de vista específico que o observador deve tomar. Mesmo que essa leitura acerca da experiência estética seja legítima, há uma outra compreensão possível que mantêm o caráter ativo da experiência estética sem que tenhamos que defender que ela seria uma atividade.

Levinson defende que poderíamos compreender a atitude estética como um tipo de *disposição*, e não como uma atividade. Com essa nova compreensão da atitude estética, adquirimos uma possibilidade de interpretarmos essa atitude como *reativa* e não como uma atividade que deva ser realizada. A atitude continuaria como uma espécie de ação nesta interpretação, mas não uma que deva ser realizada conscientemente, senão que ela seria *ativada* quando a obra de arte se apresenta para o observador, uma *resposta* frente à obra de arte.

[...] a atitude estética não é tanto uma atividade mental quanto uma disposição para se engajar em tais atividades [...] A atitude estética é uma questão de estar disposto a atender, perceber, responder ou vivenciar de uma determinada maneira; não é em si uma espécie de atenção, percepção, reação ou experiência.³¹ (LEVINSON, 2016, p. 30)

Carroll (2010a, p. 79-85; 1999, p. 170-173) propõe chamar a concepção que apresentaria os três aspectos acima e o da atitude estética como disposição de *abordagem orien-*

³¹ [...] the aesthetic attitude is not so much a mental *activity* as a *disposition* to engage in particular such activities [...] The aesthetic attitude is a matter of being *disposed* to attend, perceive, respond, or experience in a certain manner; it is not itself as such a *kind* of attending or perceiving or responding or experiencing.

tada ao afeto [*affect-oriented approach*]. De acordo com ele, essa concepção seria marcada por esses aspectos e por outro ainda mais importante, a saber, o do *prazer estético*. Essa abordagem postula que há um tipo de sentimento específico da experiência estética que se apresentaria quando o observador se deparasse corretamente com o objeto, ou seja, quando a sua apreciação estética fosse desinteressada, imediata, e apresentasse uma unidade da obra. Esse sentimento que surge através da correta contemplação da obra de arte seria o prazer estético. Para esta abordagem, a experiência estética seria definida por esse tipo específico de prazer.

Propriedades estéticas *não* seriam propriedades *reais*, mas somente atribuições ou *projeções* aos objetos que nos causariam esse prazer (CARROLL, 1999, p. 192-200). Somente encontraríamos propriedades naturais nas obras de arte às quais apreciamos, e seriam essas propriedades que teriam a capacidade de nos *causar* prazer estético (MOTHERSILL, 1984, p. 335-366; GOLDMAN, 1995, p. 175-176). Os proponentes dessa abordagem defendem que seria mais econômico ontologicamente e mais simples epistemologicamente não pressupor que propriedades estéticas existiriam. Afinal, com a postulação de que seriam propriedades estéticas que nos causariam esse tipo de prazer, haveria a necessidade de comprovar como essas propriedades existiriam. Essa abordagem orientada ao afeto seria, assim, *antirrealista*.

Entretanto, Carrol critica essa compreensão da experiência estética, em especial, por ter essa noção de prazer esté-

tico como central e mesmo definidora dessa concepção.³² Haveria, ao menos, três problemas com a centralidade desse prazer (CARROLL, 2010a, p. 79-81). O primeiro consistiria no fato de que, em inúmeros casos, as obras de arte não seriam marcadas por qualquer tipo de sentimento por parte do observador. Nesses casos, a apreciação estética simplesmente perpassaria pelas características da obra de arte, e o observador seria capaz de proferir um juízo estético informado, ainda que não existisse qualquer sentimento causado por essa apreciação. Além disso, mesmo quando obras de arte causassem sentimentos em nossas experiências estéticas ao as apreciarmos, isso não significaria que esses sentimentos seriam somente sentimentos de prazer. É bem comum que certas obras de arte nos deixem espantado, ou indignados, ou contemplativos. A busca de reinterpretar esses sentimentos como uma espécie de prazer, ou que eles, ainda assim, gerariam um tipo de prazer seria, além de misterioso, pois não saberíamos que novo tipo de prazer seria esse, uma estratégia *ad hoc*.

Mas, a nosso ver, a crítica mais interessante e relevante colocada por Carroll seria a de que a imputação da centralidade do prazer ao conceito de experiência estética tornaria este conceito *valorativo* por definição. Nesse sentido, a experiência estética seria uma *aprovação* dos eventos e objetos capazes de causá-lo, e ela seria um juízo normativo ou de preferência. Entretanto, a experiência e o julgamento estético não pareceriam envolver um tipo de prazer ou de aprovação do objeto ou evento observado, mas sim a apreensão

³² Carroll ainda aponta que as três características possuem problemas e que poderiam ser criticadas e, até mesmo, abandonadas, caso não possam ser reformuladas.

das suas propriedades estéticas e um juízo descritivo.

Na medida em que o prazer é considerado, *prima facie*, bom, estipular que o prazer é uma condição necessária da experiência estética torna o conceito de experiência estética um conceito elogioso; a experiência estética nesta visão seria valiosa por definição. No entanto, a experiência estética é indiscutivelmente um conceito descritivo - atendendo à forma de uma obra de arte, seja ela prazerosa ou valiosa ou não, é ostensivamente uma experiência estética. [...] Portanto, o uso elogioso do conceito não é seu uso primário; o uso descritivo parece ser mais fundamental.³³ (CARROLL, 2010a, p. 80)

Ainda que pudéssemos identificar na obra de arte alguma propriedade que nos causasse prazer, isso seria contingente, pois ela não seria nem necessária ou suficiente para que a experiência estética acontecesse (CARROLL, 1999, p. 180). Carroll chega, então, à conclusão de que o mais interessante para a estética seria deixar de lado essa concepção de experiência estética e adotar uma outra que possa comportar suas observações. Ele propõe, assim, a *abordagem orientada pelo conteúdo* [*content-oriented approach*] (2010a, p. 101-106; 1999, p. 168-170).

Como o próprio nome diz, essa abordagem afirma que a experiência estética se caracteriza por um conteúdo específico. A experiência pode ser chamada, efetivamente, de estética, e não moral ou religiosa, em virtude de o seu conteúdo ser estético. A diferença da abordagem orientada ao afeto é que a experiência estética se caracterizaria por um

³³ To the extent that pleasure is regarded as *prima facie* good, to stipulate that pleasure is a necessary condition of aesthetic experience makes the concept of aesthetic experience a commendatory concept; aesthetic experience in this view would be valuable by definition. However, aesthetic experience is arguably a descriptive concept-attending to the form of an artwork, whether it is pleasurable or valuable or not, is ostensibly an aesthetic experience. [...] So the commendatory use of the concept is not its primary use; the descriptive usage would appear to be more fundamental.

prazer específico, enquanto na abordagem orientada pelo conteúdo, o conteúdo cognitivamente apreendido seria estético. A questão se torna, então, definir o que seria esse conteúdo estético. Carroll menciona que encontramos na tradição, ao menos, a forma da obra de arte e propriedades estéticas como parte deste conteúdo (2010a, p. 103).³⁴

A forma da obra de arte lembra, em vários aspectos, a noção de unidade da experiência estética, que exige que a obra seja coerente consigo mesma. Há uma ordem interna à obra de arte, uma organização que a faz ser como ela é. A experiência estética seguiria essa ordem interna, reconstruindo a organização da obra de arte. Através dessa reconstrução, as propriedades estéticas surgiriam e se alinhariam de acordo com a ordem que configura a obra. Por sua vez, há diferentes tipos de propriedades estéticas, e dentre as categorias mais relevantes estariam a das propriedades sensoriais, como espessura e unidade das cores, etc., e a das propriedades expressivas, ou seja, as características que parecem expressar um tipo de sentimento, como tristeza, alegria, etc.³⁵

De acordo com esta abordagem, a experiência estética teria seu início com a atenção dada pelo observador para a obra de arte. Essa atenção revela na obra uma série de relações formais da sua unidade e, se for o caso, diferentes pro-

³⁴ Carroll afirma que esse conteúdo apontado por ele deve ser visto como um mínimo, e poderiam existir outros tipos de conteúdo da experiência estética. Esses somente teriam sido os mais comuns na tradição.

³⁵ Em sua introdução à filosofia da arte, Carroll diz que a experiência estética na abordagem orientada pelo conteúdo se concentraria na *unidade*, *diversidade*, e *intensidade* de uma obra de arte. Porém, a diversidade e a intensidade seriam nada mais do que as relações quantitativas e qualitativas das propriedades estéticas, no caso, quantas propriedades estéticas existiriam na obra de arte e o quão forte cada uma delas seria.

priedades estéticas. O julgamento estético seria, de certa forma, apenas a expressão daquilo que se apresentaria para nós. Ao afirmarmos que um objeto *O* teria uma beleza *b*, a princípio, esse julgamento se assemelharia a uma simples descrição, de que seria verdadeiro que *O* possuiria *b*. Tal compreensão da apreciação estética coloca a experiência estética como representacional, pois as propriedades atribuídas ao objeto são realmente do objeto e não uma projeção de estados afetivos do observador ao objeto, e o juízo estético como um juízo *cognitivo*, ou seja, capaz de ser correto ou errôneo a partir dos valores de verdade na relação frase-mundo.

Carroll defende, contudo, que, ainda que essas propriedades estéticas sejam reais, elas teriam uma qualidade ontológica diferente de outras que encontramos na natureza, no caso, elas seriam *dependentes de resposta* [*response-dependent*] (1999, p. 191-195; 2010a, p. 103-104), ou seja, elas surgem ou, até mesmo, existem somente para seres que possuam as capacidades cognitivas e/ou afetivas necessárias para tanto. Ele continua e afirma que essa qualidade seria um tipo de *disposição* de criar certas impressões ou efeitos nos seres que tenham estas capacidades. Contudo, elas não seriam redutíveis a essas capacidades, ou seja, elas não seriam uma criação subjetiva dos observadores, e, também, não seriam redutíveis às propriedades naturais ou históricas das quais elas dependem. Elas seriam propriedades emergentes destas propriedades naturais ou históricas, e, por isso, possuiriam um estatuto ontológico próprio. Essa abordagem seria *realista*, visto que propriedades estéticas seriam reais, e não uma projeção ou uma mera forma de falar. Elas seriam *detectáveis*

nas propriedades naturais ou históricas, mas não redutíveis a estas.

Podemos, agora, nos perguntar: qual dessas duas abordagens seria a melhor para caracterizar a atribuição de beleza a eventos morais? Acreditamos que, apesar de ambas as abordagens tenham problemas específicos, a abordagem orientada ao afeto apresenta soluções mais econômicas e questões menos complexas do que a outra abordagem.

Em primeiro lugar, a abordagem orientada pelo conteúdo parte do pressuposto de que a afirmação de que um objeto possui propriedades estéticas não se diferenciaria da afirmação de que objetos teriam peso, altura, extensão, etc. Por isso, a afirmação de que um objeto ou evento possuiria beleza seria, aparentemente, descritiva, pois ela seria a afirmação da existência de uma propriedade específica no objeto em questão. Entretanto, embora pareça que, quando fazemos julgamentos estéticos, realizamos um único julgamento, um de natureza descritiva, fazemos, na verdade, dois julgamentos ao mesmo instante.

Ao afirmarmos, p.ex., que “o pôr do sol de ontem foi esplêndido” ou “essa caneta é feia” não somente atribuímos uma suposta propriedade estética a um evento natural ou a um objeto mundano, mas também realizamos um juízo valorativo, como o do fato da caneta ser feia ou que o pôr do sol foi esplêndido. Assim, além das propriedades físicas atribuídas tanto a caneta quanto ao pôr de sol, dizemos que elas possuiriam também propriedades estéticas, um tipo de propriedade que não podemos explicar através das ciências

da natureza.³⁶

Mas, ao atribuirmos propriedades estéticas a um evento ou objeto, não afirmamos simplesmente que ele possui propriedades estéticas, mas informamos a sua beleza, no caso, a qualidade específica dessa propriedade estética. Nos casos acima, a qualidade de ser feio foi atribuída à caneta assim como a qualidade de ser esplêndido ao pôr do sol. Esse tipo de julgamento seria igualmente valorativo, pois ele determina a qualidade da propriedade estética dos objetos e eventos a partir de nossas considerações sobre eles. Ele seria semelhante aos julgamentos que realizamos das propriedades físicas dos objetos e eventos, ao afirmarmos que eles seriam grandes ou pequenos. Estes julgamentos das propriedades físicas dos objetos são qualitativos, e têm uma grande conexão com outros aspectos além dos físicos, como o contexto cultural de quem pronuncia tal julgamento. O filósofo Alan Goldman exprime a mesma ideia (1990, p. 23) ao afirmar que:

Dizer que um objeto é bonito ou feio é, aparentemente, referir-se a uma propriedade do objeto. Mas é também expressar uma resposta positiva ou negativa a ele, um conjunto de valores estéticos, e sugerir que outros deveriam responder da mesma maneira. Esses julgamentos são descritivos, expressivos e normativos ou prescritivos ao mesmo tempo.³⁷

³⁶ Deve-se ter em mente que a afirmação “não encontramos propriedades estéticas no mundo físico” seria uma petição de princípios, pois já pressupõe a posição que deveríamos comprovar. No entanto, dizer que as ciências da natureza não conseguem explicar as propriedades estéticas é, somente, o reconhecimento de que, ao menos *atualmente*, elas não possuem qualquer explicação para a nossa prática estética.

³⁷ To say that an object is beautiful or ugly is seemingly to refer to a property of the object. But it is also to express a positive or negative response to it, a set of aesthetic values, and to suggest that others ought to respond in the same way. Such judgments are descriptive, expressive, and normative or prescriptive at once.

Embora Carroll tenha criticado a abordagem orientada ao afeto, afirmando que, nesse contexto, a experiência estética seria valorativa por *definição*, ele não poderia negar que um julgamento estético tenha um *conteúdo* valorativo. Além do mais, se disséssemos que uma obra de arte exibisse certas propriedades estéticas, e que essas seriam propriedades pertencentes ao objeto, como a abordagem orientada pelo conteúdo defende, ainda não poderia ser negado que esse julgamento seria valorativo, pois o observador expressaria a sua relação com aquele objeto, influenciando outros a estabelecerem a mesma relação. Há uma normatividade inerente no julgamento estético que Carroll desconsidera.

Também deve ser notado que ele parece cometer um erro categorial, pois o fato de experiencarmos algo como prazeroso não teria como ser valorativo, pois somente julgamentos poderiam exibir essa qualidade. Experiências são relações fenomenológicas com o mundo, e não a afirmação de que algo seria verdadeiro ou falso, bom ou mal, ou ainda prazeroso ou não. Assim, não faz sentido afirmar que a experiência estética proposta pela abordagem orientada ao afeto teria um conteúdo valorativo por definição, pois, por um lado, além das experiências de objetos físicos serem, da mesma forma, valorativos por definição, por outro lado, somente julgamentos podem ser valorativos ou não.

Há, ainda, o desafio colocado por Carroll contra a hipótese da beleza moral, de que esta não seria plausível por a beleza ser somente atribuída a objetos sensíveis e que, portanto, a existência de uma beleza moral não seria possível. De certa forma, ambas as abordagens serviriam para a hipótese da beleza moral, visto que nenhuma das duas negam que propriedades estéticas poderiam se basear em proprie-

dades morais de eventos morais. Porém, elas possuem características diferentes e dependem de como observamos a relação entre as propriedades estéticas e as morais.

Como visto acima, a abordagem orientada pelo conteúdo pressupõe uma relação de superveniência entre propriedades estéticas e não estéticas. Podemos seguir essa noção e afirmar que, de acordo com essa abordagem, as propriedades estéticas sobreviriam às morais. Entretanto, como visto acima, a noção de relação de superveniência introduz mais problemas que respostas. Ademais, antes que essa relação seja pressuposta, teríamos que demonstrar como as propriedades morais seriam, de fato, propriedades reais, pois o próprio Carroll acredita que propriedades estéticas somente poderiam sobrevir às não estéticas caso alguma destas fosse *perceptível pelos cinco sentidos*. Isso introduziria ainda mais problemas para a hipótese da beleza moral se a considerarmos pela abordagem orientada pelo conteúdo.

Há dois caminhos para enfrentarmos o problema colocado por Carroll. O primeiro seria negar que a beleza seria somente aplicável a objetos sensíveis, pois ainda haveria a possibilidade de que a beleza pudesse ser atribuída a certos elementos não sensíveis. Uma outra resposta seria a de demonstrar que a moralidade não seria não sensível, senão que, na verdade, ela se apoiaria em elementos sensíveis que chamaríamos de morais. Assim, a beleza moral também não se distinguiria da forma de como a tradição usou a ideia de beleza. Como veremos, ambas as respostas são plausíveis e não há grandes problemas em adotar uma ou outra, ou mesmo ambas.

O filósofo James Shelley (2003, p. 373-375) argumentou que a proposição que diz que propriedades estéticas te-

riam que *necessariamente depender*, ao menos em parte, de propriedades capazes de serem percebidas por algum dos *cinco sentidos* deve ser considerada falsa, pois, caso verdadeira, teríamos consequências indesejáveis para as artes, a saber, atividades artísticas que consideraríamos tradicionalmente como estéticas não seriam, e obras de arte contemporâneas não seriam realmente obras de arte. Além do que, certos objetos que consideraríamos como possuindo beleza, não a possuiriam.³⁸

A primeira dessas consequências se torna aparente se considerarmos a literatura como um tipo de arte estética. Seria estranho afirmar que a literatura seria uma arte formal pura, ou que as suas propriedades estéticas se baseariam em elementos capazes de serem apreendidos pelos sentidos. Um dos pontos mais importantes da literatura é, exatamente, a relação do leitor com o conteúdo que ele lê. Além de esse conteúdo ser apresentado ao leitor através da relação semântica entre as palavras no texto, o que caracteriza a unidade da obra literária, há elementos estéticos além das palavras e das suas relações. O conteúdo que é expresso pelo texto também seria capaz de apresentar propriedades estéticas além da relação semântica entre as frases e, assim, estas não se apresentariam a nós através da sua forma. O impacto da literatura sobre nós é sentido através de sensibilidades que vão além dos nossos cinco sentidos.

Sem a possibilidade de apreensão das propriedades es-

³⁸ Shelley afirma que ainda teria um outro problema mais relevante nessa compreensão específica, no caso, ela se basearia em teorias que permitiriam a possibilidade de um apreciador de arte que *nunca* sentisse uma relação emocional com a arte. Mas tomamos como as consequências mais problemáticas para o ponto que estamos lidando as colocadas acima.

téticas que se baseiam em elementos não sensoriais, Shelley afirma que a arte conceitual dificilmente possuiria as propriedades artísticas que atribuímos a elas. A *fonte* de Duchamp, p.ex., não teria as suas propriedades artísticas caso estas dependessem de propriedades não artísticas capazes de serem percebidas através dos nossos sentidos.³⁹ Caso possuíssem, teríamos que admitir que outros urinóis semelhantes ao empregado por Duchamp apresentariam as mesmas propriedades artísticas, visto que não há como distingui-las através de suas propriedades físicas. Também, por vezes, atribuímos propriedades estéticas a conclusões científicas, como teoremas, proposições sobre a natureza e a física. Dizemos que algumas teorias seriam, p.ex., elegantes ou excitantes. Da mesma forma, poderia ser alegado que a teoria da evolução por seleção natural proposta por Charles Darwin seria horrível ou nojenta para algumas pessoas. Esses atributos são propriedades estéticas e elas afetam as emoções dos seus observadores. Diferentes objetos que observamos esteticamente não seriam mais considerados como estéticos, visto que a fonte da sua beleza se encontra em algo que não se apresenta aos nossos sentidos.

Ainda há a possibilidade de argumentarmos que um evento moral seria perceptível pelos sentidos. Um observador com tendências comportamentalista da ação e psicologia humana poderia facilmente afirmar que somente observamos as *causas* e os *efeitos* das ações, e ao perceber que

³⁹ Embora propriedades estéticas e artísticas possam ter diferenças conceituais dependendo da abordagem filosófica, essa distinção não seria relevante para o presente ponto, visto que, mesmo que elas apresentem diferenças conceituais, as suas propriedades seriam bem semelhantes, senão idênticas.

uma ação geraria uma maior satisfação entre os envolvidos, inclusive nele próprio, que ele afirmaria que esta ação foi moral. É comum afirmarmos que uma ação foi uma ação moral por observarmos que uma pessoa, p.ex., se colocou em perigo para ajudar outrem, que a sua ação não foi, aparentemente, motivada por qualquer ganho imediato ou futuro, que a sua ação foi intencional e não coagida, etc. Não temos acesso aos seus estados e eventos mentais, somente ao seu comportamento, ou seja, ações, expressões, falas, etc. Desta forma, seria plausível afirmarmos que uma ação moral seria observável. Não são necessárias indagações metaéticas sobre propriedades morais ou sobre o estatuto semântico da linguagem moral para determinarmos se uma ação foi moral. Proceder desta forma não é como realmente agimos ou interpretamos ações morais no nosso cotidiano.

Por sua vez, podemos dizer que um evento seria moral se as ações que o compõem apresentassem propriedades morais. Da mesma que não observamos propriedades morais nas ações, mas atribuímos a elas através da nossa observação, também seria pela nossa observação que diríamos que um evento seria moral. Observamos os eventos e as ações humanas que fazem parte deles e somente através das suas causas e dos seus efeitos que atribuímos a eles diferentes qualidades, em especial, as qualidades morais.

Afirmar que propriedades morais não poderiam ser percebidas através dos nossos sentidos e, portanto, não poderiam ser uma base não estética de propriedades estéticas, ignora o fato de que a atribuição de propriedades morais a uma ação seria bem semelhante à atribuição de propriedades estéticas a performances artísticas, como a dança ou o teatro. Os envolvidos na dança ou no teatro não produzem

um objeto, mas sim uma performance a ser esteticamente apreciada. Somente dizemos que a dança foi bonita após observarmos toda a performance. Apreciamos as ações dos diferentes performers, e ao vermos beleza, ao menos, na maioria dessas ações e como elas se integram formando uma unidade, que seríamos capazes de apreciar esteticamente a performance como um todo.

O reconhecimento de que a atribuição de propriedades morais a um evento moral seria semelhante ao da apreciação estética de uma performance artística nos permitir compreender como propriedades morais seriam perceptíveis pelos sentidos assim como propriedades estéticas seriam possíveis em virtude de propriedades morais. Se atribuímos propriedades morais a um evento após a observação das suas ações e dos seus efeitos, e caso tenhamos experiências estéticas a partir desta observação, consideraríamos que esta experiência estética foi causada pelas suas propriedades morais. A explicação seria, mais ou menos, pelas seguintes linhas: como um evento considerado moral seria um ao qual atribuiríamos propriedades morais e ele foi capaz de nos causar experiências estéticas, que ocorreriam somente se houvesse propriedades estéticas no evento, poderíamos dizer que as propriedades morais causaram as propriedades estéticas, pois a percepção de que o evento seria moral seria a causa dessa experiência estética.

Ambas as respostas mostram como seria possível solucionar o problema colocado por Carroll. Por um lado, caso ele esteja correto, teremos que abandonar parte de tipos de arte que consideraríamos como claramente estéticas, e, até mesmo, deixar de lado outras que, apesar de não serem estéticas, se baseiam em elementos não sensoriais. Essa seria

uma consequência indesejável, contrária às nossas práticas artísticas. Por outro lado, a nossa prática moral demonstra bem como atribuímos propriedades morais através da análise das causas e efeitos das ações que observamos. Não dizemos que essas ações são morais por observarmos propriedades morais nelas, mas sim que elas teriam propriedades morais por envolverem causas e efeitos de certos comportamentos que já consideramos de antemão como morais. A nossa prática moral não se afasta dos nossos cinco sentidos.

Porém, embora o problema de Carroll tenha sido satisfatoriamente resolvido, a nosso ver, ainda há a questão levantada por Stecker. Caso não tenhamos uma proposta adequada para fundamentar a atribuição de propriedades estéticas a eventos morais, seria plausível afirmar, como ele fez, que isso seria uma mera forma de falar. Faz-se necessário, portanto, buscar uma proposta adequada para fundamentar a hipótese da beleza moral, e, para isso, como já dito acima, nos apoiaremos na abordagem de Hume.

III. BELEZA MORAL EM DAVID HUME

Ao analisarmos a abordagem estética de Hume, fica claro que ele é um proponente da abordagem orientada ao afeto. Conforme o filósofo escocês, a experiência estética é composta por um complexo de impressões e ideias, em especial, impressões secundárias, que seriam responsáveis pela força emotiva que a arte poderia gerar em nós. Igualmente, o seu entendimento da moralidade perpassa por esse complexo de impressões e ideias. A impressão secundária é, novamente, central para a compreensão da força motivacional da a-

ção moral. Desta forma, faz-se necessário analisar como ele entende as relações internas da mente humana para uma correta compreensão de sua teoria moral e estética, e como essas estariam interrelacionadas de forma a possibilitar a beleza moral.⁴⁰

Todo o sistema filosófico de Hume (2007, 1.1.1.1) se fundamenta no seguinte postulado: “As percepções da mente humana se reduzem a dois géneros distintos, que chamarei de IMPRESSÕES e IDÉIAS.”⁴¹ Não importa se dissertamos sobre a sua compreensão acerca dos fundamentos do conhecimento humano ou sobre os princípios da moralidade e do gosto [*taste*], o correto entendimento do que as *impressões* e *ideias* em Hume seriam é um pressuposto para a correta compreensão das diferentes partes de sua filosofia.⁴² Com isso, faz-se necessário começar a nossa investigação em Hume a partir desse ponto.

Hume chama de “impressões” as percepções às quais teríamos um acesso imediato assim que elas se apresentassem para nós. Impressões seriam fortes e vívidas, aparecem em nós com pujança. Por sua vez, ele define as ideias como imagens fracas que se apresentariam para o sujeito no pensamento e na razão. Hume considera, em um primeiro

⁴⁰ A teoria moral de Hume possui inúmeras questões complexas, e comentadores com abordagens distintas possuem, em diversos casos, entendimentos contraditórios acerca do mesmo ponto. O presente texto não lidará com essas questões, somente buscando apresentar uma possível interpretação de sua teoria moral e estética que possibilitaria a postulação da existência da beleza moral.

⁴¹ As citações em português são da edição brasileira do *Tratado sobre a Natureza Humana* [A *Treatise of Human Nature*] da editora UNESP. Por ser uma tradução oficial, não há as citações na língua original da obra nas notas. As referências diretas e indiretas seguem o formato normalmente empregado pela literatura secundária: o livro do *Treatise*, a sua parte, a seção e o parágrafo, e correspondem a ambas as edições.

⁴² A teoria estética de Hume disserta sobre o que ele chamou de “gosto”. Por gosto podemos entender o que atualmente compreendemos por estética filosófica.

momento, que a diferença entre ambas seria somente a força com as quais elas surgem para nós. Há ainda outras divisões que se tornam importantes para a compreensão da moralidade e da estética. Uma dessas divisões seria a entre impressões originais e impressões secundárias (HUME, 2007, 2.1.1.1-2).

A impressão original seria aquela impressão que surge imediatamente pelos sentidos, à qual imputamos fontes externas, pois não sabemos, realmente, as suas causas. Mas há outros caminhos através dos quais esses tipos de impressões podem aparecer nos sujeitos. Talvez, o mais importante destas sejam as sensações da *dor* e do *prazer*. Ainda que relacionemos essas impressões com pretensos objetos externos, no caso, o objeto *O* causaria a dor *d*, nós não a percebemos, de fato, nesses fatores externos. Podemos imputar diretamente a um objeto externo uma determinada extensão, peso, cor etc., mas não há como dizermos, ao menos de forma direta, que um objeto causaria prazer ou dor. Hume afirma que as sensações: “surgem na alma sem nenhuma percepção anterior, pela constituição do corpo, pelos espíritos animais, ou pela aplicação dos objetos sobre os órgãos externos.” (2007, 2.1.1.1). O estabelecimento de uma conexão entre o prazer e a dor com um objeto considerado externo ao sujeito se torna possível com as impressões secundárias, ou, mais propriamente, *reflexões*.

As reflexões são impressões que surgem de impressões originais ou de *ideias* de impressões passadas. Neste ponto, a impressão secundária seria uma *nova sensação* que surge em nós a partir de uma impressão original ou de uma ideia. Essas novas sensações são diversas e admitem outras divi-

sões. As reflexões podem ser *calmas*, que, por terem esta característica, seriam, em diferentes casos, confundidas com as ideias resultante das operações da razão, possivelmente responsável por conectar os prazeres e as dores com os objetos externos que se mostram no momento pelas sensações (HUME, 2007, 2.3.3.8). Mas, segundo Hume, nem toda reflexão seria calma, ao contrário, talvez a grande maioria delas seriam, como ele chamou, *violentas*.⁴³ Dada a força dessas impressões secundárias, ele afirma que seria apropriado chamá-las de *paixões*, pois elas movem os seres humanos e moldam afetivamente as suas percepções acerca do mundo.

As paixões se caracterizam por sua conexão com os prazeres e dores que surgiram nos indivíduos. Dependendo de sua relação com essa sensação, elas podem ser *diretas* ou *indiretas* (HUME, 2007, 2.1.1.3). As paixões diretas possuem sua fundamentação e fio motor diretamente na dor e no prazer, que são base do sentido mais simples dos termos “bom” e “mau”. Por paixões indiretas, Hume entende aquelas que, além do prazer e da dor como fundamento, possuem outras qualidades importantes para o seu aparecimento. Neste caso, a dor e o prazer não são suficientes para levarem o indivíduo a ter uma paixão desse tipo, outros aspectos se tornam necessários e, possivelmente, caracterizam o tipo de paixão que o acometeu. Hume afirma que tanto as ações morais quanto as experiências estéticas são configuradas por essa outra qualidade.

Na seção sobre vícios e virtudes, no livro das paixões do *Treatise*, Hume se pergunta: “se essas distinções morais se

⁴³ Hume admite que essas divisões não são precisas, e que deveríamos considerá-las como generalizações e não princípios universais.

fundam em princípios naturais e originais ou se nascem do interesse e da educação.” (2007, 2.1.7.2). Essa pergunta é a clássica questão acerca dos fundamentos da ação moral dos seres humanos, se eles se encontram nos seres humanos e seriam, desta forma, *inatos*, ou se faz-se necessário um *ensino moral*, capaz de socializar os indivíduos e internalizar princípios morais nestes. Embora ele afirme que responderia a essa questão somente no terceiro livro, o que disserta diretamente sobre a moralidade, ele assume já no segundo livro a posição pela qual ele argumentará no livro seguinte, a saber, de que a moralidade não seria inata, mas consequência de uma educação moral e do autointeresse.

A moralidade se funda nas *paixões*, mais especificamente, no prazer e na dor com a conjunção de uma outra qualidade (HUME, 2007, 3.1.2.1-3). Aprovar alguém ou a sua ação significa ter um prazer frente a ele ou a sua ação. Ao contrário, desaprovar significa estar propenso a uma sensação de desprazer com o seu caráter ou com as suas ações. No entanto, meramente ter prazer ou dor com a ação ou o caráter de outrem não seria o suficiente para fundar a moralidade, pois alguém poderia me causar prazer, e ainda que eu pudesse aprovar esse prazer por ser algo bom para mim, isso não significaria que eu teria aprovado *moralmente* a sua ação ou o seu caráter. Nossas experiências cotidianas mostram que a aprovação moral envolve mais que o próprio bem-estar ou interesse. Ademais, sem essa outra qualidade, não seria possível distinguirmos entre um prazer comum e o prazer gerado pela ação ou caráter moral, e teríamos que atribuir propriedades morais a objetos externos. Hume afirma que sentimos este prazer por causa da ação moral, e

não que uma ação seria moral por sentirmos prazer com ela. Isso se torna possível pela qualidade da *simpatia*.

Tal como concebida pelo filósofo escocês, a simpatia não significa ter uma “boa impressão” ou exibir uma afinidade com outrem, mas sim a *disposição* para compreender os sentimentos ou desejos de outrem através da imaginação. A simpatia seria capaz de realizar essa atividade através dos poderes da *imaginação*, o que introduziria um aspecto racional na moralidade. O seguinte trecho (2007, 2.1.11.7-8) deixa bem claro como a simpatia e a imaginação estariam intimamente conectadas em Hume:

[...] [nossos afetos] surgem mais naturalmente da imaginação e das idéias vívidas que deles formamos. Tal é a natureza e a causa da simpatia [...] quando simpatizamos com as paixões e sentimentos alheios, de início esses movimentos aparecem em nossa mente como meras idéias, e nós os concebemos como pertencendo a uma outra pessoa [...] as idéias dos afetos alheios se convertem nas próprias impressões que elas representam, e que as paixões nascem em conformidade com as imagens que delas formamos. [...] Pois, para além da relação de causa e efeito, que nos convence da realidade da paixão com que simpatizamos, precisamos das relações de semelhança e contiguidade para sentir a simpatia em sua plenitude. [...] a simpatia corresponde exatamente às operações de nosso entendimento [...].

De acordo com Hume, a simpatia seria um processo de *inferência* realizada por uma análise do comportamento de outrem, pela qual determinaríamos as suas sensações, emoções e, até mesmo, crenças. Ele afirma que: “Nenhuma paixão alheia se revela imediatamente à nossa mente. Somos sensíveis apenas a suas causas ou efeitos. É *desses* que inferimos a paixão; conseqüentemente, são *eles* que geram nossa simpatia.” (HUME, 2007, 3.3.1.7). Enquanto seres humanos, não possuímos um acesso direto aos pensamen-

tos de outrem, somente ao seu comportamento. Através da observação de como alguém se comporta, podemos imaginar como ele se sente. A nossa imaginação constrói uma ideia sobre as sensações do outro, e essa ideia pode se transformar em impressão, e, por sentirmos prazer ou dor a partir desta impressão que formamos da ideia, ela se torna uma paixão, e somos capazes de entender como o outro se sente por experienciar uma paixão semelhante a sua e, assim, nos sentiríamos motivados a agir em prol dessa pessoa:

Quando um afeto se transmite por simpatia, nós a princípio o conhecemos apenas por seus efeitos e pelos signos externos, presentes na expressão do rosto ou nas palavras, e que dele nos fornecem uma idéia. Essa idéia imediatamente se converte em uma impressão, adquirindo um tal grau de força e vividez que acaba por se transformar na própria paixão, produzindo uma emoção equivalente a qualquer afeto original. (HUME, 2007, 2.1.11.3)

Hume naturaliza o funcionamento da simpatia, que se torna totalmente explicável pelos princípios mais básicos da natureza humana, e, com isso, ele se afasta dos seus antecessores que postulavam a existência de um *senso moral* [*moral sense*], caso este seja entendido como uma faculdade *específica e genuína* (TAYLOR, 2002, p. 49-50). Não obstante, se entendermos essa noção como uma mera capacidade de discernir as virtudes dos vícios, então, poderíamos admitir que Hume teria defendido um tipo de *senso moral*, pois a simpatia, ao lado da imaginação, estabelece as paixões adequadas que nos levariam a compreender quais ações seriam as corretas, tanto as nossas quanto as de outros.⁴⁴

⁴⁴ Ao comentar a posição moral de Hume, a filósofa Rachel Cohon (2008, p. 98-113) diz que o Cont.

A simpatia também se apresenta como um recurso estético dos observadores para aproximá-los do artista e de sua obra (TOWNSEND, 2001, p. 100-105). O entendimento da obra se faz a partir de um conhecimento já acumulado pelas pessoas, e, ao acessarmos os nossos conhecimentos para analisar a obra de arte, pensamos o que o artista queria expressar, a que a forma daquilo que observo me remete, etc. Ademais, a simpatia faz uso da imaginação para buscar responder as questões que o observador se coloca, sendo capaz de estabelecer uma conexão emocional entre a obra de arte e o observador. Artes que se baseiam na interpretação, p.ex., seriam as que mais se baseariam nessa capacidade, pois sem uma conexão emocional e o conhecimento comum compartilhado entre o observador e o artista, não seria possível que o observador realmente interpretasse a obra de arte.

Mas a simpatia não seria o único fundamento da moralidade e da beleza em Hume. Ele afirma que seria impossível a construção de costumes morais a partir dessa capacidade, afinal, ela lida *diretamente* com os outros. Através da simpatia podemos compreender o sofrimento de um outro e nos sentir motivados a ajudá-lo, mas não seria possível partir desta ação singular para a construção de costumes morais para a sociedade. A simpatia também se mostraria limitada para a avaliação desses costumes morais, pois não há como saber, somente pela simpatia, os efeitos dos costumes morais sobre os indivíduos. Assim, se quiser-

mais preciso seria denominar a sua posição como “moral *sensing view*”, para distingui-la da noção de senso moral, em especial, a de Hutcheson, que colocaria o senso moral como uma faculdade própria e específica.

mos explicar os fundamentos dos costumes morais, assim como a nossa capacidade crítica a estes, torna-se necessário um outro princípio que não seja a simpatia. Ao fim do *A Treatise of Human Nature* e ao longo do *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Hume considera outros dois princípios como sendo importantes para os fundamentos dos costumes morais e para a determinação da ação correta. Ele entende a *utilidade* [*utility*] e a *agradabilidade* [*agreeableness*] como esses outros princípios.

Ao contrário do conceito de simpatia, que se tornou para o filósofo escocês um termo técnico, afastado do seu uso cotidiano, a utilidade empregada por ele seria o mesmo que empregamos cotidianamente, no caso, uma virtude seria útil caso ela tivesse a propensão de produzir efeitos positivos para a sociedade (HUME, 1902, p. 215-218). Em diferentes momentos em ambos os textos, ele tendeu a falar de *vantagem* ao invés de utilidade. Mas, ambos os termos se referem ao mesmo aspecto de objetos ou das ações, que elas seriam vantajosas ou úteis caso elas tivessem a disposição de gerar fins positivos para aquele que as emprega. No caso de virtudes, a utilidade tende a criar a sensação de prazer característica das ações virtuosas para a sociedade. Ao sentirmos o prazer característico das ações virtuosas por causa das ações úteis, tendemos a aprovar *moralmente* aquelas ações que nos geram esse prazer, pois as identificamos como ações virtuosas.⁴⁵ No *Enquiry* (1902, p. 219), Hume afirma

⁴⁵ Deve-se, contudo, não confundir o emprego do termo “utilidade” por Hume como um indício de que ele seria *utilitarista*. Embora possamos, de fato, estabelecer conexões entre a concepção moral de Hume com as dos autores utilitaristas, o termo “utilidade” possui sentidos diferentes. Como já foi dito, Hume o emprega como o entendemos cotidianamente, como algo que seria útil para nós e que, por isso, nos produziria felicidade. Por sua vez, os filósofos Jeremy Bentham e Cont.

que:

A utilidade é apenas uma tendência para um determinado fim [...] Caso a utilidade, portanto, seja fonte de sentimento moral, e caso essa utilidade seja nem sempre considerada com referência ao eu [*self*]; segue-se que tudo o que contribui para a felicidade da sociedade recomenda a si mesmo diretamente à nossa aprovação e boa vontade. Aqui está um princípio que explica, em grande parte, a origem da moralidade.⁴⁶

Assim, tanto a moralidade quanto a beleza se fundamentam, ao menos em parte, na utilidade (HUME, 2007, 2.1.8.2). Há, porém, uma diferença de como a utilidade se apresenta nos juízos morais e nos juízos estéticos ou de gosto. Enquanto nos juízos morais a utilidade é pensada como utilidade *pública*, vemos que nos juízos estéticos a utilidade se apresenta somente como um critério de julgamento, e não considera se a obra de arte possuiria uma utilidade pública. Hume aponta para o fato de que a atribuição de beleza a certos objetos comuns, embora possa se basear em sua utilidade, essa utilidade seria somente dos donos de tais objetos, enquanto observadores teriam que se apoiar em outras qualidades do objeto ou usar a simpatia para essa atribuição de beleza.

Normalmente aparecendo ao lado da utilidade, a agradabilidade seria uma outra qualidade das ações que nos influenciariam a chamá-las de virtuosas. De acordo com

John Stuart Mill utilizam esse termo como um termo técnico, com diferenças de sentido em relação a seu uso cotidiano. (BAIER, 1991, p. 250)

⁴⁶ Usefulness is only a tendency to a certain end [...] If usefulness, therefore, be a source of moral sentiment, and if this usefulness be not always considered with a reference to self; it follows, that everything, which contributes to the happiness of society, recommends itself directly to our approbation and good-will. Here is a principle, which accounts, in great part, for the origin of morality.

Hume, essa sensação de agradabilidade é simplesmente sentida. Enquanto a determinação da ação virtuosa pela simpatia e sua utilidade exige, normalmente, o emprego das nossas faculdades racionais, há certas ações que chamamos de virtuosas não por apresentarem utilidade ou por, através da simpatia, agirmos de forma adequada em favor de outrem, mas sim por elas terem a qualidade de serem *imediatamente* agradáveis. A agradabilidade se conecta com o prazer típico da ação virtuosa, o que confere a esta ação a qualidade de agradabilidade *intrínseca*, ou seja, uma agradabilidade em realizar o ato. Essas ações são agradáveis por possuírem uma tendência natural de produzirem em nós a sensação de prazer moral, e nos motivaria a agir virtuosamente pelo simples fato da ação ser virtuosa. (HUME, 2007, 3.3.1.28-29).

Um ponto extremamente interessante que Hume levanta é que esta sensação de agradabilidade imediata não se conecta com qualquer tipo de interesse público, ou seja, essas virtudes podem ser agradáveis sem que elas sejam úteis. Simplesmente dizemos que elas são agradáveis e virtuosas por *sentirmos* que elas são desta forma. Neste ponto, ele afirma que saberíamos simplesmente pelo *gosto* [*taste*]:

sou da opinião de que a reflexão sobre as tendências das ações tem de longe a maior influência e determina as grandes linhas de nosso dever. Entretanto, há exemplos de casos menos importantes em que é o gosto ou sentimento imediato que produz nossa aprovação. [...] Algumas dessas qualidades produzem satisfação nos demais por meio de princípios particulares originais à natureza humana, que não podem ser explicados [...]. (HUME, 2007, 3.3.1.27)

Na seção sobre virtude e vícios no *Treatise*, ele afirma que o gosto seria responsável para distinguirmos as quali-

dades que atribuímos às ações virtuosas e aos vícios dos demais prazeres, no caso, gosto é responsável para identificarmos os prazeres e dores específicos da moralidade: “[...] o que é esse gosto [...] [e]videntemente, não é nada mais que uma sensação de prazer suscitada pelo verdadeiro espírito, e de desprazer pelo falso, sem que sejamos capazes de dar as razões desse prazer ou desprazer.” (2007, 2.1.7.7)

Essa relação da virtude com o que ele chamou de gosto nos aproxima, assim, ao entendimento da experiência estética defendida pela abordagem orientada ao afeto e, principalmente, à conexão entre a moralidade e a estética. Ao analisar os nossos motivos para afirmarmos que um objeto seria bonito, Hume afirma que, semelhante à moralidade, a *beleza* é atribuída a um objeto por ele nos *causar* um *prazer* ou *dor* específica (2007 2.1.8.1-3). Mais uma vez ele emprega o *gosto* como a capacidade específica através da qual determinaríamos as qualidades de um objeto ou evento, nesse caso, as qualidades estéticas.

Com relação à agradabilidade imediata, o fato de essa qualidade se apresentar pelo gosto faz com que ela seja também mais um aspecto que aproxima a moralidade e estética. Além disso, é interessante como essa qualidade faz com que nos aproximemos de um dos critérios acerca da experiência estética, a saber, da imediação. Ao observarmos um objeto ou evento ao qual atribuímos propriedades estéticas, esse objeto ou evento pode ter essa qualidade da agradabilidade imediata, dependendo de como ele foi construído.

Hume parece também considerar os demais aspectos ao afirmar que as obras de arte devem ser consideradas pelo

seu todo e não pelas suas partes, o que o aproximaria do aspecto da unidade da experiência estética. O desinteresse seria, ao contrário, menos um aspecto da experiência estética do que um critério para o bom juízo estético.⁴⁷ Ele não considera algum conceito específico semelhante ao do desinteresse, porém, ele diz que o bom juízo estético somente seria bem executado se o crítico se livrasse de todos os *preconceitos* [*prejudice*] e se focasse somente na obra de arte, visto que o preconceito poderia destruir o bom juízo estético (HUME, 1987, p. 239-240).

Seguindo o tratamento dado por Hume à moralidade e à estética, torna-se possível responder à questão de Stecker. Sua teoria estética se aproxima, claramente, à abordagem orientada ao afeto, ao exibir uma grande similaridade aos pontos mais relevantes desta, sobretudo ao fato de que a experiência estética se caracterizaria, centralmente, como um prazer específico. Tanto a utilidade quanto a agradabilidade imediata são os fundamentos desse prazer específico, pois ele defende que ambas as qualidades são conducentes a esse prazer. Por sua vez, a simpatia nos aproxima da obra de arte e do artista, pois interpretamos as suas intenções e os possíveis significados da sua obra, sendo, inclusive, capaz de criar uma relação emocional entre a obra de arte e o observador.

A ação moral possui as mesmas bases que a experiência estética e se caracteriza por um comportamento útil e que nos causar um prazer específico fundamentado na simpatia. Há duas possibilidades de lidarmos com a hipótese da bele-

⁴⁷ Hume chamou a prática do juízo estético de *crítica* [*criticism*].

za moral neste ponto. Uma delas seria a de presumir que os mesmos fatores que nos motivam moralmente também causam a experiência estética. A outra diria que propriedades morais causariam as propriedades estéticas. Esta segunda possibilidade seria problemática por comprometer o indivíduo com uma ontologia de fatos morais, caso queiramos que as propriedades morais sejam causalmente eficazes, como já foi dito. Todavia, não há propriedades morais ou estéticas reais para Hume, somente os prazeres específicos que sentiríamos *causados* em nós por características não morais e não estéticas. A percepção de que determinados objetos ou eventos nos causam esses prazeres específicos faz com que lhes atribuamos propriedades que, na verdade, não possuiriam. Essas propriedades morais e estéticas são projetadas aos eventos aos quais atribuimos a causa de tais prazeres.

A atribuição de propriedades estéticas a eventos morais se dá exatamente por essa mesma base não moral e não estética ser a mesma. Ao observarmos uma ação qualquer, a interpretamos através da simpatia, caso queiramos entender como outros agem. Isso faz com que certas ações possam nos afetar de diferentes formas. Ações morais ou virtuosas se colocam para o seu observador como uma ação que pode apresentar agradabilidade ou utilidade, e, através da simpatia, ele interpreta a ação, o que produz certas paixões nele, entre elas, um prazer específico, característico do que consideramos moral.

Mas, ao mesmo tempo, ao percebermos que a ação seria moral, e que apresentaria agradabilidade ou utilidade, há uma nova consideração desta utilidade ou agradabilidade pela simpatia. Pela ação moral nos causar um prazer especí-

fico, podemos afirmar que ela seria imediatamente agradável. Além disso, dado que as ações morais são ações que contribuem para a felicidade dos envolvidos, elas também se mostram como úteis. Desta forma, podemos dizer que o evento moral nos causaria um tipo de prazer específico além do prazer moral, a saber, o prazer estético. Teríamos uma experiência estética a partir das características que a ação moral exibiria. Igualmente, o desprazer da ação imoral criaria uma experiência estética em nós, somente que denominaríamos essa ação como feia, horrorosa, nojenta, etc. A beleza moral não seria somente uma forma de falar.

O mecanismo através do qual Hume concebe a ação moral e a experiência estética faz com que seja possível a beleza moral. Inclusive, em diversos momentos do *Treatise* e do *Enquiry*, Hume se refere ao prazer específico que sentiríamos com a ação moral de beleza moral. Ele próprio reconhece que essa similaridade seria mais do que uma forma de falar. Há uma relação forte entre a moralidade e a estética, relação esta que permite que ações morais se apresentem para nós como belas⁴⁸. O seguinte trecho (1902, p. 173) deixa claro como, para o autor, a moralidade poderia possuir uma beleza, ou ela mesma ser um tipo de beleza:

Algumas espécies de belezas, principalmente as naturais, em sua primeira aparição, merecem nosso afeto e aprovação [...] Mas em muitas ordens de beleza, principalmente as das belas artes, é necessário empregar muito raciocínio, a fim de sentir o sentimento adequado [...] Há motivos justos para concluir que a beleza moral participa muito desta última espécie e exige o auxílio de nossas faculdades in-

⁴⁸ Diferentes comentadores e críticos reconhecem essa forte conexão entre a sua filosofia moral e estética, entre eles D. D. Raphael (1947, p. 71-90), Peter Kivy (1983) Dabney Townsend (2001, p. 86-157), e Timothy M. Costelloe (2007).

telectuais, a fim de dar-lhe uma influência adequada sobre a mente humana.⁴⁹

IV. CONCLUSÃO

O presente artigo buscou defender que a hipótese da beleza moral seria factível, e não um erro categorial ou um mero jogo de linguagem. Essa hipótese postula que alguns eventos morais seriam capazes de nos proporcionarem experiências estéticas. Além de propriedades morais, estes eventos também apresentariam propriedades estéticas. Nossas experiências e linguagem moral cotidiana fazem com que a hipótese da beleza moral seja plausível. É comum a atribuição de termos estéticos a eventos morais assim como termos experiências estéticas causadas por eventos morais. No entanto, sem uma justificativa que seja capaz de explicar como essa atribuição poderia se dar, a acusação de erro categorial não se dissipa. Assim, se torna necessário explicar como propriedades morais e estéticas poderiam se relacionar e como experiências estéticas a partir de eventos morais seriam possíveis.

Dentre as possíveis relações entre propriedades morais e propriedades estéticas, a que se mostra mais interessante, e menos contenciosa, seria a relação causal. A relação causal poderia explicar de forma eficaz como propriedades estéticas surgiriam das morais, a saber, as propriedades morais

⁴⁹ Some species of beauty, especially the natural kinds, on their first appearance, command our affection and approbation [...] But in many orders of beauty, particularly those of the finer arts, it is requisite to employ much reasoning, in order to feel the proper sentiment [...] There are just grounds to conclude, that moral beauty partakes much of this latter species, and demands the assistance of our intellectual faculties, in order to give it a suitable influence on the human mind.

causam as estéticas. Da postulação de que uma relação causal entre ambas as propriedades seria capaz de explicar a hipótese da beleza moral, faz com que a seguinte questão surja: se há uma relação causal entre essas propriedades, como essa se daria? A defesa de que há propriedades subjacentes às morais e estéticas que as causariam e que a relação entre elas seria estabelecida por estas propriedades subjacentes seria a mais razoável por deixar de lado uma série de problemas, como o sobre o estatuto ontológico das propriedades morais.

O entendimento de Hume sobre a atribuição de propriedades estéticas e morais a eventos permitiria que compreendamos como, em alguns casos, eventos morais poderiam nos causar experiências estéticas. Por ser capaz de explicar como essa relação causal poderia se dar sem necessitar postular uma eficácia causal de propriedades morais, a sua proposta moral e estética seria a que melhor se encaixa com a abordagem causal adotada. Contudo, sem uma concepção adequada da experiência estética capaz de acomodar a proposta moral e estética humeana, ainda existiria um déficit explicativo na hipótese da beleza moral, visto que deixaria de lado a explicação do ponto mais intuitivo desta hipótese, o de que temos genuínas experiências estéticas a partir de eventos morais.

Duas concepções da experiência estética se mostram como plausíveis. Uma delas evoca o fato de que reagimos a objetos e eventos e que atribuímos propriedades estéticas a eles a partir de uma relação perceptual que estabelecemos com eles. Somos capazes de identificar estas propriedades nestes objetos e eventos através da nossa percepção deles. Por sua vez, há uma outra proposta que se baseia não em

uma relação cognitiva com os objetos e eventos estéticos, mas sim uma afetiva. Atribuiríamos propriedades estéticas a estes objetos e eventos não por sermos capazes de identificar essas propriedades neles, mas por sentirmos um tipo específico de prazer, um que chamaríamos de estético. Esta abordagem, denominada por Carroll como orientada ao afeto, se mostra como a mais interessante por dois motivos. O primeiro por possuir uma afinidade com a proposta moral e estética de Hume. O segundo por nos permitir responder a crítica de Carroll de que haveria um erro categorial em atribuir propriedades estéticas a eventos morais.

A compreensão de Hume da moralidade e da estética nos permite observar como a sua abordagem, ou uma baseada nesta, seria capaz de prover uma justificativa para que aceitássemos a hipótese da beleza moral como verossímil. Essa plausibilidade conferida à hipótese da beleza moral faz com a atribuição de beleza a eventos morais seja mais do que “uma mera forma de falar”, pois a beleza moral seria mais que um jogo de linguagem, mas uma prática que faz sentido e que tem uma boa explicação para ocorrer.

Além disso, a possibilidade de dar uma base à parte da nossa linguagem moral que faz uso de termos estéticos a partir da teoria moral e estética proposta por Hume confere uma certa plausibilidade tanto às teorias morais antirrealistas quanto às teorias estéticas que explicam a experiência estética através dos moldes da abordagem orientada ao afeto. Caso o realista moral e/ou estético queira continuar negando as abordagens antirrealistas na moralidade e na estética, ele tem que ser capaz de explicar como a beleza moral seria possível. Claro, ele poderia, simplesmente, resolver

perdurar na afirmação de que a beleza moral seria uma confusão categorial, como Carroll e Stecker fizeram. No entanto, isso nos afastaria de nossa prática moral cotidiana, e, como McGinn argumentou, tornaria a nossa linguagem moral bem mais pobre.

Abstract: The present article aims to defend the possibility of the existence of moral beauty based on contemporary analytical approaches to aesthetics and David Hume's moral and aesthetic theory. Different relationships between aesthetics and morality will be analyzed in the first part. The hypothesis of moral beauty will be placed as one of these possible relationships. Within the possibilities of grounding moral beauty, it will be argued that the best one would be through a Humean understanding of aesthetics and morality. The second part of the article analyzes the concept of aesthetic experience and its importance for the Humean foundation of moral beauty. Finally, the moral and aesthetic theory proposed by Hume will be developed in order to demonstrate how the hypothesis of moral beauty could be justified.

Keywords: moral beauty; aesthetic experience; moral aesthetics in David Hume; contemporary analytic aesthetics.

REFERÊNCIAS

ANNAS, J. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

ARISTOTLE. *Aristotle's Metaphysics: books M and N*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

ARISTOTLE. *Poetics: with the Tractatus Coislinianus, reconstruction of Poetics II, and the fragments of the On Poets*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987.

BAIER, A. C. *A Progress of Sentiments: reflections on Hume's Treatise*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BARNES, E. Explaining brute facts. *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, v. 1994, n. 1, p. 61-68, 1994.

BARNEY, R. Notes on Plato on the kalon and the good. *Classical Philology*, v. 105, n. 4, p. 363-377, 2010.

BEARDSLEY, M. C. The aesthetic point of view. In: BEARDSLEY, M. C. *The Aesthetic Point of View: selected essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1982a. p. 15-34.

_____. Aesthetic experience regained. In: BEARDSLEY, M. C. *The Aesthetic Point of View: selected essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1982b. p. 77-92.

_____. Aesthetic experience. In: BEARDSLEY, M. C. *The Aesthetic Point of View: selected essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1982c. p. 285-297.

BEARDSMORE, R. W. *Art and Morality*. London: Macmillan Education, 1971.

BLACKBURN, S. *Ruling Passions: a theory of practical reasoning*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

CARROLL, N. *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. London: Routledge, 1999.

_____. Colin McGinn, Ethics, Evil, and Fiction. *Noûs*, v. 34, n. 4, p. 648-656, 2000.

_____. Moderate moralism. In: CARROLL, N. *Beyond Aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 293-306.

_____. Four concepts of aesthetic experience. In: CARROLL, N. *Beyond Aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 41-62.

_____. Aesthetic experience: a question of content. In: CARROLL, N. *Art in Three Dimensions*. New York: Oxford University Press, 2010a. p. 77-108.

_____. Aesthetic experience, art, and artists. In: CARROLL, N. *Art in Three Dimensions*. New York: Oxford University Press, 2010b. p. 119-139.

COHON, R. *Hume's Morality: feeling and fabrication*. New York: Oxford University Press, 2008.

COSTELLOE, T. M. *Aesthetics and Morais in the Philosophy of David Hume*. New York: Routledge, 2007.

CRITTENDEN, P. Ethics and aesthetics in Aristotle's Poetics. *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*, v. 1, p. 15-27, 1991.

DICKIE, G. Taste and attitude: the origin of the aesthetic. *Theoria*, v. 39, n. 1-3, p. 153-170, 1973.

DOVER, K. J. *Greek Popular Morality: in the time of Plato and Aristotle*. Oxford: Basil Blackwell, 1974.

FREELAND, C. A. Plot imitates action: aesthetic evaluation and moral realism in Aristotle's Poetics. In: RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 111-132.

GAUT, B. *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007.

GOLDMAN, A. H. Aesthetic qualities and aesthetic value. *The Journal of Philosophy*, v. 87, n. 1, p. 23-37, 1990.

_____. Realism about aesthetic properties. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 1, p. 31-37, 1993.

GOLDMAN, A. H. *Aesthetic Value*. New York: Routledge, 1995.

GUYER, P. Is ethical criticism a problem? A historical perspective. In: HAGBERG, G. L. *Art and Ethical Criticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 3-32.

HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton University Press: Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

HUME, D. *Enquiries Concerning the Human Understanding and The Principles of Morals*. 2ª. ed. Oxford: Clarendon Press, 1902.

_____. Of the standard of taste. In: HUME, D. *Essays: moral, political and literary*. edição revisada. ed. Indianapolis: Libert Fund, 1987. p. 226-249.

_____. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. 2ª. ed. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. *A Treatise of Human Nature: a critical edition*. New York: Oxford University Press, v. 1, 2007.

IRVIN, S. The pervasiveness of the aesthetic in ordinary

experience. *The British Journal of Aesthetics*, v. 48, n. 1, p. 29-44, 2008.

IRWIN, T. H. The sense and reference of kalon in Aristotle. *Classical Philology*, v. 105, n. 4, p. 381-396, 2010.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. 6^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JANAWAY, C. Plato. In: GAUT, B.; LOPES, D. M. *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3^a ed. Oxon: Routledge, 2013. p. 3-12.

JANKO, R. From catharsis to the aristotelian mean. In: RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 341-358.

KIERAN, M. Art, imagination, and the cultivation of morals. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 54, n. 4, p. 337-351, 1996.

KIM, J. Concepts of supervenience. In: KIM, J. *Supervenience and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993a. p. 53-78.

_____. Supervenience as a philosophical concept. In: _____. *Supervenience and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993b. p. 131-160.

KIVY, P. Hume's neighbour's wife: an essay on the evolution of Hume's aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*, v. 23, n. 3, p. 195-208, 1983.

KORSMEYER, C. On distinguishing "aesthetic" from "artistic". *The Journal of Aesthetic Education*, v. 11, n. 4,

p. 45-57, 1977.

KOSMAN, A. Beauty and the good: situating the kalon. *Classical Philology*, v. 105, n. 4, p. 341-357, 2010.

KRAUT, R. An aesthetic reading of Aristotle's ethics. In: HARTE, V.; LANE, M. *Politeia in Greek and Roman Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 2013. p. 231-250.

LEAR, G. R. Plato on learning to love beauty. In: SANTAS, G. *The Blackwell Guide to Plato's Republic*. Malden: Blackwell Publishing, 2006a. p. 104-124.

_____. Aristotle on moral virtue and the fine. In: KRAUT, R. *The Blackwell Guide to Aristotle's Nicomachean Ethics*. Malden: Blackwell Publishing, 2006b. p. 116-136.

LEAR, J. Katharsis. *Phronesis*, v. 33, n. 3, p. 297-326, 1988.

LEVINSON, J. What are aesthetic properties? In: _____. *Contemplating Art: essays in aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 2006. p. 336-351.

_____. Aesthetic supervenience. In: LEVINSON, J. *Music, Art, and Metaphysics: essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2011. p. 134-158.

_____. Toward an adequate conception of aesthetic experience. In: LEVINSON, J. *Aesthetic Pursuits: essays in philosophy of art*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 28-46.

MACKIE, J. L. *Ethics: inventing right and wrong*. London: Penguin Books, 1990.

MCGINN, C. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

MESKIN, A. Aesthetic testimony: what can we learn from others about beauty and art? *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 69, n. 1, p. 65-91, 2004.

MITIAS, M. H. What makes an experience aesthetic? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n. 2, p. 157-169, 1982.

MOSS, J. What is imitative poetry and why is it bad? In: FERRARI, G. R. F. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 415-444.

MOTHERSILL, M. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

NUSSBAUM, M. C. *The Fragility of Goodness: luck and ethics in greek tragedy and philosophy*. New York: Cambridge University Press, v. Revisada, 2001.

PARIS, P. On form, and the possibility of moral beauty. *Metaphilosophy*, v. 49, n. 5, p. 711-729, 2018a.

_____. The empirical case for moral beauty. *Australasian Journal*, v. 96, n. 4, p. 642-656, 2018b.

PIAGET, J. *O Juízo Moral da Criança*. São Paulo : Summus, 1994.

PLATÃO. *A República*. 15^a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

RAPHAEL, D. D. *The Moral Sense*. London: Oxford

University Press, 1947.

RIEGEL, N. Goodness and beauty in Plato. *Archai*, v. 12, p. 147-158, 2014.

ROGERS, K. Aristotle's conception of Τὸ Καλόν. *Ancient Philosophy*, v. 13, n. 2, p. 355-371, 1993.

SAITO, Y. Everyday aesthetics. *Philosophy and Literature*, v. 25, n. 1, p. 87-95, 2001.

SHELLEY, J. The problem of non- perceptual art. *The British Journal of Aesthetics*, v. 43, n. 4, p. 363-378, 2003.

_____. The concept of the aesthetic. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aesthetic-concept/>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

SIBLEY, F. Aesthetic and non-aesthetic. In: SIBLEY, F. *Approach to Aesthetics: collected papers on philosophical aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 33-51.

STECKER, R. Review of Art, Emotion Ethics, by Berys Gaut. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 66, n. 2, p. 199-201, 2008.

STOLNITZ, J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: a critical introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

_____. On the origins of "aesthetic disinterestedness". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20, n. 2, p. 131-143, 1961.

TAYLOR, J. Hume on the standard of virtue. *The Journal*

of Ethics, v. 6, n. 1, p. 43-62, 2002.

TOWNSEND, D. From Shaftesbury to Kant: the development of the concept of aesthetic experience. *Journal of the History of Ideas*, v. 48, n. 2, p. 287-305, 1987.

TOWNSEND, D. *Hume's Aesthetic Theory: sentiment and taste*. London: Routledge, 2001.

*A POÉTICA DO WAKA: UMA FILOSOFIA DO REAL*¹

Diogo Cesar Porto da Silva (UFMG)^{2,3}
diogocpsilva@gmail.com

Resumo: O artigo se propõe a uma investigação da potência filosófica presente na poesia japonesa clássica conhecida como *waka*. O aspecto formal mais proeminente do *waka* é a sua curta estrutura composta geralmente de 31 sílabas moraicais divididas, respectivamente, em 5 versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas cada. Para erguer-se como uma forma poética, o *waka* emprega o recurso rítmico da pausa e uma retórica que vinculam cada poema individual ao todo da tradição através de precedentes. Defendemos que na tradição intelectual constituída pelo *waka* há uma filosofia do real – que denominamos intertextualidade do real – que entende a realidade como vazia e impermanente. Dessa forma, seria o *waka* a forma mais adequada através da qual exprimir o real uma vez que ele é mais profundo e excelente a medida em que cria um movimento de esvaziamento e tornar impermanente através de seus recursos formais e retóricos: seu cerne, sua disposição e significado (nossas traduções do termo japonês “*kokoro*”) e suas palavras (“*kotoba*”).

Palavras-chave: *Waka*; Poesia; *Kokoro*; Estética Japonesa.

WAKA: CARACTERÍSTICAS GERAIS

O *waka* 和歌 também é conhecido por *tanka* 短歌 e *yamato Uta* やまと歌. A diferença entre essas denominações é questionável, uma vez que *waka* e *yamato uta* dizem, basicamente, o mesmo: canções ou poemas de Yamato, a

¹ Recebido: 15-08-2020/ Aceito: 15-02-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5193-2260>.

antiga reunião de territórios dominados por uma classe nobre ao longo do arquipélago que atualmente denominamos Japão. A denominação *tanka*, por sua vez, surge tardiamente, em especial das mãos do poeta Shiki Masaoka (1867–1902) e refere-se à poesia curta japonesa. Se por um lado Miner (1990, p. 670) prefere usar o termo *waka* para designar todo o espectro da poesia japonesa, apegando-se à literalidade da palavra, por outro, ele permanece fiel às origens da denominação que visava distinguir a poesia de Yamato da poesia chinesa – conhecida como *kanshi* 漢詩. Já no mais recente *tanka*, a intenção era especificar a forma poética distinguindo-a da poesia moderna com influências ocidentais, o *shi* 詩, e também das outras formas de poesia japonesa como o *haikai* e o *renga*⁴. Aqui, nos referiremos a esta forma específica da poesia japonesa como *waka*.

A característica principal do *waka* é sua estrutura de 31 sílabas moraicais que são divididos em cinco versos na seguinte estrutura: 5/7/5/7/7. Há ainda alguma discussão se a divisão em cinco versos seria, de fato, aplicável ao *waka*, havendo propostas tanto teóricas, vindas de pesquisadores, quanto práticas, apontadas pelos poetas *waka* contemporâneos, de que o *waka* seria uma poesia ou, até mesmo, uma poesia em prosa constituída de apenas uma linha ou um verso⁵. Os versos de 5 e 7 sílabas não são exclusivos do *wa-*

⁴ *Haikai* também é denominado *haiku*, sendo que este último remete à origem da forma poética como o primeiro conjunto de versos a comporem o *renga*. O *renga*, por sua vez, é um poema composto em grupo, no qual cada participante escreve um conjunto de versos seguindo a sugestão do compositor anterior. Era o papel do poeta mais ilustre do grupo compor o *haiku* que dava início à série. *Renga* também é conhecido como *renku*.

⁵ A defesa mais conhecida compreensão do *waka* como uma poesia em um verso foi feita por Morris (1986, p. 569), afirmando categoricamente: “Enquanto pode ser difícil precisar especificamente.”

ka, sendo, na verdade, uma característica compartilhada por todas as formas poéticas japonesas, inclusive persistindo mesmo na composição de poesias modernas em japonês. A razão dessa contagem silábica específica não foi devidamente esclarecida. Ficamos apenas com sua origem mitológica que atribui ao deus Susano-no-Mikoto a composição do primeiro *waka* na ocasião do seu casamento com a princesa Kushinada, como se conta no *Kojiki* 古事記 (*Registros Anciões*) (712):

Oito nuvens no céu erguidas	Yakumo tatsu	八雲たつ
Em Izumo oito cercados,	izumo yaegaki	出雲八重垣
Oito cercados ergui	tsumagome ni	妻ごめに
Para minha esposa proteger	yaegaki tsukuru	八重垣つくる
Ah! esses oito cercados	sono yaegaki o	その八重垣を

(Tradução de WAKISAKA, 1997, p. 58).

Apesar de ser creditado como a poesia clássica japonesa, o *waka* não foi a primeira forma poética a surgir na terra de Yamato. Na mais antiga coletânea de poemas da qual se tem notícia, *Man'yōshū* 万葉集 (*Coletânea das Dez Mil Folhas*) (c.759), a grande maioria dos poemas registrados são poesias chinesas, assim como *chōka* e *sedōka*. Compostos em *man'yōgana*, uma forma de escrita desenvolvido a partir da escrita chinesa, mas lida em japonês, o *chōka* era um poema longo no qual versos de 5 e 7 sílabas se repetiam, ter-

camente que tipo de produto literário era o *waka*, especialmente nos anos de sua emergência como uma forma cultural hegemônica, podemos estar quase certos do que o *waka* não era e não é. Ele não é um poema de 31 sílabas em cinco versos no padrão de 5-7-5-7-7. O *waka* vem a ser um verso, um poema linear” (ênfase no original). O que Miner (1990, p. 684) contrapõe, de certa forma ironicamente: “Qualquer concepção da prosódia do *waka* que não pressuponha versos parece estranha. Obviamente, a palavra japonesa é ‘ku’, como os dicionários nos dizem. Mas insistir que o *waka* tem *ku*, mas não tem versos é como insistir que no Japão há *kawa*, mas não rios”.

minando em um de 5/7/7, por sua vez, o *sedōka* era composto por dois grupos de versos de 5/7/7. Ambas as formas decaíram e quase desapareceram na ascensão do *waka* através da primeira coletânea de poemas por decreto imperial, a *Kokin Wakashū* 古今和歌集 (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje) (c.905). A *Kokinshū*, como também é conhecida, foi a primeira antologia imperial que seria seguida por diversas outras ao longo dos séculos, estabelecendo o *waka* como a poesia japonesa tradicional, fixando suas regras e recursos retóricos e estabelecendo, o que veio a ser, o principal fio condutor da história da literatura japonesa.

O advento das antologias imperiais foi a ocasião a modelar as características mais marcantes, e constantemente reiteradas, do *waka* como a divisão temática das seções das antologias em estações do ano (*shiki* 四季), amor e paixão (*sōmon* 相聞) e miscelâneas (*zōka* 雑歌). Segundo Katō (2011, pp. 87-88), no seu trabalho sobre a temporalidade da poesia japonesa, seria uma especificidade própria da poesia lírica japonesa cantar as estações do ano, quando seria comum a toda lírica tematizar o amor e as emoções, de modo que a poesia japonesa, em particular o *waka*, apresentaria uma temporalidade circular da chegada e partida das estações em constante ciclo. Outra característica do *waka*, em contraposição às poesias anteriores, é a escrita em *kana*; a corruptela da escrita chinesa que passou a constituir a escrita moraica japonesa. Dada a simplicidade da escrita *kana* em comparação à chinesa, o *waka* popularizou-se na sociedade nobre japonesa se tornando a principal forma de corte entre amantes na era Heian (794 -1185). Assim, o *waka* se tornou elemento estrutural da nobreza japonesa cuja base

era, novamente, os poemas presentes nas antologias imperiais e na literatura em prosa da época (os *monogatari* ou narrativas e os *nikki* ou diários), esta última escrita principalmente por mulheres.

A concentração do *waka* na sociedade imperial japonesa levaria a intrigantes consequências na história posterior do Japão. As sofisticadas normas de elegância e decoro vigentes na nobreza transformaram a composição e prática do *waka* em eventos altamente estilizados, dando origem, por exemplo, a reuniões (*uta kai*) e competições de poesia (*uta awase*). As habilidades poéticas passaram a ser um requisito indispensável a qualquer um com pretensões a participar da alta corte japonesa, de forma que, de um lado, no período clássico, hábeis poetas gozavam de prestígio político, por outro lado, com a derrocada do poder imperial na era medieval japonesa, certas famílias e clãs que detinham fortes tradições poéticas e linhagem de exímios poetas, além de serem cotadas para integrarem o novo centro de poder nas mãos dos senhores feudais, promoviam-se como possuidoras de secretos ensinamentos poéticos, competindo entre si pelos favores daqueles no poder.

Outro desenvolvimento histórico de mesma raiz, mas em direção distinta dessa concentração do *waka* na nobreza, foi o surgimento e disseminação de outras formas poéticas que, com o tempo, viriam a suplantar o *waka* em popularidade. O *renga* e o *haikai* conservaram a forma do *waka*, porém ganharam contornos mais populares e mais próximos aos senhores feudais e à classe comerciante que começava a se formar. O *renga*, que surgiu como uma atividade lúdica e despreziosa nos intervalos das rigorosas competições de

poesia, não era visto como uma poesia digna de crédito pela nobreza, mas, ao cair na mão de habilidosos poetas, cresceu em popularidade e qualidade estética. O *haikai* que se desenvolveu, em partes, a partir do *renga*, desvencilhou-se completamente do mundo das nuvens douradas da nobreza para seguir viagem pelos vales do mundo flutuante. O universo fechado no qual se gestou e se desenvolveu o *waka* legou a este seu próprio destino; a tradição mingou juntamente com o brilho da sociedade que lhe deu à luz.

Hoje, o *waka*, na sua forma moderna de *tanka*, ainda é composto, mas ainda se encontra nas sombras do *haikai/haiku* que se expandiu em um gênero mundial e do *renga/renku* que, mesmo relativamente desconhecido fora do Japão e dos apreciadores da literatura japonesa, é extremamente valorizado pelas possibilidades criativas que apresenta e as questões estéticas às quais suscita. Entretanto, o crescente interesse no pensamento estético japonês trouxe consigo a tarefa de uma retomada do *waka* e da poética filosófica dormente em seu interior. Tal proposta, posiciona, ao lado da mundialidade do *haikai* e da criatividade do *renga*, a potência filosófica do *waka*. Precisamos, antes de explorá-la, navegar as intrincadas regras que governavam o *waka*.

RITMO

Em qualquer tipo de poesia, a musicalidade da língua se faz como um elemento indispensável. Em um idioma sem acentuações, de poucas variações fonéticas e reduzidos sons não é difícil de se imaginar como a poesia seria dire-

tamente afetada. Essa alegada incompatibilidade da língua japonesa com a poesia tornou-se mais aparente através do contato com a poesia escrita em línguas ocidentais, uma vez que na grande parte daquilo que no ocidente denominamos poesia, seu ritmo é marcado pelas tônicas, pela métrica e pela rima dos versos, elementos completamente ausentes da poesia japonesa: a tonicidade da língua japonesa é praticamente inaudível, a métrica se resume, como vimos, a versos alternados entre 5 e 7 moras e, em poemas de apenas 5 versos compostos em uma língua com tão poucas variações fonéticas, a rima parece se tornar impraticável.

Estaríamos diante uma forma poética distante do ritmo? Sim, caso recorramos aos instrumentos conceituais desenvolvidos para dar conta de alguns poemas ocidentais, por uma poética que desconhecia por completo a poesia japonesa. A poética japonesa, por sua vez, mesmo conhecedora da profundamente musical poesia chinesa, denominava seus poemas de “*uta*”, canções.

Apesar de não termos evidências de que a recitação do *waka* em seus primórdios era acompanhado de algum instrumento musical, nem mesmo como tal recitação era feita, podemos ter uma boa ideia pela recitação (*hikō*) nas reuniões de poesia, principalmente na leitura anual dos poemas da casa imperial feitas no início do ano (*Utakaihajime*) e também, com algumas modificações, no teatro *nō*. Nas recitações, cada mora é prolongada, deixando-a ressoar e estendendo o poema. Nesse momento, nos deparamos com uma marca rítmica característica do *waka* e da poesia japonesa em geral: a pausa.

Tendo o *waka* o padrão de *ku* 句, versos de 5-7-5-7-7, a

pausa (*kugiri*) pode assumir dois tipos: quando a pausa ocorre no final do segundo ou quarto *ku*, temos o *goshichichō* 五七調, ou ritmo de 5 e 7; quando a pausa ocorre no final do primeiro ou terceiro *ku*, temos o *shichigochō* 七五調, ritmo de 7 e 5. O ritmo de 5 e 7 foi mais comum na antiga coleção *Man'yōshū*, levando o *waka* a apresentar, ritmicamente, a seguinte configuração: 5-7/5-7/7. De acordo com Kenneth Yasuda (2001, p. 152), isto se deveu ao fato de outras formas poéticas, que logo desapareceriam, o *sedōka* e o *chōka* ainda serem escritas e comporem a antologia. Ambas as formas tinham como base a configuração de *ku* 5-7 que se repetiam ao longo do poema sem um número total de *ku* fixo. Vejamos um exemplo clássico presente na *Man'yōshū* (V: 822)⁶:

No meu jardim	Waga sono ni	我が園に
caem flores de ameixeira -	ume no hana chiru	梅の花散る
Do alto	Hisakata no	ひさかたの
dos céus	ame yori yuki no	天より雪の
Como se neve fossem. ⁷	nagarekuru kamo	流れ来るかも

Marcamos a forte pausa no final do segundo *ku* com um traço. A pausa é caracterizada pela conjugação “ru” do verbo “chiru” que marca o fim de uma sentença. Uma quebra sintática, então marca o ritmo do *waka*, antes dos elementos fonéticos que havíamos elencado acima.

Já a métrica dos ritmos de 7 e 5 começou a ser utilizada mais amplamente a partir da primeira antologia de poemas

⁶ Utilizamos a notação convencional para a referência aos poemas na antologias clássicas: o número românico indica o número do livro, seguido do número do poema em número arábico.

⁷ Todas as traduções de poesias e citações do japonês e do inglês ao português são nossas, exceto quando indicado.

imperiais (*Kokinshū*), tornando-se o principal ritmo do *waka* e, quiçá, de todas as formas poéticas subsequentes. Destaquemos que o ritmo de 7 e 5 pode assumir dois padrões distintos (e um terceiro que seria composto pela junção de ambos): uma pausa no final do primeiro *ku*, isolando-o; e uma pausa no final do terceiro *ku*, o que levou à consciência de dois hemisféricos ou partes no *waka*, os versos superiores compostos pelos três primeiros *ku* de 5-7-5 denominados *kami no ku*, e os dois versos inferiores de 7-7 denominados de *shimo no ku*.

Primeiro, ouçamos o seguinte poema que possui pausas no primeiro e terceiro *ku*:

Ah, aqueles a ouvirem!	Kiku hito zo	聞く人ぞ
Derramam lágrimas	Namida wa otsuru	涙は落つる
os gansos selvagens -	Kaeru kari	帰る雁
Em prantos vão	Nakite yuku naru	鳴きてゆくなる
pelo céu da alvorada.	Akebono no sora	あけぼのの空

Este belo *waka* composto por Fujiwara no Shunzei (também conhecido como Toshinari) (1114-1204) e presente no *Shinkokin wakashū* 新古今和歌集 (*Nova Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*) (I: 59), como grande porção dos poemas dessa antologia, é de uma complexidade singular que tentei reproduzir na tradução através de uma pontuação e sintaxe soltas. A partícula “zo”⁸, que finaliza o primeiro *ku*, aparta-o ao enfatizar o “kiku hito”, porém, de um só lance, cria uma conexão semântica com “namida”

⁸ Um dos argumentos que posso levantar a favor da pausa no primeiro *ku* no poema citado é que a mesma partícula “zo” viria a ser utilizada no *renga* e no *haiku* como um *kireji* 切れ字, palavra de corte, exatamente com a função de apartar um *ku*, normalmente o primeiro, dos outros versos, compondo deste modo o cenário ou a atmosfera.

(lágrima) e “nakite” – este último, uma homofonia que pode dizer tanto “chorar” quanto o “cantar” dos pássaros. Outra distinção que percebemos no ritmo 7 e 5, em contraposição ao anterior 5-7, é que a pausa não é mais feita sintaticamente através de um verbo, mas antes através de um substantivo – no caso do *waka* de Shunzei, “kari”, gansos selvagens. O tropo é chamado de *taigen dome* 体言止め, amplamente utilizado no *waka* tardio do *Shinkokinshū*, como uma inovação que acrescentaria mais vitalidade emocional ao poema. Trata-se de um tipo de pausa fortuito ao nosso poema por permitir que os versos inferiores possam ter como seus sujeitos, ao mesmo tempo, as duas figuras dos versos superiores: seriam as pessoas a escutarem que se vão em prantos, ou os gansos selvagens que se vão cantando? O ritmo aqui entra em um íntimo jogo com a semântica do poema.

A RETÓRICA DO WAKA

Aos olhos da tradição ocidental, marcada em seu início pela longa poesia épica, trinta e um sons organizados em cinco linhas não nos dão a impressão de serem um poema. Parece-nos muito pouco para que se possa estabelecer o fluxo significativo enriquecido pelo ritmo, melodia, sintaxe, figuras de linguagem com os quais nos acostumamos ao diferenciar a poesia da prosa. Além, restringido às 31 moras e pelo vocabulário, o *waka* estaria fadado à estagnação, com poucos recursos para se renovar e aprimorar sua forma e conteúdo. Forma e conteúdo, por sinal, que no interior da

poética *waka* seriam referidas por, respectivamente, *kotoba* (literalmente, “folhas dos assuntos”) e *kokoro* (“coração” e “mente” seriam traduções aproximativas). E a ambos é essencial precedentes. A tradição milenar do *waka* pôde vigorar na corte do Japão antigo pois sua validade e importância relacionavam-se diretamente aos precedentes criados pela tradição poética, seja, em um primeiro momento, pelas antologias e coleções de poemas comissionadas pelo imperador, seja depois pelos alegados escritos contendo ensinamentos secretos das linhagens famosas por seus conhecimentos poéticos. Mais ainda, foram os precedentes que criaram as folhagens e o coração do *waka* e, como argumentaremos em seguida, marcaram no próprio idioma um modo de conhecimento e verdade que, por parentesco, pode ser compreendido como poético.

Assim, podemos entender a resposta de Earl Miner à pergunta de como o *waka* poderia superar suas limitações.

Primeiro, os poetas japoneses usam praticamente toda técnica imaginável para transcender ou superar os limites da brevidade os quais eles aceitam de começo, e segundo, eles se confinam a temas que podem ser tratados em trinta e uma sílabas com as técnicas disponíveis. A terceira resposta aponta para uma direção um pouco diferente da técnica, mas de igual importância – a poesia japonesa é um corpo contínuo de tradições, convenções e suposições entre poetas e leitores diferente de qualquer coisa que encontramos na poesia ocidental. (MINER, 1955, p. 352).

Acredito que a primeira e segunda respostas dadas por Miner tornam-se mais compreensíveis à luz dos precedentes que fazem com que por mais similares que as técnicas ou recursos retóricos empregados pelos poetas japoneses sejam daqueles utilizados pelos poetas de outras línguas, funcio-

nem de modo particular ao se tratar do *waka* (até mesmo em comparação a outras formas poéticas japonesas) e, conseqüentemente, por convenção ou não, recebam nomes próprios à revelia das similaridades que apresentem com as figuras de linguagem ocidentais.

Ouçamos o seguinte poema:

Do alto	Hisakata no	ひさかたの
calmamente a luz.	Hikari nodokeki	光のどけき
Neste dia de primavera	Haru no hi ni	春の日に
por que, inquietas,	Shizugokoro naku	しづ心なく
caem as flores de cerejeira? ⁹	Hana no chiruran	花の散る
らむ		

(*Kokinshū*, II: 84, Ki no Tomonori).

Aqui encontramos um dos recursos retóricos mais discutidos do *waka*: o *makura kotoba*, “palavra-travesseiro”. A problemática das palavras-travesseiro gira em torno do paradoxo entre sua fixidez e seu aparente vácuo semântico. Sua fixidez ocorre em duas frentes: a primeira é que somente certas palavras estabelecidas pela tradição são reconhecidas como palavras-travesseiro que, em sua maioria, são compostas por cinco moras; a segunda é que elas se associam sempre com um número limitado de palavras que as seguem, chamadas *himakura* 被枕 – traduzimos livremente por “palavras-fronha”. No poema acima citado, assim como no poema anterior do *Man’yōshū*, a palavra-travesseiro é “hisakata no”, cujo significado, especula-se ser “de um local distante” (*hisasukata*) (Wakisaka, 1982, p.28) ou associado com “sol” (*hi*), tendo como suas palavras-fronha “hikari”

⁹ Nakaema (2012, pp.98-100) analisa os problemas de tradução do *makurakotoba* “Hisakata no” e outras opções de tradução na sua dissertação.

(luz) e “ama” (céus, paraíso) – ambas apareceram nos poemas citados –, mas também “tsuki” (lua) e “sora” (céu, firmamento). Sem dúvida, as palavras-travesseiro e as palavras-fronha são convenientes ao poeta por apresentarem formas fixas que se encaixam perfeitamente na contagem de sons dos versos. Contudo, o paradoxo que carregam faz com que o poema ecoe mais distante: por serem fixas, poemas que se utilizam de uma palavra-travesseiro e suas palavras-fronhas levam a associações com outros poemas conhecidos na tradição que se utilizam das mesmas palavras; por terem um vácuo semântico, permitem serem lidas de formas diversas. As palavras-travesseiro perderiam todo seu alcance caso não se valessem dos precedentes que as autorizam como tal e, por mais que lembrem meros acessórios decorativos, da mesma forma que estes chamam a atenção para si somente em um primeiro momento para nos fazerem, logo em seguida, remeter ao todo que compõem, nossas palavras-travesseiro nos levam primeiro ao poema, depois à toda tradição.

Acompanham as palavras-travesseiro, por vezes, mais duas outras técnicas do *waka*: o *kakekotoba* 掛詞 (traduzimos livremente por “palavra-cabide”, contrariando em alguma medida a tradução estabelecida pelo inglês de “*pivot-word*”) e o *engo* 縁語 (palavras-em-associação). Começamos por expor a palavra-cabide através do seguinte poema de Ki no Tsurayuki sobre o tópico do cair da neve (*Kokinshū*, I: 9)¹⁰:

¹⁰ Contrastar com a tradução de Nakaema (2012, p.137): Paira a névoa / e os brotos nas árvores despontam. / Com o cair da neve de primavera, / Nesse vilarejo, onde não há flores, / Pétalas parecem cair.

A névoa se levanta,	Kasumi tachi	霞たち
brotam também como neve	Ko no me mo haru no	木の芽も春の
de primavera a cair	Yuki fureba	雪ふれば
mesmo nesta vila sem flores,	Hana naki sato mo	花なき里も
Ah, as flores parecem cair!	Hana zo chirikeru	花ぞ散りける

No segundo *ku* encontramos a nossa palavra-cabide, “haru”. Pelo idioma japonês contar com uma pequena variação de sons e falta de tônica clara, ao recitar este poema de Ki no Tsurayuki, escutamos em “haru” tanto “brotar ou desapontar dos brotos” quanto “primavera” que são homofônicos. Normalmente, a ambiguidade das homofonias é corrigida pelo contexto, na conversação, ou pelo uso dos ideogramas, na escrita. Contudo, o contexto e a sintaxe do poema permitem tanto dizer “desapontam também nas árvores” (*Ko no me mo haru*) quanto “a neve de primavera cai” (*haru no / yuki fureba*) e, apesar de o ideograma para “haru” 春 ser o de “primavera”, a homofonia não passaria despercebida na leitura compreensiva. Assim, “haru” é uma palavra que funciona como um cabide, onde se penduram, ao mesmo tempo, dois corações (*kokoro*) em uma mesma folha (*kotoba*), isto é, no conjunto de sons da palavra e na letra “haru” se sobrepõem sem qualquer exclusão dois padrões semânticos (“haru” significando primavera e brotar) e sintáticos (“haru” é tanto um substantivo quanto um verbo).

As palavras-em-associação ocorrem em diversas facetas, revelando as diversas faces de um mesmo poema, como no composto pela lendária poetisa Ono no Komachi (*Kokinshū*, XV: 797):

Aquilo que muda	Iro miede	色見えで
Sem vermos a cor,	Utsurō mono wa	うつろふものは
o coração dos homens	Yo no naka no	世の中の
deste mundo,	Hito no kokoro no	人の心の
está ali, na flor	Hana ni zo arikeru	花にぞありける

O “en” 縁 que compõe nossa “palavras-em-associação” diz também o encontro fatídico, o encontro fortuito, os laços sanguíneos da família e o termo budista para carma (do sânscrito *pratyaya*), ou seja, destino. O poema de Komachi põe diante de nossos olhos, com excelência, todas as linhas do destino que se desembaraçam do encontro das palavras nesse *waka*, assim como também a profunda compreensão do destino das pessoas deste mundo, de modo que uma única tradução como que deixa para trás vários encontros em pró de outros; no japonês todos parecem se encontrar de uma só vez. Aqui, as palavras-em-associação são “mudar” (*utsurō*), “este mundo” (*yo no naka*), “coração dos homens” (*hito no kokoro*) e “flor” (*hana*), todas conectadas pela associação da partícula possessiva “no” (de) à “cor” (*iro*) que inicia o poema. Os precedentes são indispensáveis, permitindo associações a criarem tal tensão semântica no poema. “Cor” diz, na tradição japonesa, por um lado, paixões, em especial das situações sexuais, por outro, seguindo o pensamento budista, diz a forma exterior das coisas do mundo (a tradução do sânscrito *rupā*). A raiz de toda decepção e sofrimento está na mudança constante das coisas deste mundo, carentes de qualquer substância, como as paixões e a forma exterior das coisas. Assim, não é só a flor que desbota neste mundo, são também as formas das coisas que somem no coração dos homens, mas também a paixão que murcha, como uma flor, no coração do amado sem que ele deixe is-

so transparecer: utilizando-se das palavras-em-associação, Komachi canta no mesmo poema a tristeza das flores que se vão com o tempo, o inevitável arrefecer do amor e o sofrimento causado pelo apego às coisas passageiras deste mundo. Seria necessário, para fazer jus a um poema tão rico, uma espécie de não-tradução:

Encontre transitoriedade
Naquilo que muda sem esvanecer-se
No aspecto exterior, especialmente
Na cor, nas formas e na flor enganadora
Que é o coração daquilo que este mundo chama homem! (MINER,
1955, p.358).

A descrição das características gerais e aspectos formais do *waka* que fizemos até aqui está longe de esgotar esta forma poética – e nem o pretendíamos – à qual um número de recursos retóricos não discutidos nesta pequena introdução ainda se acoplam (podemos citar, como referência, o *jo-kotoba* e o *honkadori*). Nosso objetivo foi prover uma ideia geral do gênero do qual nasceram outros poemas japoneses e grande número de vocabulários que compõem o discurso da estética japonesa. Foi também a tradição do *waka*, fortemente presente na consciência poética japonesa, a criar embaraços na tentativa de se desenvolver uma poesia e poética modernas no idioma japonês. Entretanto, a sofisticação encrustada no *waka*, polida no curso dos séculos, teria o tornado um rico manancial para o pensamento japonês, seja na forma expressiva (pensamento poético), seja como seu material (pensamento do poético). Isso se daria pelo *waka* não só formar-se a partir dos precedentes, mas também criá-los enquanto tradição idiomática. Como um idioma inteiro

(dicção, semântica, som e letra), a tradição *waka* é o caminho inevitável pelo qual o pensamento/filosofia japonesa passa; passando nós também por ele, desbravaremos a seguir o poético pensamento da língua japonesa dos *karon* (歌論), tratados poéticos de *waka*.

A POÉTICA FILOSÓFICA DO *WAKA*

A poesia *waka* é frequentemente classificada como lírica por sua conexão íntima com os sentimentos que expressa. Uma classificação dúbia, seja por sua origem grega e completamente apartada de qualquer influência em relação ao *waka*, seja pela expressão sentimental que nos parece um tanto quanto opaca ao lermos tais poemas.

Não é raro, na interpretação do *waka*, procurar-se seu sentido na realidade sentimental experimentada pelo poeta no momento de sua composição ou em determinada situação na qual poderia ter se encontrado (obviamente, esta ferramenta hermenêutica não é de todo exclusiva à interpretação do *waka*). Dois exemplos claros – que cito a efeito de ilustração – podem ser vistos, em aproximações e fins bastante distintos entre si, naquilo que Geny Wakisaka nos conta sobre a avaliação da poesia da lendária Ono no Komachi feita por Ki no Tsurayuki, em seu prefácio em *kana* do *Kokinshū*, e a de Donald Keene acerca do também lendário poeta Kakinomoto no Hitomaro. Cito-os:

Quanto aos poemas da poetisa Onono Komachi vêm citados três exemplos: os de nº 553 (do sonho e da lucidez), 797 (da transformação da cor nas flores dos sentimentos) e o 938 (das plantas aquáticas desraizadas), dos quais são cobrados o vigor ou a tensão. Seus poe-

mas são alinhados no estilo do poema da princesa Sotoori. Em se tratando de divagação de mulher, abertas para a paixão, talvez elas estejam destituídas do vigor ou de uma tensão forte como diz Tsurayuki. Não querendo refutar opiniões de conhecedores, nota-se neles, porém, a beleza da inconstância, da inconsistência e do charme sensual, principalmente nos poemas de Onono Komachi. (WAKISAKA, 1997, p. 69).

Ironicamente, Hitomaro é tão convincente em seus poemas sobre temas que ele não poderia ter conhecido por experiência pessoal que foram expressadas dúvidas sobre a sinceridade de poemas em que ele descreve suas próprias emoções; argumentou-se que se ele poderia de forma tão persuasiva descrever a tristeza de uma princesa inacessível, não haveria porquê ele não poder também ter inventado uma persona para si mesmo e ter escrito da maneira em ele imaginava ser a forma através da qual um poeta escreveria, digamos, quando sua esposa morreu. Mas lendo os dois grandes poemas de Hitomaro sobre a morte de sua esposa [...] é difícil questionar sua autenticidade. (KEENE, 1988, p. 56).

Tendo o *waka* sido o principal meio de corte entre os amantes na era Heian e, aliado a isto a lendária beleza de Komachi, levando muitos a crer que seus poemas presentes no *Kokinshū* tenham sido poemas trocados entre ela e seus amantes e pretendentes, talvez nos seja convincente buscar o significado de seus versos nos seus possíveis sentimentos, como se seus *waka* fossem expressões de seus sentimentos íntimos. Permitindo, assim, que a crítica de Tsurayuki procure as falhas de seus poemas naquelas paixões às quais as mulheres, segundo ele, seriam suscetíveis: a falta de vigor ou tensão se deve ao fato de que seus poemas são meras divagações de mulher e não uma expressão consistente dos sentimentos. Contudo, ao voltarmos nossos olhos às observações de Keene acerca de Hitomaro, encontramos-nos confusos e não sabemos bem determinar se os *waka*, seja de Komachi, seja de Hitomaro, são expressões sinceras de seus

sentimentos. Podemos, inclusive, estender nossas suspeitas a toda composição de *waka*, afinal até monges budistas, que gozavam de grande reputação nas cortes do Japão antigo, compunham *waka* de amor nos quais cantavam o infortúnio de se deixar a amante ao raiar do dia ou da amante a esperar uma visita noturna mirando fixamente a lua parcialmente encoberta pela sombra de um pinheiro¹¹. Não nos esqueçamos também que Ki no Tsurayuki escreveu seu famoso *Tosa Nikki* (*Diário de Tosa*) passando-se por uma mulher acompanhando um nobre (talvez ele próprio) em uma viagem a uma província distante.

Não é o acaso, nem mesmo a potência da teoria da literatura ocidental que permeia a aproximação dos intérpretes que os fazem se referirem ao lirismo na determinação do “verdadeiro” ou “correto” significado de um *waka*, pelo contrário, trata-se de uma autorização ditada a longos tempos pelo já mencionado Ki no Tsurayuki em seu aclamado *Prefácio em Kana ao Kokinshū*, onde escreve:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouviram. O rouxinol que canta junto às flores, o coaxar das rãs no seu habitat – água, sem exceção, diria eu, como também não haveriam de cantar? Sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros. Esse é o poema. (WAKISAKA, 1997, p. 57).

O que aqui Wakisaka traduz por “poema japonês”, tra-

¹¹ Cf. KEENE, 1988, p.41.

ta-se do “Yamato uta”, relembrando a forte conexão entre o poema japonês e o canto, que não é só dos humanos, mas de tudo que há. Já os “sentimentos humanos” é a tradução de “hito no kokoro” que, por sua vez, também pode ser dito “o coração dos homens”. *Kokoro* não é um termo fácil com o qual se lidar, principalmente no que tange a poesia japonesa; não só temos dois ideogramas que assim podem ser lidos (心情), mas também carecemos em nosso idioma de uma palavra adequada. Entretanto, munidos com uma certa aproximação da poética de Ki no Tsurayuki, vemo-nos autorizados a entender o “kokoro” como o centro das emoções que são expressas sem mediações pela miríade de palavras que compõe o *waka*.

Como investigamos anteriormente através dos recursos retóricos do poema japonês, nos parece não ser este o caso, uma vez que as palavras (詞 ou 言の葉) do *waka* são aquelas polidas pela tradição, pelos precedentes. É a partir desse ponto através do qual Shirane Haruo, em um artigo dedicado à poética de Fujiwara no Shunzei, compreende a poética japonesa pela intertextualidade. Partindo de uma concepção simples e direta da intertextualidade que diz que os textos adquirem e comunicam seus sentidos não ao apontarem a qualquer referente exterior que habitaria a realidade, antes os textos significar-se-iam em relação a outros textos das formas mais diversas: poderíamos falar dos textos anteriores que pertenceriam a uma categoria idêntica ou similar ao do texto que lemos, poderíamos dizer também das associações pessoais que poderíamos ou não fazer com textos que havíamos lido antes ou, até mesmo, de um conjunto de códigos e referências a permearem a cultura à qual

nós e/ou os textos lidos pertencem.

O círculo fechado da nobreza do Japão antigo, onde o *waka* se desenvolveu, aliado ao preciosismo com o qual eram tratadas as antologias imperiais e a constante reiteração de recursos que retomam sempre os mesmo versos e temas, sem dúvida, contribuiu para a construção da altamente codificada tradição da poesia japonesa. De forma que seria inimaginável compor um *waka* que fosse completamente lírico, expressando os sentimentos humanos, sem passar pelos precedentes retóricos compartilhados pela comunidade. Enfim, intertextualidade – a denominação atual que damos a esse fenômeno – era, antes de tudo, um requisito indispensável à composição e apreciação do *waka*, antes mesmo dos sentimentos humanos – entendidos aqui no seu modo subjetivo e expressivo.

A contrapartida de uma tradição poética tão fechada foi a estagnação e a mecanização da composição de *waka* – qualquer um poderia compô-los conhecendo até mesmo marginalmente os precedentes necessários. O que levou sofisticados poetas da era medieval, em particular Shunzei e seu filho Fujiwara no Teika (1162–1241), a uma guinada que revitalizou o estilo poético cujo mote se encontra nas seguintes palavras de Teika em seu *Eiga no Taiga* 詠歌大概 (ca. 1222):

Em relação ao cerne [*kokoro*], a novidade deve vir em primeiro lugar: buscando um cerne que ainda não foi cantado pelas pessoas e cantá-lo. Em relação às palavras [*kotoba*], deve-se procurar e utilizar as antigas: aquelas utilizadas pelos antigos nas *Três Coleções*, assim como podem ser usadas aquelas dos poemas do *Shinkokinshū*. O estilo [*fūtei*] pode ser aprendido dos grandes poemas do passado: sem discriminação entre épocas passadas ou recentes, deve-se seguir o estilo do

poema que se julgou excelente. (HISAMATSU, 1971, p.299).

A razão de aqui termos optado pela tradução de “cerne” para “kokoro” e não as tradicionais traduções de “sentimento” ou “significado” é que entendemos “kokoro” como um termo técnico que, além da dicotomia clássica entre sentido e forma, indica o tópico ou tema sobre o qual canta o poema. Apreenderemos melhor tal intenção ao apontarmos que a todo *waka* corresponde um tópico, Miner (1990), em artigo no qual pretende definir o *waka* em nove proposições, talvez tenha melhor demonstrado a total dependência do *waka* de um tópico ao afirmar, em sua segunda proposição, que “todo *waka* provem de uma ocasião” e, novamente na sexta proposição, “um dado *waka* oferece uma predicação com precedentes”. Assim, a ocasião, tópico, *kokoro*, cerne de um *waka* não dita necessariamente o significado de um dado *waka*, mas traz consigo as palavras e a dicção polidas pela tradição que a ele seriam adequadas. O constante uso de certas palavras em relação ao cerne, em torno do qual elas gravitam, as desgastariam, contudo tal situação não pediria por novas palavras, uma vez que isso seria equivalente a se desfazer de todo precedente – exatamente aquilo a lhes darem sua posição de palavras poéticas –, antes a situação pede por novos cernes, ou seja, outras formas de se guiarem as palavras ao interior do poema. O tecido intertextual não é partido, nem suas linhas substituídas; tece-se por outros meios e padrões.

Se escutamos dessa breve descrição um apelo a uma nova atitude poética (e aqui o *kokoro* também surge em sua amplitude semântica na forma de “disposição”), não estaríamos desautorizados pelas poéticas de Teika e Shunzei, bem

pelo contrário:

Assim, dentre esses dez estilos dos quais falei não há nenhum que supere o estilo dos sentimentos profundos [*ushintai*] na apresentação da verdade da poesia [*uta no hon'i*]. Ele é extremamente difícil de compreender, uma vez que não é possível compô-lo apenas pensando-se sobre ele. Preparando bem sua disposição [*yokuyoku kokoro o sumashite*] e imergindo-se nela, torna-se possível compor neste estilo. Entretanto, aquilo que chamamos de um bom poema é dito daqueles que, a cada vez, atingem um cerne profundo [*fukaki kokoro*]. (HISAMATSU, 1971, p. 319).

Encontramos nesta citação do *Maigetsushō* de Teika três instâncias onde nos deparamos com “*kokoro*”: o “estilo dos sentimentos profundos” (*ushintai* 有心体, literalmente o “estilo que possui *kokoro*”), “preparar a disposição” (*kokoro wo sumashite*) e o “cerne profundo” (*kokoro no fukaki*). O estilo dos sentimentos profundos se conecta diretamente à “verdade” da poesia (*uta no hon'i*), para tal é preciso preparar sua disposição para se compor uma poesia com um cerne profundo. Creio que a chave de leitura que procuramos aqui e que reúne em si esses três *kokoro* é a verdade da poesia: o *hon'i*. Tradicionalmente associado à excelência com a qual um tópico é apresentado no interior de um *waka*, a verdade é interpretada por Tanaka (1961, pp. 7-6) como o “cerne original” (*moto no kokoro*) do qual fala Shunzei na seguinte passagem:

Como é dito no prefácio do *Kokinshū*, a poesia tem o coração das pessoas [*hito no kokoro*] como semente e se torna uma folhagem de palavras inumeráveis. Sem aquilo que chamamos poesia, mesmo prestando homenagens às flores da primavera ou olhando as folhas vermelhas do outono, ninguém conheceria [*shiru*] nem suas cores e nem seus perfumes; nem o que deveríamos chamar de seu cerne original [*moto no kokoro*]. (HISAMATSU, 1971, p. 119).

Tomando o cerne original como o termo técnico da poética medieval japonesa para verdade, Tanaka lança a tese de que é a poesia o método através do qual as diversas coisas do mundo são apreendidas em sua mais particular essência pelo coração das pessoas. Desse modo, a poesia seria o intermediário entre o coração das pessoas e o cerne das coisas quando a semente é nutrida pelas palavras dando origem às miríades de palavras poéticas.¹²

As perguntas às quais nos propomos a responder ainda parecem um tanto quanto indecíveis: “O que é o cerne original, a verdade das coisas?”; “qual a disposição que devemos ter para compor um poema com excelência?”; “qual a posição dos sentimentos no *waka*?”. A teia que viemos aos poucos tecendo com os textos da poética medieval japonesa e seus estudiosos apontaram para um ponto em comum a essas três perguntas: todas perguntam pelo “kokoro”. Contudo, esses três *kokoro* resistem bravamente a qualquer distinção definitiva¹³.

Foi Marra quem, lendo a citação acima de Shunzei, afirmou:

Longe de considerar a percepção da realidade exterior como o resul-

¹² Cf. TANAKA, 1961, pp. 8-9.

¹³ Konishi, em um artigo dedicado ao estilo dos sentimentos profundos, após reconhecer que o centro da questão se encontra na definição de *kokoro*, observa que nos tratados poéticos e julgamentos de competições de poesia de Teika e Shunzei há uma variação no emprego do *kokoro* que, à primeira vista, pareciam comportar os significados de “expressão subjetiva”, “expressão objetiva” e “a expressão ela mesma”, contudo, em uma análise mais profunda, acabariam por serem indiferenciáveis, como escreve em sua conclusão: “O ‘ter coração’ [*ushin*] de Teika continua o ‘kokoro’ de Shunzei no qual não se consegue diferenciar entre ‘o kokoro que expressa’ e ‘o kokoro que é expresso’, assim compreendo que o estilo dos sentimentos profundos é uma expressividade subjetiva que tenta apreender o fenômeno penetrando-o cada vez mais profundamente e, ao mesmo tempo, uma rica expressão da realidade conceitual que vivamente põe diante dos olhos o cerne ele mesmo do fenômeno” (KONISHI, 1951, p. 141).

tado de uma recepção passiva do mundo natural, Shunzei explicou-a como o produto da atividade criativa do poeta que se torna uma forma experiencial de conhecimento no momento da recepção textual. O movimento do coração (*kokoro* 心) do poeta corresponde a este momento de criação autoral. (MARRA, 2010, p.65).

De fato, Marra parece ter razão ao dizer que a criação do *waka* é uma forma de conhecimento, mesmo experiencial, uma vez que encontramos no texto de Shunzei, *Korai Fūteishō* 古来風体抄, explicitamente o verbo “conhecer” (*shiru*) quando ele se refere ao perfume e às cores das flores de primavera e às folhas do outono. Conhecê-las era fundamental para se compor um *waka* de primavera ou de outono que as tomassem como seus tópicos e que correspondessem às suas verdades. Ora, caso queiramos nos manter no vocabulário de “atividade criativa”, “movimento do coração”, “realidade exterior” utilizado por Marra para explicar a passagem, seríamos mais consistentes caso tomássemos esse conhecimento experiencial da recepção como a transmissão dos precedentes antigos reunidos em poemas que se destacaram no tratamento de tais tópicos. Conhecimento das palavras (*kotoba*) e dos sentimentos (*kokoro*) que carregam. Contudo, Marra designa um ponto importante: Shunzei aponta que o conhecimento do cerne original de fenômenos tão caros ao *waka* e à vida em geral no Japão não se é adquirido pelo mero olhar, perceber os fenômenos, porque seu cerne se encontra exatamente no perfume efêmero das flores e na cor passageira das folhas, ou seja, no modo como as palavras legadas pela tradição cantam tais fenômenos.

Neste ponto, podemos retomar a ideia de intertextualidade à qual nos remeteu Shirane, também ao ler Shunzei: o

sentido daquilo sobre o que canta um *waka* não é determinado referindo-se mimeticamente, antes – e agora podemos falar mais diretamente – emaranhara-se pelo tópico que toma de outros *waka* da tradição em torno dos quais uma miríade de palavras floresce e despetala ao sabor das estações dos precedentes, assim como o cerne original das coisas que só pode ser dito por estas palavras efêmeras.

Não é por mero preciosismo que as regras do *waka* restringem qualquer palavra que não encontre precedentes ou que “soe mau” de ser usada. Poemas são uma forma única de se falar, ou melhor, de se cantar o *kokoro* e não podem se confundir com as palavras do cotidiano, do pensamento, das narrativas ou da política. Por isso, as rodeiam todo um ritual cujo melhor exemplo é aquele do *uta awase* (competição de poemas) com suas regras de decoro e as críticas pontuais e severas dos jurados sobre a adequação dos poemas apresentados. A adequação das palavras – e exatamente por tal motivo elas devem permanecer antigas – não se trata apenas de preservar uma “estética”, mas de manter o cerne original das coisas que, como a poesia *waka*, seria uma “intertextualidade do real”.

“Intertextualidade do real”, ainda, é uma forma deficitária para compreendermos do que parece falar Shunzei na seguinte passagem, também de *Korai Fūteishō*, que suplementa sua concepção de poesia e como nela encontra-se o cerne original das coisas. Vejamos em partes:

As palavras de Kuanting que abrem o *Mo-ho Chih-kuan*¹⁴ da escola de

¹⁴ Kuanting (561–632), conhecido no Japão como Shōan Kanjō, escreveu os ensinamentos de seu mestre Zhiyi (538–597) ou Chigi, em japonês. Shunzei aqui se refere à obra de Zhiyi, escrita por Kuanting, intitulada, em japonês, *Makashikan* de 594.

budismo Tendai são as seguintes: “Calma-e-contemplação [*shikan*止観] possui em si mesmo uma clareza e tranquilidade além de qualquer outra coisa ouvida pelas gerações anteriores”.

De princípio, perscrutando a profundidade e o ilimitado significado dessas palavras, nós as ouvimos como dignas de reverência e acertadas. Também ao tentar saber ser uma poesia boa, ruim ou profunda [*fukaki kokoro*], comparando-a àquelas coisas difíceis de serem postas em palavras, penso que deveríamos tomá-las como idênticas. (HISAMATSU, 1971, pp. 119-120).

A calma-e-contemplação da qual fala Shunzei através do budismo Tendai é composto de dois ideogramas 止 e 観, que dizem, respectivamente, “parada” e “visão”. Sendo um termo usado pelo budismo Tendai para designar um estado em que toda atividade de percepção rotineira do mundo é trazida a uma completa interrupção permitindo assim, pela primeira vez, de fato, ter-se uma visão sem quaisquer impedimentos das coisas. A comparação da calma-e-contemplação com a poesia nos remete diretamente àquele *kokoro* que se aproxima de uma disposição: para se conhecer o que aí em um poema é bom, ruim ou profundo (seja ao compô-lo ou ouvi-lo) faz-se necessário uma disposição onde vigore clareza e tranquilidade¹⁵.

Contudo, poderíamos acusar Shunzei de fazer uma comparação desproporcional entre a doutrina budista e o *waka* japonês, ao que ele, em um primeiro momento, responderia que assim como os ensinamentos sagrados do Buda foram transmitidos de um mestre a outro através dos tempos, também, desde o *Man'yōshū*, o *waka* criou seu caminho através das várias antologias. Nisto eles seriam também idênticos¹⁶. Porém, essa identidade não se trata apenas

¹⁵ Teika também faz alusão ao Caminho do Meio do Tendai relacionando-o à composição poética. Cf. HISAMATSU, 1971, p. 321

¹⁶ Kurokawa (1962, p. 15) em seu estudo em que relaciona a coletânea de *waka* compilada por Cont.

de uma elevação da poesia japonesa ao nível de prestígio que o budismo gozava em todo o extremo oriente através de um apelo à tradição, na transmissão ela mesma é onde se encontra essa identidade: a composição e a confecção de antologias poéticas são atividades búdicas.

Mais outra objeção poderia aí ser levantada: como a atividade poética, principalmente aquela do *waka* repleta de rituais diletantes de uma nobreza tão mundana, pode ser ela uma atividade búdica? Ao que, prontamente, responde Shunzei:

Contudo, poder-se-ia acusar-me de dizer coisas parecidas apenas a palavras floreadas e coisas mundanas, enquanto os ensinamentos búdicos vem daqueles que possuem bocas douradas. Contudo, é precisamente aqui que a profundidade das coisas se apresenta. Pois há uma ligação entre essas coisas como a poesia e o caminho do Buda, exatamente porque também passando por este caminho que encontramos o ensinamento sobre as paixões mundanas: “Os escritos mundanos, todos eles, estão afins aos ensinamentos sagrados”. (HISAMATSU, 1971, p. 120).

E, continua:

Assim, deixo por demonstrado que também o profundo caminho da poesia japonesa se assemelha aos três estágios da iluminação, do vazio [*kū* 空], da impermanência [*ke* 假] e do meio [*chū* 中]. (HISAMATSU, 1971, p. 120).

Em resumo, o que dizem os três estágios da iluminação (*santai* 三昧) do budismo Tendai é que pela calma-e-

Shunzei, o *Senzai Wakashū* 千載和歌集 completo em 1188, e o *Korai Fūteishō* afirma que Shunzei compara a profundidade além da compreensão da Calma-e-contemplação de Tendai, transmitida pelos tempos, à profundidade do *waka* que também tem uma longa tradição. Assim, os meios e métodos utilizados para transmitir e compreender os caminhos do Buda também deveriam ser e são utilizados por Shunzei nesse tratado para compreender o caminho da poesia.

contemplação chegamos à conclusão de que todas as coisas do mundo, inclusive aquele que chega a tal conclusão, são vazio (*kū*), isto é, carecem de toda e qualquer substância ou essência, há apenas uma grande rede de coisas referindo-se umas às outras sem um núcleo que às permitam subsistirem por si mesmas. À esta conclusão equivale-se outra, a saber, a de que todas as coisas são impermanentes, efêmeras, passageiras e tentativas (*ke*). De forma que sem o vazio não há a impermanência e vice-versa, levando-nos à terceira iluminação: para se suportar tal verdade, mostra-se necessário se colocar no meio (*chū*), aceitando a interdependência entre vazio e impermanência.

A poética de Shunzei parece nos dar as respostas às perguntas que colocamos a pouco, assim como demonstrar a plausibilidade de um pensamento *waka* que sustente a intertextualidade do real. A disposição (*kokoro*) na qual devemos entrar para se compor um poema com excelência é exatamente aquela da calma-e-contemplação, na qual o mundo nos surge com clareza e tranquilidade, apartado da opressão cotidiana a nos instigar a ver as coisas como possuidoras de uma essência, de um significado perene, como se elas e nós mesmos pudéssemos, de alguma forma ou de outra, existir possuindo uma essência perene. Exatamente por essa razão, as palavras (*kotoba*) do *waka* não podem se confundir com aquelas que usamos fora dessa disposição profunda, correndo o risco de nos valermos delas para falar do mundo tal qual o vemos em nossas disposições cotidianas, dotando as coisas de uma independência e substancialidade que elas na verdade não possuem e, conseqüentemente, empregando palavras que pensamos ter um significado pró-

prio e imutável. Assim, nossas composições apresentariam uma disposição rasa (*kokoro naki*). Por tal motivo, as palavras devem permanecer antigas, vindas daqueles poemas de profundidade e disposição ímpares, legadas através dos tempos, sem perderem com isto sua disposição; não é que seus significados sejam perenes – elas não possuem significados neste sentido – é que, por terem sido cantadas em uma disposição completamente obstruída de qualquer impedimento, podem nos ensinar, tal qual os ensinamentos do budismo, a encontrar tal disposição.

O cerne original se mostra claro então: as flores primaverais e as folhas outonais quando visitadas não se apresentam enquanto verdadeiras (*hon'i*), é preciso cantá-las naquela disposição para que seu cerne original (*moto no kokoro*) seja evidenciado. Ao mesmo tempo em que a verdade (*hon'i*) das coisas passa por um esvaziamento, elas devem ser devolvidas como impermanentes. Nos deparamos aí com os pressupostos filosóficos dos recursos retóricos do *waka* que abordamos brevemente. O quê, à primeira vista, soava como um reciclar palavras antigas, surge agora como um constante esvaziamento – retirar as palavras de tais recursos retóricos do interior de um poema onde pareciam se encaixar plenamente – e tornar impermanente – relativizar seu suposto sentido ao inseri-lo na criação de um novo poema que não é de todo novo, uma vez que se determinará pelos poemas aos quais se conecta através dos recursos retóricos que emprega.

Assim, podemos dizer que o estilo dos sentimentos profundos não aponta para um significado mais profundo, como se penetrando pela superfície do *waka* chegássemos

ao seu verdadeiro significado. Caso concordemos com Shunzei e tomemos o *waka* como uma prática budista dos três estágios da iluminação, aí não haverá um significado mais profundo, de fato, não haverá um significado de todo, tão somente um constante exercício de esvaziamento e de tornar impermanente. Talvez tenhamos encontrado a junção a oferecer uma pista a um paradoxo perseguido há muito pelos especialistas da poética medieval japonês no tocante ao conceito do estilo dos sentimentos profundos (*u-shintai*) criado por Teika.

O paradoxo se apresenta na descrição ambígua de Teika na qual posiciona o estilo dos sentimentos profundos dentre os dez estilos poéticos que descreve, ao mesmo tempo em que afirma ser tal estilo aquilo a perpassar todos os outros dez. Konishi (1951), após uma exaustiva análise dos julgamentos de competições de poesias feitos por Teika, chegou à conclusão de que a distinção deveria se encontrar na definição de *kokoro* (lembramos novamente que o “estilo dos sentimentos profundos”, em japonês, diz literalmente “o estilo que possui *kokoro*”), mas acompanhando a evolução do pensamento de Teika, Konishi percebeu que a tendência em sua maturidade era de cada vez mais mitigar qualquer distinção entre as três caracterizações de *kokoro* propostas por ele próprio. Ou seja, para se desvendar o que seria universal no estilo dos sentimentos profundos e, portanto, perpassando todos os outros estilos, e o que seria particular ao estilo dos sentimentos profundos, transformando-o em um estilo dentre outros, seria necessário desembaraçar qual *kokoro* e *kotoba* seriam universais e quais pertenceriam particularmente a cada estilo, porém, Tanaka

(1961, p. 14), em uma primeira conclusão acerca da sua pesquisa da poética de Shunzei, afirma:

Shunzei, negando a existência individual dos elementos constitutivos do *waka*, apontou a silhueta [*sugata*], que pensou como a configuração [*keishō*] tecendo e consolidando tais elementos, como a existência da realidade [*genjitsu no sonzai*]. Ainda, viu na silhueta o de mais determinante nessa forma que é a associação de imagens, ao mesmo tempo que corresponde à ambígua atmosfera sentimental [*jōchō*], uma condição indispensável ao *waka*. Concluindo-se, temos razões suficientes para convencer-mos de que esta filosofia da literatura pretendeu aproximar-se dos três estágios da iluminação.

Os elementos individuais, cuja existência desaparece, não são outros que as diferentes acepções de *kokoro* como significado, disposição e intenção do autor, além das próprias palavras; em resumo, tudo que o pensamento ocidental designou, não sem ambiguidades, mas insistentemente, conteúdo e forma no que se refere à literatura. É exatamente esse desaparecimento, ou diríamos, esvaziamento que dá lugar à silhueta e, juntamente com ela, à atmosfera sentimental cujo surgimento podemos atribuir, com razão, à impermanência.

Reforçaremos nossa tese através da qual propomos que o núcleo filosófico do *waka* se encontra na realização de uma intertextualidade do real em que os fenômenos se mantêm em um movimento medial de vai-e-vem de constante esvaziamento e “impermanetização” através da prática poética, apresentando, assim, o cerne original das coisas que passamos, então, a compreender. Com tal propósito, além de Tanaka que, rechaçando uma estética, encaminha-se a uma teoria da expressão do *waka* em Shunzei, citamos

Oishi Masashi. A tentativa de Oishi é de extrair do mesmo *waka* uma estética. Contudo, ao descrever fenomenologicamente a silhueta, Oishi chega a uma conclusão quase idêntica à de Tanaka. Após descrever a contradição no pensamento de Teika referente ao estilo dos sentimentos profundos, Oishi posiciona a silhueta como o principal elemento a suscitar o excesso de sentimentos (*yojō* 余情), do qual pretende extrair bases para uma estética, dizendo que, diferente da visão de arte ocidental, fundada no conceito orgânico de obra de arte, a perspectiva japonesa de arte teria como seu centro “a ‘silhueta’: evasiva, trêmula e em constante movimento”, algo como um vazio a pairar na periferia da obra.

A “silhueta”, que correlaciona significado e palavra, surge dinamicamente na inter-relação que inverte “a coisa expressada” e “a coisa não expressada”, ou ainda, a coexistência espacial do objeto e a sua continuidade temporal. Essa silhueta dinâmica é simultaneamente “a coisa que se esvai” (o ser que nadifica) e “a coisa que surge” (o nada que vem a ser). Tomamos consciência do “excesso de sentimentos”, que a isto acompanha, no sentimento de transitoriedade na qual coexistem dinamicamente a intuição ou reverberação da inversão entre ser e nada ou a sensação conjunta de existência e vazio. O surgimento que se auto-nega do “vazio” do ser dá forma ao excesso de sentimentos como a periferia espacial e a ordem temporal que retiram a configuração individual do objeto. O “não ter palavras para os sentimentos que me tomam” característico do excesso de sentimentos que acompanha a silhueta do *waka*, na troca dinâmica que preserva a distância (cisão) que nunca se fecha entre o emaranhar alternado de ser e nada, polariza-se numa multiplicidade através de significado [*kokoro*] e palavra [*kotoba*], sentido e som, configuração e emoção. [...] A forma do objeto que atua (age), ao ser apreendida juntamente com o fundo que faz as vezes de horizonte (a relação de causa e efeito que determina a ação ou o sentimento ou afecção que motiva a ação) – isto é, enquanto “uma forma em constante movimento” que fica entre tempo e espaço, coração e coisa, dentro e fora

- deixa rastros do movimento do passado (memórias) em torno de si como pós-imagens e para preparar os movimentos do futuro (expectativas), transforma-se no “excesso de sentimentos que acompanha a silhueta” fazendo continuamente tremeluzir esse esboço. (OISHI, 2007, p. 192).

Na descrição críptica de Oishi (que nossa tradução não conseguiu vencer com sucesso), ele tenta analisar a estética contida no excesso de sentimentos através da conexão entre os três elementos do *waka* que vínhamos discutindo até então, *kokoro* (significado, disposição, sentimento), *kotoba* (palavra, forma) e *sugata* (silhueta, Oishi o traduz por “figura”), utilizando-se das ferramentas conceituais propostas por Jakobson na sua teoria das funções linguísticas. Porventura, tenha sido a sua aproximação conceitual de Jakobson que o levou a manter pares de opostos que são, simultaneamente, a virtude e a derrocada de sua análise do excesso de sentimentos. Segundo sua descrição, a silhueta manteria os pares de opostos em completo dinamismo, pois eles passariam a ser e a não-ser, porém, devido ao forte ressoar do “ser” no pensamento ocidental, não conseguimos nos desfazer da leitura de que um dos opostos é e o outro não-é; de que “a coisa expressada” é a coisa do significado e “a coisa não expressada” da ordem da palavra, sendo que um desaparece para que o outro possa vir ou passe a ser alternadamente. O interessante, contudo, surge no tocante à forma do objeto que, após passar pelo dinamismo no qual a coloca o *waka*, torna-se, ao fim, um esboço em constante movimento. A forma do objeto assim transformada, Oishi denomina silhueta. Acrescentamos que tal silhueta do objeto seria o seu cerne original que não é tão somente um va-

zio de ser, mas, como vínhamos pontuando, a coisa que se esvazia de sua configuração individual, isto é, da percepção de que tal coisa possa ser individual e sustentada em si para, então, pela primeira vez, aparecer como um tecido de relações infindáveis e impermanentes, e portanto, incapazes de serem pontuadas e escrutinadas, ou seja, delimitadas individualmente em sua espacialidade e temporalidade, correndo o risco de que, caso o fizéssemos, voltássemos à percepção falha de sua substancialidade. Esse “saber” não o encontraremos ao visitar as cerejeiras em flor ou ao observarmos as folhas outonais, mas tão somente nas linhas de um poema onde as flores de cerejeiras são (e não) neve a cair em plena primavera ou o ácer é (e não) as gotas da chuva que cai¹⁷.

Nesse sentido, o *waka* vem a ser compreendido como uma prática budista tal como Shunzei havia apontado ao afirmar serem o caminho da poesia e o caminho do Buda o mesmo. A razão disso é que a silhueta apresenta o cerne original das coisas em seu vazio e impermanência, tal como as diversas práticas budistas almejam fazer com que seu praticante – ele ou ela mesma vazia e impermanente –

¹⁷ Um *waka* de Ki no Tomonori presente no *Kokinshū* (I: 60):

み吉野の	Nas montanhas de
山べにさける	Yoshino, as cerejeiras
さくら花	em flor.
雪かとのみぞ	Tomei-as
あやまたれける	por neve.

Ou o *waka* de Fujiwara no Kintsune presente no *Shinkokinshū* (V: 543):

もみぢばを	Ah, as folhas outonais,
さこそあらしの	do outro lado de Arashi
はらふらめ	devem ter vindo.
この山本も	Pois, também neste pé de montanha,
雨とふるなり	caem como a chuva.

encontre o verdadeiro estado das coisas. Assim, vemos a justiça nas palavras de Shunzei ao evocar a máxima de que a iluminação se encontra nas próprias paixões humanas: segundo os preceitos dos três estágios da iluminação de Tendai não bastaria apenas salvar-se pelo entendimento do vazio substancial da realidade, nem apegar-se à impermanência das coisas, mas exatamente manter-se no meio, meio este que não diz de uma síntese, mas de um círculo que se retroalimenta de si mesmo, é necessário o retorno à impermanência das paixões humanas para se entender o vazio e todo o caminho de volta¹⁸.

Contudo, os sentimentos ou paixões humanas não seriam eles meras metonímias para a impermanência. Isso nos é claro tanto na citação de Tanaka quanto na de Oishi nas quais vemos a direta conexão entre a silhueta do *waka* – fazendo as vezes do caminho do meio – e os sentimentos (em um, a atmosfera sentimental e, em outro, o excesso de sentimentos). Preparamo-nos aqui para responder àquela pergunta sobre o lugar dos sentimentos, também ditos *kokoro*, no *waka*. Acompanhando a silhueta, sentimentos se fazem surgir que, por sua vez, comprovam o advento do cerne original presente na silhueta. Falamos de comprovar-se e

¹⁸ Em adição, podemos ainda elencar o argumento de LaFleur para justificar a identidade plena entre o caminho da poesia e o caminho de Buda no qual ele explora os desdobramentos da prática budista dos “diversos meios” (*hōben* 方便) que diz serem os ensinamentos de Buda aptos a serem transmitidos de acordo com aqueles que o recebem. LaFleur enfatiza fortemente que os diversos meios não são uma parábola ou alegorias que serviriam como modos mundanos para se alcançar o transcendente, pelo contrário, tais meios são, eles mesmos, os ensinamentos do Buda, uma vez que distinções duais – por exemplo, entre mundano e transcendente – iriam na direção contrária ao entendimento da não-substancialidade da realidade – nesse caso, é fácil perceber como o transcendente seria portador de uma substancialidade superior àquela dos meios mundanos utilizados apenas para alcançá-lo. Assim, a poesia se encaixaria também dentre esses diversos meios em total identificação com o caminho do Buda.

não de saber ou conhecer, pois diante dos sentimentos não conseguimos nos manter indiferentes e somos como que enredados em sua atmosfera, no seu excesso. Ki no Tsurayuki já nos dava sinais do tremendo poder das palavras poéticas ao dizer que “sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros” (Wakisaka, 1997, p.57), sendo que todas as instâncias de interferência da palavra poética são aí sentimentais. E se aqui o foco parece estar somente na recepção, os sentimentos também vieram a participar do processo de composição, como por exemplo em Motoori Norinaga (1730 - 1801) sobre o nascimento de um *waka*:

Quando não se consegue conter mais *mono no aware*, estes pensamentos e sentimentos emergem por si mesmos como palavras. Estas palavras que brotam espontaneamente quando *mono no aware* não pode ser mais contido, inevitavelmente prolongam-se adquirindo padrões retóricos [*aya aru mono nari*]. Elas já são aí poema/canto [*uta*]. (MOTOORI, 2003, p. 305).

Ora, ajuntando-se à atmosfera sentimental e ao excesso de sentimentos, nos deparamos, nesta citação de Motoori, com mais uma das múltiplas denominações dos sentimentos profundos ao *waka* associados: *mono no aware* ou, somente, *aware*. Por mais denominações que tenham, carecem de uma definição precisa, o que se deve, seguindo as linhas de nossa argumentação, ao caráter de esvaziamento/impermanência da silhueta à qual vêm aderidos. Também, por tal motivo, dizemos que os sentimentos são uma comprovação da silhueta - e, portanto, da apresentação do cerne original - antes de um saber, processo este que, inevi-

tavelmente, passa pela discriminação e análise que tende a dar vazão às distinções duais e substancializadoras da realidade. A impenetrabilidade de tais sentimentos a acompanhar o *waka* é relatado de modo excelente por Kamo no Chōmei (1153 ou 1155-1216), em seu *Mumyōshō* (ca. 1210-12), na tentativa de explicar mais um sentimento que se conjuga aos anteriores: o *yūgen*.

Todos os aspectos formais na poesia são difíceis de entender. Apesar das antigas coleções da tradição oral e os guias de composição ensinarem o leitor conduzindo-o pelos detalhes, no que se refere aos aspectos formais não encontramos nada de preciso. Isso é particularmente verdadeiro em relação ao estilo do *yūgen* cujo próprio nome é o bastante para confundir. Já que eu mesmo não o entendo muito bem, fico perdido em como descrevê-lo satisfatoriamente, porém, de acordo com a opinião daqueles que penetraram no domínio do *yūgen*, o importante está no *yojō* [excesso de sentimentos], que não é articulado em palavras e se trata de uma atmosfera que não se revela através da forma de um poema. Quando o conteúdo se fundamenta no som e a dicção esmera-se em prodigiosa beleza, essas outras virtudes serão naturalmente supridas. Em uma noite de outono, por exemplo, sem cores no céu, nem sons e, embora não possamos dar uma razão definida, somos de algum modo comovidos ao ponto das lágrimas. Uma pessoa desprovida de sensibilidade não pensa haver nada em particular em tal visão, ela admira as cerejeiras em flor e as vermelhas folhas de outono que ela pode ver com seus olhos. (KATŌ, 1968, p. 408).

Furtando-nos de uma análise mais profunda do que viria a ser o *yūgen* – digamos apenas que é um estilo muito apreciado pelo próprio Shunzei, posicionado até mesmo como o centro de uma estética a ele creditada –, nos detenhemos em alguns pontos da explicação de Chōmei que neste momento já nos soam familiares. O primeiro deles é a aparente independência desse sentimento que brota em relação à forma e às palavras. As palavras das quais falamos,

mais uma vez, são aquelas vindas da tradição que, ajudando a manter aquela disposição a propiciar a composição de um poema que chegue ao cerne original, devem ser antigas, enquanto os sentimentos devem ser novos. O segundo é o paralelismo que percebemos entre a sensibilidade *yūgen* e aquela a levar ao cerne original tal qual escreveu Shunzei, isto é, não é a visão das flores e folhas que nos comove profundamente, por assim dizer, sua “realidade exterior”, mas algo que não conseguimos explicar, porém igualmente presente nesses mesmos fenômenos naturais (uma noite de outono, um céu sem cores etc). Esses dois pontos se unem: não conseguir explicar, ou seja, não conseguir pôr em palavras não atesta um subjetivismo impenetrável ou uma arbitrariedade qualquer, antes não importam os meios dos quais nos utilizemos para tentar explicá-lo, decairemos no fracasso, uma vez que de fora daquela disposição a nos dar clareza, sem utilizar aquelas palavras antigas legadas pela tradição conjugadas ao tópico e sem a silhueta apresentando o cerne original, nenhum sentimento que comprovaria essa apresentação da “verdade” viria à tona. Qualquer explicação cortaria o caminho da poesia que Shunzei entende como esse processo. Bem contrário ao que se fixou na tradição ocidental, na poética japonesa, os sentimentos dificilmente se enquadrariam de forma tranquila em qualquer divisão entre subjetivo e objetivo (ou quem se expressa e o expressado), de tal forma que o escrutínio ao qual os poemas eram submetidos nas competições de *waka*, por mais detalhados que fossem, davam seu parecer como tendo ou não coração, criando ou não tal atmosfera sentimental.

A impenetrabilidade dos sentimentos no *waka* é

nos relatada ainda em outra forma por Shunzei em que fala da identidade entre o caminho do *waka* e os três estágios da iluminação:

Na introdução do *Goshūi*¹⁹, o Lorde Michitoshi diz que as palavras são como o tecer e o significado mais profundo que o mar. Contudo, mesmo não sendo intrincado como um brocado, ao se dar voz aos poemas e recitá-los, de algum modo ou de outro ouvimos neles a graça [*en*艶], nos comovemos [*aware*]. Antes, os poemas eram chamados de cantos a serem recitados, pois pela sua recitação ouvíamos suas virtudes e suas falhas. (HISAMATSU, 1971, pp. 120-121).

Os sentimentos que aqui surgem de um modo ou de outro, como que por acaso (*nanitonaku*), não se devem à beleza complexa das palavras que mais se assemelham a um brocado, nem mesmo à profundidade dos significados, vem como sem terem razões claras para estarem ali, simplesmente pela recitação a dar voz ao poema.

E, assim, surge diante de nós mais um elemento do *waka* que, apesar de sempre presente na sua própria denominação, não nos tomou muita atenção: sua musicalidade. Como havíamos falado anteriormente, a relação do *waka* com a musicalidade não se pauta em características musicais das palavras como rima ou métrica, resumindo-se em cinco versos de 5/7/5/7/7 moras a determinarem seu ritmo. Contudo, a musicalidade da qual Shunzei fala (e também Teika que o segue neste ponto) se deve menos à disposição das palavras no poema, regradas como, por exemplo na poesia em língua portuguesa, pelas tônicas e sílabas finais e i-

¹⁹ *Goshūi Wakashū* 後拾遺和歌集 foi a terceira antologia de *waka* comissionada pelo imperador Shirakawa em 1075 e compilada por Fujiwara no Michitoshi, quem também escreveu seu prefácio citado por Shunzei. Foi completada e apresentada em 1086.

niciais das palavras, e mais à recitação²⁰. Por tal razão, na citação acima, a musicalidade não encontra relações diretas com as palavras ou o significado do poema, posicionando-se lado a lado com os sentimentos ocasionais que, novamente destacamos, surgem em conjunto à silhueta e comprovam as virtudes, a profundidade, os vícios ou a superficialidade de um dado poema.

As atmosferas sentimentais chamadas graça [*en*] e mistério [*yūgen*] são o resultado trazido através da combinação desses dois [a representação vocal e a imagem, silhueta] vagos elementos difíceis de se reter. Essas atmosferas sentimentais não somente penetram e se disseminam no interior do coração das pessoas, suscitando vários matizes de percepções e sentimentos, elas são ainda emoções de uma profundidade espiritual. Isto é, elas também devem alcançar o domínio da calma-e-contemplação que percebe o vazio na realidade. (TANAKA, 1961, p. 17).

A relação direta entre um elemento tão ocasional quanto a recitação e outro tão determinante do *waka* como a silhueta (e os sentimentos a ela aderidos) deixa patente que a profundidade do *waka*, aqui compreendida como a apresentação da intertextualidade do real, uma realidade que é esvaziamento/impermanência, não se mostra na ordem do subjetivo, lírico e semântico, muito menos do objetivo, descritivo e formal, em resumo, está afastado dos

²⁰ Shunzei, em algumas oportunidades, seja nos seus tratados poéticos seja nos seus julgamentos em competições, reforça a importância da dicção de um poema, isto é, a disposição das palavras nas linhas, porém, sua preocupação principal não é da ordem do ritmo ou da rima (dos quais praticamente não se vale), mas sim de como as expressões utilizadas no poema podem se tornar confusas e levar a má-compreensões do que foi dito. Obviamente, ele tinha em mente a recitação, em especial durante as competições, durante as quais, caso as palavras e expressões não estivessem bem dispostas no poema, o poema poderia vir a ser prejudicado. De modo que mesmo uma preocupação com a dicção estaria subordinada à recitação do poema. Cf. as notas sobre recitação feitas pelo compilador dos tratados poéticos Hisamatsu (1971, pp. 401-402, em especial as notas 14 e 15).

pressupostos estéticos e miméticos dos quais as tradições filosóficas ocidentais se utilizam para pensar a poesia. A filosofia presente no *waka* não só nos permite pensar de forma mais abrangente a utilização de um vocabulário já corrente no discurso filosófico/estético – “profundo” é um dos exemplos –, como também estabelecer relações entre literatura e realidade além daquelas que as colocam como opostos a sempre mitigarem o que se realiza através da literatura; sendo esta como “fantasia”, “expressão das emoções” ou, simplesmente, “não ser séria o suficiente como a vida real”. Incluindo-se aí uma reformulação do papel dos sentimentos que a poética japonesa pensou de modo mais refinado ao ponto de os tomarem, tal como nossa leitura ensaiou mostrar, como a comprovação de uma apreensão correta do cerne original das coisas. De fato, leva-nos a questionar a adequação do uso do conceito de “sentimento”, “emoção” para designar esse fenômeno escutado no *waka* e pensado pelos seus teóricos-poetas.

Abstract: The article proposes an inquiry on the philosophical potential of the classical Japanese poetry known as *waka*. The most striking formal aspect of the *waka* is its short structure, usually composed of 31 moraic syllables divided, respectively, into 5 verses of 5, 7, 5, 7, and 7 syllables each. To succeed as a poetic form, *waka* employs the rhythmic feature of pause and a kind of rhetoric that associate each poem to the whole of tradition through precedents. We argue that there is a philosophy of the real – we call it the intertextuality of the real – in the intellectual tradition constituted by *waka* that understands reality as empty and impermanent. Thus, *waka* would be the most appropriate way to express the real because it is more profound and excellent as far as it creates a movement of emptying and making impermanent through its formal and rhetorical resources: its core, disposition, and meaning (our translations of the Japanese term “*kokoro*”) and its words (“*kotoba*”).

Keywords: *Waka*; Poetry; *Kokoro*; Japanese Aesthetics.

REFERÊNCIAS

- HISAMATSU, Sen'ichi. *Karonshū I: Chūyo no Bungaku*. Tokyo: Miyaishoten, 1971.
- KATŌ, Hilda. The Mumyosho of Kamo no Chomei and Its Significance in Japanese Literature. In: *Monumenta Nipponica*, v. 23, n 3/4, p. 321-349, 1968.
- KATŌ, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- KEENE, Donald. *The Pleasures of Japanese Poetry*. New York: Columbia University Press, 1988.
- KONISHI, Jun'ichi. Ushintai shiken. In: *Nihon Gakushiin Kiyō*, 9.2, p.115-142, 1951.
- KUROKAWA, Masataka. Senzaishū no Hairetsu ni Kansuru Kōsatsu: Korafutaishō ni Kanrensasete. In: *Kokubungakukō*, issue 29, p.12-22, 1962.
- LAFLEUR, William R. Symbol and *Yūgen*. Shunzei's Use of Tendai Buddhism. In: James H. Sanford (org.). *Flowing Traces: Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 16-26.
- MARRA, Michael. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2010.
- MINER, Earl. The Technique of Japanese Poetry. In: *The Hudson Review*, v. 8, n. 3, p. 350-366, Autumn, 1955.
- _____. Waka: Features of Its Constitution and Development. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 50, n. 2, p.

669-706, 1990.

MINER, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1968.

MORRIS, Mark. Waka and Form, Waka and History. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Boston, v. 46, n. 2, p. 551-610, 1986.

NAKAEMA, Olivia Yumi. *Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje): Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba*. 2012. 274 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2012.

MOTOORI, Norinaga. *Ashiwake obune; Isonokami sasamegoto : Norinaga "mono no aware" karon*. Tokyo: Iwanami Shoten, 2003.

OISHI, Masashi. Yojō no Bigaku: Waka ni okeru Kokoro, Kotoba, Sugata no Kanren. In: *Testugaku*, v. 118, p. 173-203, 2007.

RODD, Laurel Rasplica. *Shinkokinshū (2 vols): New Collection of Poems Ancient and Modern*. Leiden: Brill, Boston, 2015.

SHIRANE, Haruo. Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei's Poetics. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 50, n. 1, p. 71-85, junho, 1990.

_____. *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature,*

Literature and the Arts. New York: Columbia University Press, 2012.

TANAKA, Yutaka. Shunzei karon kenkyū: Keiki to yosei. In: *Osaka Daigaku Bungaku-bu kiyō*, VIII, p. 1-73, novembro, 1961.

WAKISAKA, Geny. A Poética do Kokin Wakashū. In: *Estudos Japoneses*, n. 17, p. 55-70, 1997.

_____. De Korai Fūtaishō a Maigetsushō Uma Faceta da Poética Japonesa. In: *Estudos Japoneses*, v. 12, p. 17-25, 1992.

_____. Sobre o ‘Makurakotoba’. In: *Estudos Japoneses*, n. 2, p. 21-31, 1982.

YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 2001.

*O SUBLIME NA CRÍTICA DA RAZÃO PRÁTICA*¹

Emanuele Tredanaro (UFLA)^{2,3}

emanuele.tredanaro@ufla.br

Resumo: O trabalho visa uma leitura da teoria da sublimidade na *Crítica da razão prática*, a partir da análise das passagens nas quais, em particular na conclusão da obra e no terceiro capítulo da Analítica da razão prática pura, Kant oferece respaldo textual para destacarmos certa distância teórica com relação à concepção estética do sublime sucessivamente apresentada na *Crítica da faculdade do juízo*, notadamente na formulação geral do §23. Para isso, e tendo como plano de fundo uma perspectiva contrastiva de interpretações que aproximam segunda e terceira *Críticas* quanto ao sublime, sugerimos que, nessas duas obras, há variações referentes tanto à dinâmica envolvida pelo sublime quanto ao seu objeto de referência, assim como no que tange à caracterização dos sentimentos de admiração e respeito mediante os quais, segundo Kant, o sublime se expressa.

Palavras-chave: Kant; Sublime; Respeito; Admiração.

Talvez uma das passagens mais célebres da inteira filosofia kantiana seja o *incipit* da conclusão da *Crítica da razão prática* (KpV):

Duas coisas enchem o ânimo de admiração e de reverência sempre renovadas e crescentes quanto mais frequente e continuamente a reflexão se ocupa delas: *o céu estrelado sobre mim e a lei moral em mim*. Eu não preciso buscá-las e simplesmente supô-las como mergulhadas em

¹ Recebido: 25-07-2020/ Aceito: 02-02-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Professor adjunto na Universidade Federal de Lavras (UFLA), Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8475-2637>.

obscuridades ou no transcendente, fora de meu horizonte; eu as vejo diante de mim e as conecto imediatamente à consciência de minha existência (KpV, AA 05: 161.29-162.03).

Para Kant, a realidade da lei moral, por ser imediatamente ligada à consciência de minha existência (*Bewußtsein meiner Existenz*), é inquestionável tão quanto a do céu estrelado. Igualmente inquestionável é a realidade do sentimento de admiração (*Bewunderung*) e reverência (*Ehrfurcht*) que ambos, céu estrelado e lei moral, suscitam em nós, à medida que tornam-se objeto de reflexão. Apesar de se referir ao mundo sensível ou ao suprassensível, Kant declara que a atividade contemplativa da qual qualquer ser humano é capaz, é acompanhada – ao menos em seu surgimento – por sentimentos que a alimentam e intensificam. Assim, dentro da tensão dual que caracteriza sua filosofia em geral e sua visão antropológica em particular⁴, Kant especifica as afirmações iniciais, mostrando como, ao reenviar diretamente à nossa existência da qual somos imediatamente conscientes, a contemplação da finitude e infinitude, da conexão causal mecânica e conexão necessária por liberdade, da vida animal e vida espiritual, não é resultado de uma mera hipótese, nem sonho de visionário além do horizonte humano, mas sim ligação real do ser humano tanto com o mundo sensível (*Sinnenwelt*), em uma relação meramente contingente, quanto com seu próprio eu (*Selbst*) e personalidade (*Persönlichkeit*)⁵, em uma relação universal e necessária (cf.

4 Para uma articulada apresentação da concepção antropológica de Kant, cf. LOUDEN 2011. Sobre as abordagens transcendental e empírica da antropologia kantiana, cf. COHEN 2008, p. 506-514 e FRIERSON 2013, p. 11-71.

5 Sobre as noções de pessoa e personalidade na KpV, cf. MOHR 1988, p. 289-319 e ERTL 2010, p. 217-230. Para uma análise em chave antropológica, cf. GERHARDT 2009, p. 269-291.

KpV, AA 05: 162.03-11).

É de se notar, portanto, que, pela perspectiva do ser humano em geral – da razão comum como Kant se expressa, e como veremos em breve – a qual está em foco nesse primeiro movimento da conclusão da *KpV*, não apenas na esfera moral, mas também na referente à reflexão sobre a natureza, está envolvida uma dimensão sentimental, originária e imediata, precedente ao conhecimento e discurso científico. Trata-se do momento em que o ser humano reconhece sua conexão (*Verknüpfung erkennen*) com o mundo a ele exterior ou interior, ainda de maneira irrefletida, ou seja, sem que esteja ainda pressuposta aquela investigação racional sistemática, à qual, por sua vez, nos incentiva o próprio viés sentimental de imediata admiração e reverência em frente da natureza ou da nossa interioridade.

A partir dessas premissas, na estruturação da conclusão da *KpV* sobressai-se um fio condutor que leva a um segundo movimento argumentativo, no qual Kant assinala a necessidade da passagem desse primeiro estágio de imediatez sentimental percebida pela razão comum sob forma de deslumbre reverente, para o sucessivo de investigação científica respaldada na análise da razão, “buscada criticamente e introduzida metodicamente” (*KpV*, AA 05: 163.24)⁶, conforme Kant evidencia na última página da *KpV*. Assim Kant introduz esse segundo movimento: “a admiração e o respeito podem certamente incitar a investigação, mas não podem substituir a sua ausência. O que se há então de fazer para

⁶ Pelo andamento do raciocínio kantiano, ecoa aqui, ao menos em certa medida, a sugestão de análise já proposta explicitamente na *Fundamentação da metafísica dos costumes* (GMS), a partir da trajetória assinalada desde o prefácio da obra de 1785, assim como pelo título da primeira seção.

implementar essa investigação de maneira útil e adequada à sublimidade do objeto?” (KpV, AA 05: 162.21-23).

Sem que seja nossa pretensão seguir o fio condutor assinalado, no entanto, aqui, nos interessa resgatar este último excerto, por ele oferecer elementos terminológico-conceituais úteis ao nosso exame do sublime na *KpV*. Notadamente, gostaríamos de frisar que, ao dar continuidade ao raciocínio inicial com um segundo movimento argumentativo, Kant faz uso explícito das noções de ‘sublimidade’ (*Erhabenheit*) e ‘respeito’ (*Achtung*), trazendo à tona os que acreditamos serem os polos conceituais da questão debatida: por um lado, em geral, Kant reconhece sublimidade ao objeto da investigação, seja esta dedicada à natureza, ou à moral; por outro lado, tal sublimidade é apresentada, no início da conclusão da *KpV*, como imediatamente sentida por nós sob forma de admiração e reverência, sendo agora caracterizada como sentimento de admiração e respeito, isto é, através daquele sentimento ligado de modo todo peculiar à lei moral, o qual, como é notório, empenha a teorização kantiana não apenas na *KpV*⁷.

Nesse sentido, não nos parece casual a distinção que Kant ressalta logo antes de começar o segundo movimento argumentativo, a saber, a distinção entre duas espécies de contemplação, mesmo que tenha sido previamente estabelecido ambas pertencerem, por assim dizer, ao único gênero da sublimidade.

A primeira contemplação de uma quantidade inumerável de mundos aniquila, por assim dizer, a minha importância como *criatura a-*

7 Cf. NOLLER 2019, p. 1-18.

nimal que tem de devolver ao planeta (um mero ponto no universo) a matéria da qual era feita, depois de ter sido dotada de força vital por um curto período de tempo (não se sabe como). A segunda contemplação, ao contrário, eleva infinitamente o meu valor enquanto *inteligência*, mediante a minha personalidade, na qual a lei moral manifesta uma vida independente da animalidade e mesmo de todo o mundo sensível (KpV, AA 05: 162.12-18).

O sentimento de admiração e reverência, quando provado ao contemplarmos o mundo físico, nos nulifica (*vernichtet*). Mais exatamente: faz-nos sentir nossa irrelevância enquanto corpo entre corpos, conglomerado de matéria destinado a dissolver-se enquanto tal, como qualquer outro. De modo especularmente oposto, quando provado ao contemplarmos o mundo inteligível, o sentimento de admiração e reverência nos ergue (*erhebt*⁸), por reconhecermos a unicidade do nosso valor como seres inteligentes e pessoas morais.

Provavelmente por interessar-lhe completar a questão introduzida desde o início da conclusão da KpV – como dito, com um segundo movimento que dê sequência ao raciocínio seguindo um fio condutor –, Kant é parco nos argumentos que apontam para o hiato entre o efeito em nós oriundo da sublimidade perante a natureza, e o efeito em nós oriundo da sublimidade moral. Todavia, não podemos deixar de salientar, que, se, por um lado, é evidente que Kant está refletindo sobre a investigação tanto física como moral nos termos da sublimidade, por outro lado, parece menos pacífico compreender *tout court* a sublimidade

⁸ Mesmo que de passagem, note-se que o verbo ‘*erheben*’ compartilha o mesmo radical com o substantivo ‘*Erhabenheit*’ (e com o adjetivo ‘*erhaben*’ e sua substantivação neutra ‘*das Erhabene*’), reenviando à mesma família semântica que aponta para a elevação.

da lei moral como antecipação ou transposição do sublime estético teorizado posteriormente na *Crítica da faculdade do juízo (KU)*⁹, isto é, lendo, em retrospectiva, à luz do sentimento do sublime estético da *KU*, o sentimento do respeito pela lei moral apresentado nos escritos de filosofia moral da década de 80. Seja a última passagem citada, seja a introdução do sentimento específico do respeito ao início do segundo movimento argumentativo, nos fazem tender para outra leitura, segundo a qual, na *KpV*, reconhecer sublimidade ao objeto de contemplação não implica reconhecer-lhe sublimidade nos termos da teoria estética exposta na *KU*. De resto, o próprio apelo kantiano à sublimidade ao longo da *KpV*¹⁰ também parece confirmar não haver indícios consistentes de que a sublimidade expressa pelo viés do senti-

9 Assim propõe, por exemplo, a interpretação clássica de Lewis W. Beck, o qual aponta para uma transposição de termos e conceitos da teoria estética para a teoria moral, quando frisa o caráter não apenas metafórico da sublimidade da lei moral na *KpV*: “A sublimidade da lei moral é mais que uma metáfora para Kant. Não só ele usa a linguagem da estética do sublime para descrever a lei moral, mas também fornece uma interpretação análoga das origens do sentimento da sublimidade estética e do respeito. Em ambos há humilhação ou impedimento de nossa natureza sensível (nossa faculdade perceptiva e imaginação, no sublime; nosso sentimento de valor, no respeito), que ocasiona uma dor que, por sua vez, é transmutada em uma espécie de euforia pela descoberta em nós mesmos de um poder superior àquele que nos humilhou (no sublime) e também superior àquele poder em nós que foi humilhado (em ambos os sentimentos do respeito e do sublime)” (BECK 1984 [1960], p. 220). Já, mais cautelosamente, Paul Guyer e Robert R. Clewis sugerem que sentimentos e julgamentos estéticos podem fornecer apenas uma espécie de indicação de que somos livres e, portanto, auxiliar na resolução do problema da transição entre moralidade e natureza, mais exatamente, da promoção e realização da liberdade moral na ordem natural (cf. GUYER 2005, p. 222-241; CLEWIS 2015, p. 149-168).

10 São apenas quatro as passagens em que Kant trata da sublimidade na *KpV*. Uma é a já citada, presente na conclusão. As outras encontram-se todas no primeiro livro, *A analítica da razão prática pura*: a primeira, na última página do segundo capítulo, *Do conceito de um objeto da razão prática pura*, mais especificamente, na seção, *Da típica da faculdade de julgar prática pura (KpV, AA 05: 71)*; as outras duas, ao fim do terceiro capítulo, *Dos móveis da razão prática pura*, antes da *Elucidação crítica da analítica da razão prática pura (KpV, AA 05: 87-88)*. Por sua vez, o adjetivo sublime (*erhaben*) é sempre usado como sinonímico de elevado, nobre (*edler*), inclusive frequentemente acompanha este último. Só em um caso – como veremos, enfatizado por Kant – o adjetivo ‘sublime’ nos assinala uma passagem teoricamente relevante.

mento de respeito esteja sendo pensada, já em 1787/88, de acordo com o sentimento a priori do sublime estético de 1790; antes, parece-nos haver sinais de discordância entre as duas fases teóricas.

De modo exemplar, entre as quatro ocorrências do termo *Erhabenheit* na *KpV*, Kant evoca a sublimidade ao encaminhar-se para a conclusão do terceiro e último capítulo da Analítica, dedicado aos móveis da razão prática pura, e o faz em um contexto lexical e conceitual que recorda de perto o da conclusão da *KpV*.

Essa ideia da personalidade, ideia que desperta o respeito e coloca diante de nossos olhos a sublimidade de nossa natureza (segundo a sua destinação) ao fazer notar ao mesmo tempo a falta de adequação de nossa conduta em vista dela e ao abater assim a arrogância, é natural e facilmente observável até mesmo para a razão humana mais comum (*KpV*, AA 05: 87.29-32).

Claros são os elementos compartilhados com a conclusão da *KpV*: o recurso à noção de respeito; a menção da ideia de personalidade; a explicitação do ponto de vista da razão comum. Todavia, à primeira vista, parece haver discrepância teórica entre as afirmações da conclusão da *KpV*, em que – lembremos – apenas a sublimidade perante a natureza nos faz sentir nulos, ao passo que a sublimidade moral produz em nós só um efeito de elevação. Nessa passagem do terceiro capítulo da Analítica da *KpV*, parece que a dinâmica do sublime realmente antecipe de alguma maneira o duplo movimento, descendente e ascendente, atribuído por Kant ao sublime estético em sua teorização na *KU*. Todavia, um olhar mais atento nos mostra que, nessa passagem da *KpV*, Kant não está se referindo à sublimidade nos termos do sublime estético como introduzido na *KU*. Na

obra de 1790, ao início da *Analítica do sublime*, no §23, Kant oferece a definição geral e mais abrangente do sentimento do sublime, contrastando-o com o sentimento do belo.

Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas (KU, AA 05:244.28-245.05).

São lícitas algumas observações a respeito da dinâmica da sublimidade exposta por Kant. Na passagem do terceiro capítulo da *Analítica da KpV*, ao pensarmos-nos como pessoas, o sentimento da sublimidade de nossa destinação¹¹, de um lado, e, de outro, o de inadequação – à tal destinação – de nossa conduta concreta, bem como o abate de nossa arrogância (*Eigendünkel niederschlagen*), ocorrem ao mesmo tempo (*zugleich*) e, como visto na conclusão da *KpV*, de modo originário. Ao passo que, no §23 da *KU*, a efusão das forças vitais que o sentimento do sublime provoca só surge de modo indireto (*indirecte*) e é consecutiva (*folgenden*) à precedente inibição dessas mesmas forças vitais. Se, portanto, na teoria do sublime estético na *KU* são distinguidos por Kant, de maneira evidente, um primeiro movimento (ainda que instantâneo [*augenblicklich*]) e um segundo a este sucessivo e contrário (ainda que subitamente [*sogleich*] consecutivo), de certo não contemporâneos entre eles;

11 Cf. BRANDT 2003, p. 85-104.

diferentemente, na *KpV*, a ideia de personalidade, ao ocasionar o sentimento do respeito, nos mostra a sublimidade como um único momento em que elevação e rebaixamento ocorrem concomitantemente, ou seja, como um único momento em que o rebaixamento nada é senão outro modo de olharmos para a elevação, estando aquele a esta, digamos, como o negativo à fotografia. Aliás, não parece-nos ser escolhida casualmente por Kant a expressão: “*vor Augen stellt*”, acreditamos, no intuito de ressaltar a unidade (visual) de como a sublimidade moral nos se apresenta.

Dando continuidade à passagem do §23 da *KU*, Kant afirma que

também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência do sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo (*KU*, AA 05:245.05-09).

É exatamente enquanto movimento de mão dupla, descendente e ascendente, de inibição e efusão das forças vitais, que o sentimento do sublime estético não pode ser considerado um sentimento positivo (ou afirmativo), ou, ao menos, não só positivo, mas sempre de novo (*immer wieder*) negativo, a saber, um sentimento que jamais deixa de, em certa medida, nos provocar dor¹². Contudo, parece que a introdução no sublime estético da admiração e do respeito, conforme Kant propõe ao fim dessa passagem da *KU*, aproxime a teoria do sublime estético, de um lado, à conclusão

12 Sobre a negatividade do sublime estético cf. GRACYK 1986, p. 49-56; BERTINETTO 2006, p. 124-151; DELGIORGI 2014, p. 25-35.

da *KpV*, devido ao resgate da dupla conceitual da admiração e do respeito, de outro lado, ao próprio terceiro capítulo da Analítica da razão pura prática, que examina em que sentido e medida ao sentimento do respeito deve ser conferido caráter negativo. Voltaremos à suposta aproximação à conclusão da *KpV* em seguida, agora focando no sentimento do respeito conforme abordado no terceiro capítulo da *KpV*.

Realmente, ao definir as premissas da questão também no terceiro capítulo da Analítica da razão pura prática, Kant parece ser peremptório, quando afirma que, por rejeitar todas as inclinações sensíveis, “o efeito da lei moral como móbil é, portanto, apenas negativo”; que “o efeito negativo no sentimento (pelo prejuízo que ocorre às inclinações) é ele próprio sentimento”; e que a lei moral “tem de provocar, ao prejudicar todas nossas inclinações, um sentimento que pode ser chamado de dor” (*KpV*, AA 05:72.28-73.05). Em outras palavras, a ação de inibição, pela lei moral, da sensibilidade reverbera nesta última provocando, em geral, um tipo de sentimento negativo e doloroso. Após poucas linhas, porém, Kant especifica como a negatividade desse efeito da lei moral na esfera sentimental deve ser compreendida em seus pormenores.

Mas, visto que essa lei é ainda algo em si mesmo positivo, a saber a forma de uma causalidade intelectual, isto é, da liberdade, ela é ao mesmo tempo um objeto de *respeito*, na medida em que, opondo-se àquilo que é subjetivamente contrário, a saber, às inclinações em nós, ela *enfraquece* a arrogância, e, na medida em que a *abate*, isto é, a humilha, ela é um objeto de maior *respeito* e, portanto, também é o fundamento de um sentimento positivo, que não é de origem empírica e é conhecido a priori (*KpV*, AA 05:73.24-30).

Mais uma vez podemos notar a ênfase colocada na contemporaneidade com que a lei moral, ao mesmo tempo (*zugleich*), provoca seja humilhação como respeito, sendo aqui ulteriormente ressaltado que este se dá na medida em que (*indem*) se dá aquela, e que, com isso (*mithin*), a lei moral, que Kant descrevera inicialmente como causa de um sentimento negativo, é também (*auch*) causa de um sentimento positivo¹³.

A teoria do sublime aqui exposta contrasta com toda evidência com a apresentada na *KU*, em que, conforme visto, Kant atribui ao sublime dois movimentos distintos. Na *KpV* Kant reconhece um único momento, que poderíamos dizer une à nulificação da sensibilidade no homem sua imediata elevação de espírito graças à ao sentimento do respeito moral – e à ideia de personalidade – que abre à dimensão suprassensível, coexistente em nós à sensível. Mas como esse sentimento causado pela lei moral pode ser ao mesmo tempo negativo e positivo? Como, em outras palavras, pode ser explicada e deve ser lida essa dupla conotação? Nossa hipótese é que Kant esteja adotando um esquema análogo ao notório duplo ponto de vista aproveitado na terceira antinomia dialética da razão pura especulativa.

Embora fugazes, os acenos nesse sentido, no terceiro capítulo da *Analítica da razão pura prática*, mostram que

13 A mesma questão é rearticulada na página seguinte: “a lei moral humilha inevitavelmente todo homem, quando ele compara a propensão sensível de sua natureza com essa lei. Aquilo cuja representação, como fundamento de determinação de nossa vontade, nos humilha em nossa autoconsciência, na medida em que (*indem*) é positivo e que é um fundamento de determinação, desperta por si mesmo o respeito. A lei moral, portanto, é também (*auch*) subjetivamente fundamento do respeito” (*KpV*, AA 05:74.22-27).

Kant está abordando o sentimento causado pela lei moral em um ser racional e finito, justamente como efeito cujas repercussões se manifestam tanto do ponto de vista da sensibilidade quanto do ponto de vista do suprassensível. Não parece casual Kant se referir a um único “efeito no sentimento (*Wirkung aufs Gefühl*)” definindo-o como “um efeito que, de um lado, é meramente negativo, mas, de outro lado, e certamente em vista do fundamento restritivo da razão prática pura, é positivo” (KpV, AA 05:74.34-75.02). Negatividade e positividade do sentimento originado pela lei moral no homem nada são senão duas perspectivas, dois modos (*einerseits* e *andererseits*) de olharmos para a relação que a própria lei moral instaura com nossa dimensão respectivamente sensível ou suprassensível, em vista (*in Ansehung*) da conexão mecânica e contingente de nossas inclinações, assim como da conexão universal e necessária com nossa pessoa, pela consciência de nossa liberdade.

O efeito negativo do sentimento (de desagrado) é *patológico*, assim como toda influência sobre ele e como todo o sentimento em geral. Contudo, enquanto efeito da consciência da lei moral, por conseguinte, em relação a uma causa inteligível, a saber, o sujeito da razão prática pura como legisladora suprema, esse sentimento de um sujeito racional afetado por inclinações chama-se certamente humilhação (desprezo intelectual), mas em relação ao seu fundamento positivo, a lei, chama-se ao mesmo tempo respeito por essa lei (KpV, AA 05:75.06-12).

Kant aqui explicita com tento a distinção subentendida nas passagens citadas logo anteriormente. Trata-se de demarcar, no interior de uma dinâmica geral – a que diz res-

peito à habitual negatividade dolorosa que caracteriza todo sentimento de repressão da sensibilidade –, os traços específicos que tal dinâmica assume em um ser não apenas sensível, mas ao mesmo tempo dotado de consciência moral graças à sua racionalidade. Em tal ser, que é o ser humano, humilhação e respeito nada são senão dois modos de chamar aquele sentimento que prova ao se deparar com a duplicidade de sua própria natureza, mais especificamente, os dois modos como reconhece operar sua apetitividade, a saber, sendo sua vontade passível de ser movida tanto pelas afecções sensíveis quanto por uma causa meramente inteligível, da qual de imediato o ser humano é de imediato consciente e que de imediato permite-lhe representar-se a si mesmo – sob uma lei – como ser sensível sempre ao mesmo tempo também livre. Aliás, acrescenta explicitamente Kant, “na medida em que ela [a lei moral] elimina a resistência, a remoção de um obstáculo é avaliada, no juízo da razão, como equivalente à promoção positiva da causalidade” (KpV, AA 05:75.13-15). Portanto, o respeito nos apresenta apenas o modo como a lei moral, que é causa determinante (*Bestimmungsgrund*) objetiva da vontade, é por nós compreensível e compreendida como móbil (*Triebfeder*) subjetivo na máxima de nossa ação, havendo ‘equivalência’ entre rebaixamento e elevação.

Assim é constituído o móbil genuíno da razão prática pura; ele não é nenhum outro senão a própria lei moral pura, na medida em que ela deixa seguir os vestígios da sublimidade de nossa própria existência suprassensível e em que provoca subjetivamente nos homens conscientes ao mesmo tempo de sua existência sensível e da dependência, ligada a esta, de sua natureza muito afetada patologicamente, o respeito por sua mais elevada destinação (KpV, AA 05: 88.19-24).

Correspondentemente ao sentimento em nós da sublimidade de nossa existência suprassensível, a lei moral gera o sentimento de respeito por nossa mais alta destinação, sendo que é também nesse momento que, ao mesmo tempo, subjetivamente, somos conscientes de nossas limitações sensíveis. Não há simples inibição de nossas forças vitais, mas sim a constatação da dupla natureza que nos caracteriza, constatação esta que é inevitável à medida que o sensível é por nós reconhecido como negativo contudo também complementar ao suprassensível. Sob outra perspectiva, quando se tratar de relacionar suprassensível e sensível do ponto de vista subjetivo da sublimidade do sentimento de respeito pela lei moral, poderíamos dizer que rearticula-se aquela contraposição entre as duas dimensões constitutivas da natureza humana, frequentemente frisada com dureza por Kant quando examinada do ponto de vista objetivo da própria lei moral¹⁴. De certo modo, a teoria do sublime moral ser desdobrada no interior do capítulo da Analítica da *KpV* dedicado ao *Triebfeder*, representa mais um indício de que o suprassensível, embora preservado quanto à sua primazia moral sobre o sensível, no entanto, por ser aqui experimentado por um viés – o sentimental e subjetivo – costumeiro à experiência da dimensão sensível, encontra-se afinal em trégua com esta última, não obstante o cenário geral de luta.

Por outro lado, a partir desses pressupostos, Kant pode destacar ao sentimento do respeito peculiaridade máxima entre todos os sentimentos, ao ponto de conferir-lhe singu-

14 Sobre a questão cf., por exemplo, REATH 1989, p. 284-302; GOY 2007, p. 337-360.

laridade entre eles: o respeito pela lei moral e a sublimidade que ele nos apresenta relativamente a nós mesmos como pessoas, como seres inteligentes capazes também de autode-terminação racional, é um sentimento único, que nada compartilha como os demais sentimentos empíricos, a não ser a forma subjetiva. Eis porque, afinal, “o respeito está tão longe de ser um sentimento de prazer” ao mesmo tempo em que também, “por sua vez, está todavia tão longe de ser um desprazer” (cf. *KpV*, AA 05:77.17-33). O cotejo textual entre *KpV* e *KU* não apenas mostra como a proximidade entre as duas obras não é tão acentuada quanto aparece à primeira vista, mas até permite, no fundo, defender uma consistente divergência teórica, à medida que, com todas as letras, o sublime estético teorizado em 1790, ao conter respeito, é chamado de prazer negativo, ao passo que, conforme acabamos de ver, o sublime moral teorizado em 1787/88, pelo viés do sentimento do respeito, não refere-se nem ao prazer nem ao desprazer, ou seja, exclui justamente o caráter estético.

Se, por um lado, lermos retrospectivamente a teoria do sublime na *KpV* pelo viés da teoria do sublime na *KU* encontra sérias dificuldades, também parece problemático afirmar que na *KU* Kant esteja resgatando o sentimento de admiração e respeito apresentado na *KpV*¹⁵. São lícitas, por-

15 Melissa McBay Merritt abraça essa mesma linha interpretativa, ao defender que “para especificar adequadamente o sublime estado de espírito, precisamos apreciar a significância do sublime no escopo mais amplo do projeto crítico de Kant”. Ainda assim, o raciocínio da intérprete desconsidera as ressalvas por nós sugeridas no que tange certa distância teórica entre *KpV* e *KU*, e, mesmo diferenciando respeito de admiração – “a admiração, então, é contemplativa, enquanto o respeito é exortativo” – acaba reaproveitando a teoria do sublime moral da *KpV* para ler a do sublime estético da *KU* (cf. MERRITT 2012, p. 37-49).

tanto, mais algumas observações, referentes ao âmbito da sublimidade na *KpV*. Seguindo a linha interpretativa esboçada, tentaremos novamente apontar que a distância teórica entre o sublime moral da *KpV* e o sublime estético da *KU* realça-se pela discrepância argumentativa entre as duas obras.

Ao apresentar “a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo” (KU, AA 05:245.10), Kant conclui que, contrariamente à beleza da natureza que “revela-nos uma técnica da natureza que a torna representável como um sistema segundo leis (*System nach Gesetzen*)” e, devido à tal conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*), como “autossustentável” (KU, AA 05:246.05-06), o sublime estético, por sua vez, enquanto dolorosa negatividade sempre reiterada, em primeiro lugar, não deveria poder ser referido a objetos não naturais, “pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância (*Übereinstimmung*) com a natureza” (KU, AA 05:245.12-13). Ademais, mesmo quando ocorre atribuição de sublimidade ao objeto da natureza, o fazemos de forma imprópria, pois

aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade de imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.

Disso, porém, se vê imediatamente que em geral nos expressamos incorretamente quando denominamos sublime qualquer *objeto da natureza*, embora na verdade pensamos de modo inteiramente correto denominarmos belos numerosos objetos da natureza; pois como pode ser caracterizado com uma expressão de aprovação o que em si é apreendido como contrário a fins? (KU, AA 05:245.16-25).

A resposta kantiana a essa pergunta, como é notório, frisa que o objeto, inclusive o da natureza, “é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo, pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível” (KU, AA 05:245.26-27)¹⁶. Na *KpV* Kant não distingue o sublime do belo, tampouco limita o sublime ao objeto da natureza, nem, quando refere o sublime à natureza, diferencia entre um verdadeiro sublime (*eigentliches Erhaben*) e um sublime dito apenas impropria e incorretamente. Pelo contrário, na *KpV*, como podemos observar na conclusão da obra, Kant propõe apenas um único gênero de sublimidade, não obstante sua diferenciação específica interna, sendo que, em todo caso, não apenas o sublime não é contraoposto à conformidade a fins (não é tratado como *zweckwidrig*), mas sobretudo é pensado em conformidade tanto às leis naturais, no caso do objeto de natureza (em especial, sendo nosso corpo destinado a desaparecer como agregado material determinado, conforme a causalidade mecânica que rege qualquer corpo), quanto ao fim último do ser humano, no caso da moralidade (notadamente a sublimidade moral coadunando com o sentimento de respeito – que a lei moral suscita em nós – pela destinação mais elevada do ser humano enquanto pessoa, ou seja, segundo a conexão necessária do fim em si).

Ainda no terceiro capítulo da Analítica da razão pura prática, antes de tratar da ideia de personalidade e visando introduzi-la, Kant não deixa de ser enfático ao reportar-se ao dever como sublime:

16 Para um exame da centralidade dos objetos e fenômenos naturais na teoria do sublime estético na *KU*, cf. BRADY 2013, p. 6 e 79-84.

Dever! Ó nome grandioso e sublime¹⁷, que não abrange em si nada a bel prazer, nada que traga consigo a adulação, mas que requer a submissão, que non entanto, para mover a vontade, não ameaça com nada que aterrorize e suscite no ânimo repugnância natural, mas simplesmente põe uma lei que encontra por si mesma acesso ao ânimo (KpV, AA 05:86.20-24)¹⁸.

Sublime é o dever, que nos se impõe, objetivamente, como lei moral e, subjetivamente, como sentimento do respeito. O respeito, por sua vez, não refere-se aos objetos da natureza, tampouco aos que possam provocar medo ou repulsão, mas exclusivamente à lei moral e aos seres humanos, considerados não em sua animalidade ou como corpos materiais, mas como pessoas capazes de moralidade. Mesmo a lei moral originando o respeito como sentimento de submissão, este sempre se caracteriza por certa sua atratividade racional, longe de qualquer aleatoriedade ameaçadora que objetos da natureza podem suscitar, por sua incomensurabilidade e, portanto, incompreensibilidade¹⁹.

17 Cf. *supra*, final da nota 7.

18 Da seguinte maneira Kant encaminha a sublimidade do dever rumo à ideia de dignidade da personalidade: “qual origem lhe é digna [à lei] e onde se encontra a raiz de sua nobre linhagem [...], raiz cuja descendência é a condição inflexível daquele valor (*Werths*) que os homens unicamente podem dar a si mesmos? Não pode ser nada menos do que aquilo que eleva (*erhebt*) o homem acima de si mesmo (como uma parte do mundo sensível), que o conecta a uma ordem das coisas que apenas o entendimento pode pensar [...]. Não é nada senão a *personalidade* (*Persönlichkeit*), isto é, a liberdade e a independência do mecanismo da natureza” (KpV, AA 05:86.25-87.04). Ou, como Kant afirma pouco mais para frente, é unicamente pela personalidade que os seres humanos são fins em si mesmos (cf. KpV, AA 05:87.26-27). Para uma análise da dignidade como sublimidade (focada sobretudo na GMS), cf. SENSEN 2009, p. 309-331.

19 Para uma leitura que enfatiza o caráter tanto sublime quanto alegre da moralidade, cf. MERRITT 2017, p. 447-467.

O *respeito* se dirige sempre às pessoas, nunca às coisas. Estas podem despertar em nós *inclinação* e quando se trata de animais (por exemplo, cavalos, cachorros, etc.) até mesmo *amor* ou também *medo*, assim como o mar, um vulcão, um animal feroz, mas nunca respeito. Algo que se aproxima mais desse sentimento é a admiração e esta, enquanto afeto, o espanto, também pode se dirigir às coisas, por exemplo, às montanhas que se elevam até o céu, à grandeza, magnitude e amplitude dos corpos celestes, à força e velocidade de alguns animais, etc. Mas nada disso é respeito (KpV, AA 05:76.21-27).

Desses pressupostos segue uma dupla consequência. Conforme visto, na *KU* o sublime estético, que, ao contrário do belo, refere-se só ao objeto de natureza, pode ser chamado também de prazer negativo por conter indiferentemente “admiração ou respeito”. Bastaria recordar à peculiaridade singular com que Kant caracteriza o sentimento do respeito na *KpV*, quanto à exclusão da esfera estética, para impedir que o uso indistinto entre admiração e respeito, na *KU*, remeta aos dois sentimentos conforme retratados na *KpV*. A isso acrescenta-se que Kant faz questão de diferenciar explicitamente, na *KpV*, o sentimento do respeito do da admiração, talvez justamente por serem os dois comumente pensados como idênticos. A analogia que Kant reconhece haver entre os dois sentimentos, é balizada por um exame cuidadoso. Se na *KpV* é aceito que admiração e respeito articulem o sublime – a sublimidade, todavia não referindo-se, na *KpV*, apenas ao objeto de natureza, como na *KU* –, por outro lado, e justamente no interior do sublime, admiração e respeito são relativos, ainda na *KpV*, respectivamente ao objeto da natureza e às pessoas, enquanto habitadas pela lei moral. Nesse sentido é sintomática outra passagem, ainda no terceiro capítulo da *Analítica da razão pura prática*, em que Kant, debruçando-se sobre os ta-

lentos humanos, após evidenciar admiração e respeito aparentarem analogia entre eles, esclarece em que sentido deve poder se pensar essa analogia.

Contudo, quando se olha mais de perto, nota-se que [...] esse respeito que nós demonstramos por uma tal pessoa (mais propriamente, pela lei que o exemplo dessa pessoa nos exhibe) não é, portanto, mera admiração; o que se confirma também pelo seguinte: o séquito comum de admiradores perde todo o respeito por um homem (como Voltaire, por exemplo) quando acredita ter se informado de algum modo sobre a maldade em seu caráter, mas o verdadeiro erudito continua sempre sentindo esse respeito ao menos do ponto de vista de seus talentos (KpV, AA 05:78.03-15).

Kant parece brincar com a analogia entre admiração e respeito, quando, no fim da passagem recorre ao primeiro sentimento, esperando-se pelo segundo. Na verdade, a sugestão teórica de que respeito não deve ser igualado à mera admiração, é retomada também pela distinção entre o ponto de vista do seguidor comum e o especializado do erudito, pois este último, afinal, deixa de se referir ao caráter moral do outro, ou seja, não considera o outro enquanto pessoa, mas limita-se a considerar o profissional, o técnico habilidoso, o virtuosista; portanto, a rigor, inclusive o erudito respeita os talentos de outrem apenas no sentido próprio da admirá-los.

Kant oferece também – desdobrando-se assim a dupla consequência anunciada – a chave de leitura para compreendermos com maior exatidão a substituição do sentimento de reverência pelo sentimento de respeito na caracterização da sublimidade na conclusão da *KpV*. Como visto, o par conceitual mencionado no primeiro movimento do raciocínio (admiração e reverência) é substituído por outro par

no segundo movimento (admiração e respeito), permanecendo naquela altura não resolvido se ambos estes últimos sentimentos, assim como os primeiros dois nomeados, referiam-se indistintamente tanto ao objeto da natureza quanto à moralidade; ou se a introdução do respeito visava enfatizar aquela diferença específica no interior da própria sublimidade, conforme abordado por Kant logo antes do início do segundo movimento argumentativo na conclusão, ao discriminar respectivamente o sublime como sentimento aniquilador quando relacionado ao objeto físico, material, corpóreo, e o sublime como sentimento de elevação quando relacionado à moralidade. O detalhamento apresentado na citação anterior sugere que esta última opção de leitura seja mais plausível, sendo que, na *KpV*, o sentimento de admiração especificaria mais estreitamente a sublimidade referente ao objeto de natureza, ao passo que o sentimento de respeito, ao substituir o de reverência, seria o mais adequado à sublimidade referente à lei moral.

Se assim for, mais uma vez, releva-se a distância teórica entre a teoria do sublime moral presente na *KpV* e a do sublime estético presente na *KU*, desta vez a partir da conotação a priori da sublimidade que, na *KpV*, caracteriza só o sublime por respeito. Nem o amor, nem o medo, nem a admiração são equiparáveis ao sentimento do respeito. A altura das montanhas, a magnitude e amplitude dos corpos e espaços celestes, a extensão dos oceanos, a força dos vulcões, aos quais Kant apela também na *KU* para exemplificar os objetos da natureza que animam o sentimento a priori do sublime estético, na *KpV* não originam sentimentos a priori, sendo apresentados como objetos de sentimentos

empíricos, quais justamente a admiração, o amor, o medo, o espanto, etc., que Kant classifica como *Affekte*. Na *KpV*, os afetos dizem respeito ainda apenas à esfera patológica do prazer e desprazer que nada tem a ver com a determinação da vontade em sua dimensão pura prática à qual é reconduzível o sentimento do respeito, mesmo que apenas do ponto de vista subjetivo. Na *KpV*, as grandiosidades da natureza em nenhum caso – tampouco quando consideradas por seu caráter violento – são reconhecidas como objeto de sublimidade pelo viés respeito, à medida que a origem deste último remonta à racionalidade da lei moral.

Esse sentimento (sob o nome de sentimento moral) é, portanto, provocado unicamente pela razão [...] serve apenas como móbil para adotar essa lei [a lei moral] em si mesma como máxima. Mas com qual nome poderíamos marcar de maneira mais conveniente esse sentimento peculiar, que não pode ser posto em comparação com nenhum sentimento patológico? Ele é de uma espécie tão singular que parece estar unicamente a comando da razão, e certamente da razão pura prática (*KpV*, AA 05:76.15-20).

Por outro lado, mesmo não cabendo reconstruir aqui a articulada e detalhada análise que Kant dedica os afetos – como modificações dos sentimentos – na *KU*²⁰, baste lembrar a distinção entre afetos e paixões, a qual Kant retoma com ênfase em 1790²¹, inclusive para evidenciar a mudança

20 A teorização mais abrangente da relação dos afetos e com o juízo estético em geral, e o sublime em particular, é apresentada na Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos, logo após o fim da Analítica do sublime (cf. *KU*, AA 05:240-244).

21 Silenciada na *GMS* assim como na *KpV*, cujo eixo teórico principal é a legitimação de uma única causa determinante pura a priori da vontade em face dos móveis sensíveis, a distinção entre afetos e paixões é, contudo, estabelecida desde a década de 70, quando Kant, em suas *Lições de antropologia*, afasta-se da psicologia empírica de Baumgarten, que assimila as paixões aos afetos, e adere à proposta teórica de Hutcheson, que distingue entre os afetos como modificações do sentimento e as paixões como modificações do desejo (cf. FRIERSON 2014, p. 94-113 e WOOD 2014, p. 133-150).

intercorrida depois de 1788 com relação à possibilidade de conferir, em certa medida, caráter a priori aos sentimentos também em âmbito estético. Em outras palavras, afetos e paixões deixam de ser examinados, na *KU*, apenas por sua natureza empírica, passando a ser avaliada por Kant a possibilidade de legitimá-los no interior da teoria do sublime estético. Como é notório, apenas a esfera sentimental mediante os afetos participa do sublime estético, pois, mesmo inibindo o princípio no qual se fundamenta o juízo sobre o sublime, a saber, a liberdade suprassensível, interagem com esta sem eliminá-la, como, ao contrário, fazem as paixões (cf. *KU*, AA 05:272.03 nota).

Aliás, ao resgatar o caráter impetuoso e impremeditado dos afetos de encontro ao duradouro e refletido das paixões (cf. *idem*), Kant acaba divaricando ainda mais as premissas da teoria da sublimidade entre *KU* e *KpV*. Nesta última, os sentimentos empíricos e suas articulações afetivas, mesmo que diferenciados especificamente do sentimento de respeito pela lei moral, ainda parecem ganhar, por assim dizer, certa compreensibilidade à luz do ponto de vista moral. Exemplo disso é oferecido justamente pela admiração: por ser análoga ao respeito, ela é portadora de “uma perfeita similaridade de relações entre duas coisas muito dissemelhantes” (Prol., AA 04:357.28), ou seja, se manifesta de certo modo conforme ao objeto de natureza que a suscita, assim como o respeito o faz com relação à moralidade. Afinal, a admiração e até o espanto pelo céu estrelado sobre de nós expande ao infinito nossa conexão com o universo, anulando sim nossa própria individualidade, mas, em sentido análogo ao do respeito pela lei moral, sem ameaçar ou

aterrorizar, isto é, nos conciliando com aquela infinitude que, à primeira vista, escapa à nossa compreensão. Afinal, é levando em conta a racionalidade pura prática que a sublimidade é teorizada na *KpV*. Ao passo que, na *KU*, como é notório, será a imaginação a decodificar a infinitude em termos para nós compreensíveis. Tratar-se-á de uma faculdade digamos mais inquieta que a razão pura prática, menos categórica, de certo, desprendida da necessidade de uma palavra final sobre o incomensurável. E, talvez, a centralidade da imaginação na *KU* deva-se justamente a uma diferente concepção da sublimidade, atrelada a um senso de ameaça e terror constantemente à nossa espreita toda vez que contemplarmos o infinito. Os afetos que então surgem, violentos e inesperados, não deixam margem a uma conciliação definitiva, apenas permitindo ao nosso ânimo uma pausa temporária. A compreensão estética do sublime, diferentemente de sua compreensão moral, quase escorrega de nós, sempre, de novo, em um vaivém alimentado por uma repulsão visceral que intensifica uma atração – inexplicável do ponto de vista moral e ainda menos lógico – por algo, agora sim, pensado como verdadeiramente outro com relação a nós. Daí a necessidade de busca por um terceiro caminho, o da sublimidade estética, apto à significação de uma natureza reconhecida não só como não irênica, mas essencialmente voltada à aniquilação do ser humano.

Resumindo de maneira esquemática, na *KpV* e diferentemente da *KU*, para Kant o sublime refere-se tanto ao objeto de natureza, quanto à moralidade, manifestando-se sob forma de sentimento respectivamente de admiração e de respeito; em ambos os casos o sentimento de humilhação

da sensibilidade não nos aterroriza, antes, nos lembra olharmos para nosso duplo destino como adequado e conforme à nossa dupla natureza de seres quer materiais quer morais; notadamente o sentimento do respeito, graças à hibridez *sui generis* que o caracteriza, mostra *eminenter* a aparentemente paradoxal ambivalência sentimental própria do sublime, de abate que ao mesmo tempo eleva. Kant ultrapassará rapidamente a concepção da sublimidade exposta na *KpV*, encaminhando-se rumo a uma diferente teoria do sublime em chave propriamente estética pelo viés da imaginação, já em 1789, conforme testemunhado por uma anotação cuja datação remonta àquele ano.

A cultura do gosto é exercício anterior à moral.

Do sublime. É aquilo em cuja representação (da imaginação) o ânimo sente sua própria destinação ou disposição a expandir-se até o que excede todos os padrões dos sentidos.

É como a descoberta de um abismo na nossa própria natureza, que se estende além dos limites dos sentidos. – Daí o temor que nos prende. – Um medo sempre dissipado pela consideração da nossa própria segurança e de uma curiosidade grande demais para nossa faculdade de compreensão.

Montanhas e planícies. Como se fosse a natureza em sua violenta destruição, daí a fábula dos gigantes. – Conduz à exaltação da imaginação, e lá o ânimo cai no medo da tensão excessiva e da loucura. Burke – Milton – Klopstock. A decida de Eneias aos inferos. – A noite é sublime o dia belo. Desertos habitados por espíritos. – Antigos castelos abandonados.

– A profundidade do ânimo na moralidade é sublime (R. 993, AA 15:438-439).

Quando o incomensurável for reconhecido em toda sua estraneidade, uma curiosidade, insana para a sã razão, impele a imaginação (*Einbildungskraft*) além da compreensão (*Fassungskraft*) pelos limites dos próprios sentidos. À moral

precede a vivência do gosto por uma natureza titânica que só é dita adequadamente pela arte da fábula mítica. Já a noite não mostra mais, soturna, o céu estrelado, nem a lei moral eleva, mas abre às profundezas do abismo que é em nós.

Abstract: The paper aims to propose a reading of the theory of sublimity in the *Critique of practical reason*, based on the analysis of passages in which, in particular at the conclusion of the work and in the third chapter of the *Analytic of pure practical reason*, Kant offers textual support to highlight a certain theoretical distance from the aesthetical conception of the sublime, later presented in the *Critique of judgment*, notably in the general formulation of §23. So, with a background perspective contrasting with interpretations that bring the second and third *Critiques* closer, with regard to the sublime, we suggest that in these two works there are variations about both the dynamics involved in the sublime and its object of reference, as well as about the characterization of the feelings of admiration and respect through which, according to Kant, the sublime expresses itself.

Keywords: Kant; sublime; respect; admiration.

REFERÊNCIAS

1. OBRAS DE KANT

KANT, I. *Kants Gesammelte Schriften (AA)*. Preußische Akademie der Wissenschaften (Vol. 01-22); Deutsche Akademie der Wissenschaften (Vol. 23); Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Vol. 24-29), 1900-1997:

Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können (Prol, AA 04:255-383); MORÃO, Artur (trad.). *Prolegômenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Grundlegung der Metaphysik der Sitten (GMS, AA

04:387-463); ALMEIDA, Guido A. de (trad.). *Fundamentação da metafísica dos costumes*. São Paulo: Discurso Editorial/Barcarolla, 2009.

Kritik der praktischen Vernunft (KpV, AA 05:03-163); de HULSHOF, Monique (trad.). *Crítica da razão prática*. Petrópolis: Vozes, 2012.

Kritik der Urteilskraft (KU, AA 05:171-485); ROHDEN, Valério; MARQUES, António (trad.). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 (1993).

2. DEMAIS TEXTOS UTILIZADOS

BECK, L. W. *A Commentary on Kant's Critique of Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1984 (1960).

BERTINETTO, A. Negative Darstellung. Das Erhabene Bei Kant Und Hegel. *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism*, v. 4, 2006, p. 124-151.

BRADY, E. *The Sublime in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRANDT, R. (2003). The Vocation of the Human Being. In: JACOBS, Brian; KAIN, Patrick (eds.). *Essays on Kant's Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 85-104.

CLEWIS, R. R. The Place of the Sublime in Kant's Project. *Studi Kantiani*, v. 28, 2015, p. 149-68.

COHEN, A. Kant's Answer to the Question 'What is

Man?’ and its Implications for Anthropology. *Studies in History and Philosophy of Science*, v. 39, n. 4, 2008, p. 506-514.

DELGIORGI, K. The Pleasures of Contra-Purposiveness: Kant, the Sublime, and Being Human. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 72, n. 1, 2014, p. 25-35.

ERTL, W. Persons as Causes in Kant. In: PALMQUIST, Stephen R. (ed.). *Cultivating Personhood: Kant and Asian Philosophy*. Berlin/New York: de Gruyter, 2010, p. 217-230.

FRIERSON, P. R. *What is the Human Being?* New York: Routledge, 2013.

_____. Passions and affects. In: COHEN, Alix (ed.). *Kant's lectures on anthropology: A critical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 94-113.

GERHARDT, V. Die Menschheit in der Person des Menschen. In: KLEMME, Heiner F. (ed.). *Kant Und Die Zukunft der Europäischen Aufklärung/Kant and the Future of the European Enlightenment*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009, p. 269-291.

GOY, I. Immanuel Kant über das moralische Gefühl der Achtung. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, v. 61, n.3, 2007, p. 337-360.

GRACYK, T. A. Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant's Aesthetic Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 45, n 1, 1986, p. 49-56.

GUYER, P. Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics. In: _____. *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 222-241.

LOUDEN, R. B. *Kant's Human Being: Essays on His Theory of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

MERRITT, M. McBAY. The Moral Source of the Kantian Sublime. In: COSTELLOE, Timothy M. (ed.). *The Sublime: from Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 37-49.

_____. Sublimity and Joy: Kant on the Aesthetic Constitution of Virtue. In: ALTMAN, Matthew (ed.). *The Palgrave Kant Handbook*. London: Palgrave Macmillan, 2017, p. 447-467.

MOHR, G. Personne, personnalité et liberté dans la Critique de la Raison pratique. *Revue Internationale de Philosophie*, v. 42, n. 166, 1988, p. 289-319.

NOLLER, J. Reason's Feeling: A Systematic Reconstruction of Kant's Theory of Moral Respect. *SATS. Northern European Journal of Philosophy*, v. 20, n. 1, 2019, p. 1-18.

REATH, A. Kant's Theory of Moral Sensibility. *Kant-Studien*, v. 80, n. 3, 1989, p. 284-302.

SENSEN, O. Kant's Conception of Human Dignity. *Kant-Studien*, v. 100, n. 3, 2009, p. 309-331.

WOOD, A. Empirical Desire. In: COHEN, Alix (ed.).

Kant's lectures on anthropology: A critical guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 133-150.

*ARCHITECTURA, UTILITAS,
VENUSTAS: VITRUVIANISMO E PÓS-
VITRUVIANISMO EM IMMANUEL KANT
E AUGUST SCHLEGEL*¹

Gabriel Almeida Assumpção (FAJE)^{2,3}
gabrielchou@gmail.com

Resumo: A finalidade explícita na arquitetura e ênfase na utilidade, no aspecto de uma aplicação prática, intrigou filósofos alemães como Immanuel Kant e August Schlegel. O entrelaçamento entre beleza e finalidade na arquitetura fora notado cedo por Marco Vitrúvio Polião (81 a.C.-15d d.C.), que aponta utilidade, solidez e beleza como características fundamentais da obra arquitetônica. Segundo Guyer (2011), a partir de Kant, o pensamento filosófico sobre a arquitetura começa a apresentar um distanciamento em relação a Vitrúvio, de modo que, mesmo sem total renúncia à tríade vitruviana no pensamento de Kant, este defende ser a característica principal da arquitetura representar ideias estéticas. A tese de Guyer aponta o desenvolvimento desse ponto de Kant em Schelling, Hegel e Schopenhauer, todavia com uma lacuna: August Schlegel (1767-1845), fundador do primeiro sistema de belas artes com sua *Kunstlehre* (1801-1804). Buscaremos aprofundar como a tese de Guyer não só é válida, mas ganha mais solidez no caso de August Schlegel e do papel que este confere à imaginação na arquitetura. Após a indicação de elementos vitruvianos e pós-vitruvianos em Kant e Schlegel, indicaremos as divergências entre ambos na apreciação da arquitetura, a partir de suas articulações entre arquitetura e finalidade.

Palavras-chave: Arquitetura; August Schlegel; Kant; Utilidade; Vitrúvio.

¹ Recebido: 02-08-2020/ Aceito: 24-03-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Professor associado e pesquisador na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0079-4379>.

1. INTRODUÇÃO

Marco Vitrúvio Polião (81 a.C. – 15 d.C.) não é uma figura muito citada na filosofia, embora tenha sido influente em Friedrich Schelling (PhK, § 117, pp. 594s; §118, pp. 597ss)⁴ e em August Schlegel. Immanuel Kant não o cita explicitamente em sua obra, mas suas considerações sobre arquitetura apresentam certa aderência ao cânone vitruviano, que foi predominante até por volta do século XIX.

Desde a descoberta, em 1414, do primeiro manuscrito conhecido da obra de Vitruvius pelos modernos, e da sua edição em 1486, o texto de Vitruvius se tornou referência obrigatória nos tratados de arquitetos, pintores, escultores e músicos. *De Architectura*, escrito entre 30 e 15 a.C., consiste no único tratado da Antiguidade em seu gênero que sobreviveu, tendo influenciado Alberti, Rafael, Palladio, Serlio, Michelangelo e Vignola. A obra de Vitruvius constitui um clássico na história da arquitetura, da engenharia civil e do urbanismo (BROLEZZI, 2007, p. 25).

Para Vitruvius (2007, I.3, p. 81), a arquitetura se divide em três partes: edificação, gnomônica (estudo da posição do Sol e de como fazer relógios solares) e mecânica. Edificação, a parte da arquitetura mais importante para nossa pesquisa, refere-se a edifícios públicos ou privados, sendo que, dos públicos, os três usos principais são defesa, religião e utilidade pública. Da primeira, temos muralhas, torres e portões; da religião, santuários e templos e, final-

⁴ Todas as traduções dos trechos citados são de nossa responsabilidade. Lista de abreviaturas: **Kant** – KpV (*Kritik der praktischen Vernunft*); KU (*Kritik der Urtheilskraft*); **Schlegel** – KL (*Die Kunstlehre*); **Schelling** – PhK (*Philosophie der Kunst*); StI (*System des transscendentalen Idealismus*).

mente, os usos de utilidade pública são nos portos, pórticos, banhos e teatros, por exemplo.

Tanto no uso público quanto privado, a obra arquitetônica deve ser realizada de modo a representar os princípios da solidez (*firmitas*), funcionalidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*). A solidez é observada desde a escavação dos fundamentos até o chão firme e os materiais a serem usados, sem avareza. Funcionalidade (que podemos entender como finalidade) se refere à obra bem realizada e sem impedimento à adequação do uso dos solos e à repartição apropriada e adaptada à exposição solar. Finalmente, beleza diz respeito à elegância e ao aspecto agradável da obra, à medida das partes correspondentes e à lógica da comensurabilidade (VITRÚVIO, 2007, I.3, p. 82)

A beleza é observada, por exemplo, no paralelo entre templos e proporções do corpo humano, um elemento de imitação da natureza (VITRÚVIO, 2007, III.1, pp. 168ss) presente na arquitetura. A arquitetura traz uma mimesis da natureza, de um modelo exterior a ela, o corpo humano, que consiste no modelo perfeito para os gregos. A mimesis não é mera cópia, mas também interpretação das proporções humanas.

Nessa via, de acordo com o gênero do deus ou da deusa a ser homenageado (a), o templo seguirá ou a ordem dórica, mais viril; ou a ordem jônica, mais leve, aerada e esguia, de modo que um templo para Dionísio seria dórico e um templo para Vênus, jônico. Desse modo, a relação da ordem dórica com o corpo masculino confere beleza e robustez aos templos como o de Apolo Paniônio e a relação da ordem jônica com corpo feminino garante graciosidade e leveza ao templo de Diana (VITRÚVIO, 2007, IV.1, pp. 202s), e o

leitor atento está correto em associar o “homem vitruviano” de Da Vinci a essas concepções.

Dado esse pano de fundo do pai da arquitetura, Vitruvius, o objetivo de nosso trabalho não é um exame minucioso da obra de Kant ou da de Schlegel, mas a investigação de como se dá a relação com teses vitruvianas para os dois pensadores. Há imitação da natureza na arquitetura, para Kant e Schlegel? O mais importante na arquitetura é ou não a tríade utilidade, solidez e beleza? Trata-se de um estudo de estética em diálogo com a história da arte, constituindo iniciativa interdisciplinar que não entrará no mérito da crítica da arte, contentando-se em analisar teses de Kant e Schlegel em relação à concepção vitruviana da arquitetura.

2. A ABORDAGEM KANTIANA

O foco nos estudos de estética kantiana são suas teorias do gosto, belo e sublime, ou seja, os primeiros quarenta e dois parágrafos da terceira *Crítica*⁵. Isso não nos impede, todavia, de uma investigação que se dedique a outros pontos de sua teoria, como sua discussão sobre artes plásticas (§§ 43-51) e, mais precisamente, arquitetura.

Embora a arquitetura não possua espaço considerável na estética de Kant, há uma diferença profunda na filosofia da arquitetura antes e a partir de Kant, segundo Guyer (2011, p. 7), que defende haver uma transição de uma arquitetura essencialmente vitruviana a uma concepção “cognitivista” da arquitetura, segundo a qual a arquitetura, mais

⁵ As referências já clássicas são Allison (2001) e Guyer (1997).

do que atender às exigências de funcionalidade, solidez e beleza, expressa ou comunica ideias.

Se, antes de Kant, a ênfase era no paradigma vitruviano, Guyer (2011, pp. 9-15) mostra como, após Kant, isso mudou com base em Schelling, Hegel e Schopenhauer. Uma lacuna no estudo de Guyer é August Schlegel, importante figura nessa transição, ora aderindo a teses vitruvianas, ora aberto à proposta kantiana, em que a beleza passa a ser entendida como obra do intelecto e expressão do mesmo.

Segundo Kant (KU, §10, p. 220), finalidade é a causalidade de um conceito em relação ao seu objeto. Pensar um fim, portanto, é projetar mentalmente o objeto, para que ele possa vir a ser realizado, sendo a representação do efeito fundamento determinante de sua causa, antecedendo-o logicamente e cronologicamente. A faculdade de desejo, na medida em que só é determinável por meio de conceitos, isto é, por representações de um fim, chama-se vontade.

Um objeto conforme a fins, portanto, causado mediante uma vontade, pode ser resultado tanto uma ação quanto de uma disposição mental, ainda que sua possibilidade não pressuponha, necessariamente, a representação de um fim, como no caso de organismos. Porém, essa possibilidade só pode ser explicada e concebida por nós na medida em que pensamos os organismos conforme a fins, criados devido a uma vontade, devido à ação de um autor da natureza. Portanto, a finalidade pode ser “sem fim” na medida em que não vemos sua causa em uma vontade, mas na explicação de sua possibilidade, na medida em que a derivamos de uma vontade (KANT, KU, §10, p. 220).

Essa é a ideia da finalidade sem fim, modelo para a o-

bra de arte, a qual é conforme a fins, mas parece exibir finalidade sem fim, por se parecer com seres naturais (por exemplo, organismos). Esse curto e denso parágrafo diz, que contém relação estreita com a *Crítica da faculdade de julgar teleológica*, faz com que possamos pressupor uma finalidade de acordo com a forma, ainda que sem baseá-la em fins e observá-la em objetos.

Para o filósofo de Königsberg, deve-se estar ciente de que o produto da bela arte é arte, e não natureza. Todavia, no objeto artístico, a finalidade na forma parece tão livre de toda coerção de regras arbitrárias como se fosse um produto da mera natureza. Tal sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento (entendimento e imaginação), que deve parecer ao mesmo tempo conforme a fins, repousa no prazer comunicável universalmente sem ser baseado em conceitos. Em função dessas operações do ânimo, a arte só pode ser chamada bela se formos conscientes de que ela é arte, ainda que se pareça com a natureza (KANT, KU, § 45, pp. 305s).

Tanto na arte quanto na natureza, belo é o que apraz no mero ato de julgar (nem na sensação, nem no conceito), mas a arte sempre produz algo segundo desígnio específico. Se esse fosse mera sensação, o prazer decorrente seria derivado da mediação pelo sentimento, e se o desígnio fosse direcionado à produção de determinado objeto, o objeto resultante só traria prazer por um conceito (de fim). Nos dois casos, portanto, o prazer não vem de uma atividade livre, do mero ato de julgar, mas é condicionado por um fim, tratando-se de arte mecânica, e não de bela arte (KANT, KU, § 45, pp. 305s).

Por esse motivo, a obra de arte, mesmo sendo feita com desígnio, deve parecer livre dele, ou seja, deve parecer natureza, e um produto artístico parece natural quando sua concordância com regras não é percebida, e a forma de escola e regra não aparece ao espectador, sendo o artifício do gênio fazer com que obra de arte seja análoga a um organismo no sentido de se parecer algo que apresenta finalidade sem fim (KANT, KU, § 45, pp. 305s), sendo essa a ideia mais próxima de *mimesis* da natureza que vemos em Kant.

Ainda que a bela arte o seja por se parecer com natureza, a arte é distinta da natureza, da mesma forma que o fazer difere do agir em geral, sendo o produto ou resultado da arte distinto, como obra, do efeito da natureza (KANT, KU, § 43, p. 303). Podemos descrever a arte como produção mediante a liberdade, isto é, produção por meio de um arbítrio, cujas ações têm a razão por fundamento, de modo que chamamos o produto das abelhas de “arte” apenas como analogia, pois se trata de produtos da natureza (de instintos), e não de uma deliberação racional⁶. Seu aspecto artístico é apenas atribuível a seu criador, para Kant, e aqui vemos um traço de seu antropocentrismo, considerando o ser humano de modo unilateral, focando no aspecto da liberdade e da deliberação racional.

O filósofo de Königsberg afirma, nessa via, que se observamos um pedaço de madeira desbastada em um pântano, não afirmaremos que se trata de um produto da

⁶ Nesse ponto, Kant difere de Schlegel (*KL*, pp. 146ss) e Schelling (*PK*, § 107, pp. 523-528), mais naturalistas em sua estética, particularmente no caso da arquitetura, que associam ao impulso formativo de Blumenbach, responsável pela reprodução. O impulso formativo da arquitetura tem base no reino animal e é uma canalização da sexualidade humana e o lado natural e inconsciente da produção artística arquitetônica.

natureza, mas sim de um produto de arte, já que sua causa produtora pensou em um fim, ao qual se deve a forma modificada do pedaço de madeira. Há uma tendência a ver arte em tudo feito de forma tal que a representação de fim deve ter precedido sua finalidade; não obstante, a arte é distinta da produção natural por ser obra do ser humano (KANT, KU, § 43, p. 303).

Arte mecânica é aquela na qual o processo busca meramente tornar algo efetivo, como uma chave ou um sapato, já a bela arte, em contraste, é um modo de representação conforme a fins em si mesmo e que, embora desprovido de um fim, eleva a cultura, as forças do ânimo e a capacidade de comunicação entre as pessoas (KANT, KU, § 44, pp. 305-306).

Vejamos o que Kant diz sobre essa relação entre arquitetura, arte e finalidade: as artes plásticas são agrupadas em uma subdivisão chamada *Plastik*, ou plástica propriamente dita, a qual inclui arquitetura e escultura (KANT, KU, §51, p. 322). Schelling herda isso e acrescenta o baixo-relevo, já Schlegel parece não dar muita importância a essa subdivisão, como veremos na seção seguinte. A plástica é a arte da verdade sensível, e ambas as formas da plástica expressam ideias com recurso a figuras no espaço, figuras cognoscíveis aos sentidos pela visão e pelo toque. No caso da arquitetura, a ideia estética (ideia da imaginação, e não da razão, como as ideias reguladoras) ou arquétipo é seu fundamento na imaginação, já a forma que confere expressão da ideia é a cópia, dada como extensão corporal, como se o objeto já existisse, ou sentida pela visão. Kant não entra em detalhes sobre ideias estéticas nesse trecho em que discute arquitetura, e mesmo na antinomia do juízo de gosto,

em que trabalha o conceito de maneira mais detida, não nos fornece tantos elementos para pensar especificamente a arquitetura, sendo esse trabalho dos filósofos posteriores, como Schelling, Hegel, Schopenhauer e o próprio Schlegel.

À plástica propriamente dita pertencem a escultura e a arquitetura, sendo que aquela apresenta corporalmente coisas como poderiam existir na natureza – embora, como bela arte, o faça considerando a atenção à finalidade artística. Já a arquitetura é a arte que apresenta conceitos de coisas que só são possíveis por meio da arte e cuja forma não tem como fundamento determinante a natureza, mas um fim arbitrário, embora simultaneamente com a intenção de apresentá-lo como esteticamente finalístico (KANT, KU, §51, p. 322).

Após essa passagem com forte acento pós-vitruviano, Kant se mostra mais tradicional em uma nota segundo a qual a jardinagem e a arquitetura diferem fundamentalmente, porque a jardinagem não possui um conceito de objeto como seu fim, como no caso da arquitetura, condicionando seus arranjos, o que permite um livre jogo da imaginação na contemplação – e nisso, a jardinagem seria mais livre e análoga à pintura (KANT, KU, §51, p. 323n).

A curta exposição de Kant sobre arquitetura no §51 da *Crítica da faculdade de julgar* nos mostra que a arquitetura tem como característica central apresentar ideias estéticas, processo elucidado pelo filósofo nos §§ finais da *Crítica da faculdade de julgar estética*. Não obstante a primazia da apresentação de ideias estéticas, o filósofo também considera a beleza na arquitetura (devido ao fato de ser uma das belas-

artes) e a funcionalidade (que a diferenciaria da jardinagem, para o filósofo) ou utilidade da arquitetura, só não entrando no mérito da solidez. Tal como Vitrúvio, Kant aceita a ideia da arte como imitadora da natureza, embora não entre no mérito das semelhanças entre proporções do corpo humano e das obras arquitetônicas, como fará, por exemplo, Schelling (PhK, §117, pp. 594ss). Desse modo, observamos tanto vitruvianismo quanto pós-vitruvianismo em Kant. Vejamos, em seguida, essa questão em Schlegel.

3. AUGUST SCHLEGEL: ARQUITETURA E IMAGINAÇÃO

August Schlegel (1767-1845) é um pensador pouco estudado não só no Brasil, mas no mundo em geral, sendo escassa sua literatura secundária. Uma das raras obras sobre o poeta, filólogo, tradutor e filósofo é a de Becker (1998), que se dedica a questões de linguagem e simbolismo na obra do pensador. Também são escassas as biografias de August Schlegel, e a primeira conferência nos EUA sobre ele foi apenas em 2008, o que chama a atenção, especialmente se considerarmos o volume cada vez maior de traduções e bibliografia secundária sobre seu irmão, Friedrich Schlegel (1772-1829) (PAULIN, 2016, pp. 1-2). Nesse sentido, o presente artigo é tentativa de expandir a literatura secundária sobre o filósofo em questão, esforço que se agrega à tradução da Doutrina da Arte (*Kunstlehre*) (1801-1804) por Marco Aurélio Werle, em 2014.

Schlegel estudou filosofia e teologia em Göttingen entre 1785-1794, tendo se tornado professor em Jena em 1798, por recomendação de Goethe. Trata-se de uma das

figuras centrais do romantismo, cujo marco inicial é considerado a fundação da revista *Ateneu* (1798-1800) por August e seu irmão, Friedrich. A obra de A. Schlegel se destaca pela volumosa discussão sobre literatura e linguagem, e seus cursos sobre bela literatura e arte foram o primeiro sistema de artes da filosofia alemã, tendo influenciado Caroline Schlegel/Schelling; De Stäel; Friedrich Schlegel e Schelling (WERLE, 2014, pp. 9-10).

A primeira parte desse curso, a *Kunstlehre* ou Doutrina da Arte, foi dada entre 1801-1804 e se detém em música, dança e artes plásticas, introduzindo os temas de linguagem, mitologia e poesia, enquanto as partes dois e três do curso são dedicadas, respectivamente, à literatura clássica e à literatura romântica. A primeira parte é a que consultamos para nossa pesquisa, uma vez que nela se encontram as ricas reflexões de Schlegel sobre arquitetura, influenciadas por Kant.

A discussão de Schlegel sobre arquitetura inicia no contexto da possibilidade ou não de uma teoria filosófica da arte, cujo nome é a Doutrina da arte. Uma teoria meramente técnica compreende o procedimento por meio do qual se realiza algo em um sistema de regras, pressupostas pelo fim a ser realizado, ao passo que uma teoria filosófica torna o sistema de regras em objeto de consideração e o deduz como necessário. Uma teoria filosófica mostra como algo deve ser realizado, por exemplo: uma teoria do estado prova que o homem deve viver no estado e, a partir disso, deduzir a ideia de estado perfeito. Os meios, todavia, como isso deve ser realizado são indicados pela política aplicada, que seria uma teoria técnica (SCHLEGEL, KL, pp. 5s).

No caso das obras de arte, uma teoria técnica é possível,

mas não pode esgotar a essência das mesmas, sendo meramente condição do comprazimento pelas obras; mas não é o fundamento delas. Obras feitas apenas segundo regras mecânicas podem ser inteiramente insípidas e indiferentes; já as obras de arte mais elevadas espiritualmente são fonte inesgotável de inspiração. Aquelas servem a um fim exterior determinado e não o ultrapassam, já estas ultrapassam esse âmbito, sendo “transfinalísticas”. Schlegel dá como exemplo a arquitetura, a qual é simultaneamente uma arte mecânica e uma bela arte (SCHLEGEL, KL, pp. 7-8), conciliando funcionalidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*), retomando os termos de Vitruvius.

Diferentemente de uma casa, que serve como habitação, não há uso prático para um poema ou uma pintura, diante do que muitos entenderam mal as artes, ao tê-las avaliado pelo aspecto da utilidade, sendo que pensar as artes de tal modo é rebaixá-las ao extremo e inverter a questão, uma vez que a essência das belas artes está em não quererem ser úteis: “O belo é, em certa medida, o oposto de útil”. (SCHLEGEL, KL, p. 8). O belo difere da ideia de útil pelo fato de que todo útil é subordinado àquilo em relação a que busca ser útil, sendo notável que o conceito de útil não teria validade se não houvesse um fim último ou fim em si mesmo, caso contrário, ocorreria um regresso ao infinito.

Para Schlegel, as belas artes devem corresponder a tal fim em si, pois elas não servem a uma finalidade restrita, e isso não contradiz o fato de que sejam descritas como destituídas de finalidade, pois o que possui finalidade absoluta (encerrada em si) é, de certo modo, desprovido de finalidade. Isso ocorre na medida em que o que designamos co-

mumente por finalidade é apenas uma tarefa limitada do entendimento e negação de um fim absoluto (SCHLEGEL, KL, pp. 8s), ao passo que o fim último está além dessas tarefas do entendimento.

A arte pode ser descrita como a habilidade de execução de qualquer finalidade do ser humano de modo real na natureza, sendo que os fins humanos são ora limitados e casuais, ora infinitos e necessários. A teoria filosófica da arte só pode existir acerca da arte se ela se preocupar com fins últimos, pois a filosofia, para Schlegel, preocupa-se com o eterno e imutável no espírito humano⁷ (SCHLEGEL, KL, p. 9).

Nas artes, há um elemento comum essencial nelas, o fato de serem fim em si. Entretanto, o que as distingue, o meio de execução, é contingente, podendo ser tela para a pintura, mármore/bronze/madeira para a escultura, etc. Com base no elemento comum, mas sem negligenciar os diferentes suportes, a teoria filosófica da arte é possível, a chamada por Schlegel *Kunstlehre*, Doutrina da arte, em analogia com a *Sittenlehre* e a *Wissenschaftslehre* (*Doutrina dos Costumes* e *Doutrina da Ciência*) de Fichte (SCHLEGEL, KL, p. 10).

O objeto por excelência da teoria filosófica da arte, ou Doutrina da Arte, é o belo artístico, notando aqui uma diferença em relação a Kant (KU, §45, pp. 306-307), que confere primazia ao belo natural. Arquitetura e oratória estão

⁷ Nessa passagem, Schlegel elenca problemas aristotélicos e kantianos. Para Kant, o fim último é o sumo Bem, ligação necessária entre virtude como causa e felicidade moralmente condicionada como efeito (KANT, KpV, A 219-240). A recepção do sumo Bem, ou fim último kantiano, foi marcante no início dos projetos filosóficos de Fichte, Hegel e Schelling. Cf. AUTOR, 2015, DÜSING, 1973.

na transição das artes mecânicas para as belas artes, esta deduzida da prosa e aquela, da poesia, estando a arquitetura ligada ao conceito de útil e a leis que regem o mundo corpóreo, como a gravidade (SCHLEGEL, KL, p. 122).

Se a escultura é a arte das formas belas em objetos imitados segundo a natureza (exceções como Medusa, centauro, etc.), a arquitetura é a arte das formas belas em objetos projetados e executados sem um modelo determinado na natureza, livremente segundo uma ideia original própria do espírito humano (SCHLEGEL, KL, pp. 160s). Suas obras, desse modo, não recebem a impressão da natureza, sendo necessária determinação pelo pensamento humano, de modo que a fantasia é subordinada ao entendimento e daquela que surge o impacto. Elas devem ser orientadas pela finalidade, sendo um caso no qual o belo só pode existir enquanto houver conformidade a fins. Esse trecho é significativo, pois mostra tanto uma adesão de Schlegel a Vitruvius no que diz respeito à finalidade e beleza, e um distanciamento no sentido de que a arquitetura não seria imitação da natureza.

De acordo com August Schlegel, apenas há algo a ser imitado pelas artes, mas isso não constitui sua essência, pois isso afastaria do campo das belas artes a oratória e a arquitetura, que não constituem artes miméticas (SCHLEGEL, KL, p. 94). Distanciando-se de Vitruvius, portanto, Schlegel afirma que o intelecto humano não imprime cópias da natureza na arquitetura, mas institui esboços próprios. Todavia, tais desenhos mentais nunca saem inteiramente da natureza: na medida em que se quer realizar a finalidade no mundo corpóreo, o esboço deve se submeter a leis da natureza como a gravidade, estando em parte preso a elas, em

parte preso à consciência, contradição resolvida pela arte, segundo Schelling (StI, p. 322), cujo *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800) e cuja filosofia da natureza influenciaram Schlegel. Um problema é que, tal como em Kant, não fica claro o que a arquitetura simboliza, e de que modo. O caso de Schlegel é ainda mais criticável, uma vez que sua exposição sobre arquitetura é mais longa que a de Kant.

Nota-se uma expansão do conceito de arquitetura, indicando outro afastamento em relação a Vitruvius: Por que as casas recebem o estatuto de belas? Por que elas, e não as cadeiras, mesas, etc? Desenvolvendo um argumento que se encontra mais condensado em Kant (KU, §51, p. 322). Schlegel não exclui que o *bauen* (construir, erguer) de *Baukunst* sirva para a construção de belos objetos menores: altares, candelabros, vasos, taças, etc. Não obstante, as regras para a construção de belos edifícios sempre assumirão nessa arte um lugar especial (SCHLEGEL, KL, pp. 161s).

A arquitetura se volta principalmente para a construção de edifícios grandes, como templos e palácios e, como resultado, as leis da arquitetura se deixam desenvolver mais nitidamente nos edifícios colossais, por mais que perpassem também as configurações menores (SCHLEGEL, KL, p. 162). A bela forma nas construções arquitetônicas é determinada pela ideia de fim, devendo primeiramente consistir na conformidade a fins. Só então, pode-se acrescentar algo acima dela, mas nunca em contradição com ela.

A matemática, para Schlegel, é uma região onde há unificação de leis da matemática com leis do espírito, havendo outro âmbito, menos convincente, o do orgânico. Segundo Schlegel (KL, pp. 163-169), a regularidade das formas geo-

métricas da natureza e impulso formativo animal apontam para a inteligência inconsciente do mundo natural, e isso se traduz na natureza, em colmeias, diques, recifes de corais, regularidades das plantas, etc. A arquitetura, nessa via, é um aumento na intelectualização, ou espiritualização do que já se encontra de modo inconsciente nos reinos vegetal e animal.

CONCLUSÃO

A arquitetura permite a construção da morada dos humanos, disciplina o olhar e estrutura a paisagem, seja natural ou urbana. Embora espaço de organização institucional, de lazer, de coexistência, é capaz de transcender essa finalidade imediata, possibilitando espaço de contemplação estética e possibilidades criativas. Com a arquitetura, o belo, de certo modo, também pode ser o *ethos* com a letra “eta”, a morada do ser humano.

O caso da arquitetura é curioso por necessariamente mesclar finalidade e beleza, de modo distinto da escultura ou da pintura. Por seu caráter complexo, a arquitetura se abre facilmente para a interdisciplinaridade, em diálogo possível com a filosofia, a engenharia, a história da arte, e mesmo a ecologia (pensemos no *design* sustentável, por exemplo).

Vitrúvio deixou um legado milenar na arte arquitetônica, e sua influência chegou até filósofos do século XIX, como A. Schlegel e Schelling. Não obstante, Guyer tem uma tese precisa em mostrar como, a partir de Kant, há uma transformação em como se pensar o que realiza a arquitetura: não se trata apenas da tríade vitruviana de fun-

cionalidade, solidez e beleza, mas também da apresentação de ideias estéticas, de apresentação simbólica. Tanto Schlegel quanto Kant adotam essa postura, e outro ponto em comum é que ambos expandem a ideia de arquitetura para o mobiliário, e não apenas para os edifícios. Uma diferença fundamental entre ambos é no estatuto mimético da arquitetura, aceito sem problemas por Kant, mas recusado em muitos casos por Schlegel.

Com a discussão de Schlegel, esperamos ter acrescentado algo em relação ao artigo de Guyer, e indicamos que uma continuação dessa pesquisa envolve um aprofundamento da noção de símbolo, que aqui não é desenvolvida por termos como foco o problema da finalidade, ou utilidade, ou funcionalidade⁸. Prova de que Schlegel e Kant são figuras de transição de uma abordagem vitruviana para uma pós-vitruviana é o fato de não vermos muitos elementos sobre o que as ideias da arquitetura simbolizam, sobre como o fazem e tampouco exemplos mais específicos, algo que ficou a cargo das filosofias da arte posteriores, de Schelling a Schopenhauer.

Abstract: There is one aspect in architecture that has intrigued German philosophers such as Kant, Schelling and August Schlegel: the explicit purposiveness and emphasis in utility, in the aspect of a practical application. The intertwining between beauty and purposiveness in architecture had been noticed early, by Marcus Vitruvius Pollio (81 b.C.-15d a.D.), who points functionality (*utilitas*), solidity (*firmitas*) and beauty (*venustas*) as core characteristics of the architectonic work. According to Guyer (2011), since Kant the philosophical reflexion on architecture starts to present a growing distance regarding Vitruvius. Even though there is not a complete rejection of the Vitruvian triad by Kant, the philosopher defends that the major characteristic of architecture is the representation of ideas of imagination, *i. e.*, aesthetic ideas. Guyer's thesis points the development of this Kantian direc-

⁸ Cf. a respeito AUTOR, 2014, pp. 150-158; GUYER, 1997, pp. 332ss.

tion in Schelling, Hegel and Schopenhauer, although missing August Schlegel (1767-1845), founder of the first system of fine arts with his *Kunstlehre* (1801-1804). We aim at a deepening of Guyer's thesis, which would gain strength with August Schlegel's ideas and the role he gives imagination in architecture. After pointing Vitruvian and post-Vitruvian elements in Kant and Schlegel, we will present divergences between both of them regarding the appraisal of architecture.

Keywords: Architecture; August Schlegel; Kant; Utility; Vitruvius.

REFERÊNCIAS

ALLISON, H. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 2001.

AUTOR. "O fim último em Kant e Schelling: aspectos antropológicos". *Theoria*, v. 7; n. 17 (2015): 42-51. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao17/04172015RT.pdf>. Acesso em: 02 Ago 2020.

_____. "A sensibilização das ideias estéticas: o belo como símbolo do bem moral". *Studia kantiana*, v. 17 (2014): 144-160. Disponível em: <http://www.sociedadekant.org/studiakantiana/index.php/sk/article/view/184/168>. Acesso em: 02 Ago 2020.

BECKER, C. *Naturgeschichte der Kunst. August Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung und Romantik*. München: Wilhelm Fink, 1998.

BROLEZZI, R. "Vitruvius e sua herança moderna". In VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*. Trad. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 25-27.

DÜSING, K. Die Rezeption der Kantischen Postulatenlehre in den frühen philosophischen Entwürfen Schellings und Hegels. In: *Das älteste Systemprogramm*. Hrsg. von R. Bubner. Bonn. 1973 (HegelStudien. Beiheft 9), 53-90.

GUYER, P. *Kant and the claims of taste*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1997.

_____. “Kant and the philosophy of Architecture”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, n. 1 (2011): 7-19. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/42635832>. Acesso em: 02 Ago 2020.

KANT, I . *Kritik der praktischen Vernunft*. In *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, pp. 3-163.

_____. *Kritik der Urtheilskraft*. In *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, pp. 165-485.

PAULIN, R. *The Life of August Wilhelm Schlegel, cosmopolitan of Art and Poetry*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016. Disponível em: <https://www.openbookpublishers.com/reader/25#page/2/mode/2up>. Acesso em: 02 Ago 2020.

SCHELLING, F. W. J. *Philosophie der Kunst*.
SCHELLING, F. W.J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859, pp. 353-736. Disponível em:

<https://archive.org/details/smtlichewerke05p1sche>. Acesso em: 02 Ago 2020.

_____. *System des transscendentalen Idealismus* (1800). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 9, Teilband 1. Harald Korten; Paul Ziche (Hrsgs.). Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005.

_____. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil (1801-1802): die Kunstlehre*. Heilbronn. Verlag von Gebr. Henninger, 1884. Disponível em: <https://archive.org/details/deutschelittera08sauegoog>. Acesso em: 02 Ago 2020.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Trad. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WERLE, M. A. “Apresentação”. In SCHLEGEL, A. *Doutrina da arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: E-dusp, 2014, pp. 9-19.

MEMES WAR: THE POLITICAL USE OF PICTURES IN BRAZIL 2019¹

Guilherme Ghisoni da Silva (UFG)^{2,3}

guilherme.ghisoni.silva@ufg.br.

Abstract: In order to analyse pictures shared in WhatsApp groups of Jair Bolsonaro supporters, I will explore the idea that the act of sending someone a picture through social media performs a speech act. Thus we can separate the utterance act (of sending the picture to the receiver in a certain context), the locutionary act (what is said through the pictorial content), the illocutionary act (what is done by uttering that pictorial content), and the perlocutionary act (of affecting the receiver). The pictures analysed were collected from January to September 2019, using the WhatsApp Monitor. My main philosophical argument will be in section 3, in which I develop the idea of pictorial speech acts and its conceptual bases. To understand the communicational role of pictures it is necessary to supplement picture theories (visual semantics) with a communicative act theory based on speech act (visual pragmatics). The development of the general outline of visual pragmatics is the main philosophical contribution envisaged in this paper. My last step is to argue that there are at least three forms of naivety that render the receivers prone to the uptake of the illocutionary act performed: aesthetic naivety, communicational naivety, and epistemic naivety.

Keywords: speech act, photographs, pictorial content, WhatsApp.

¹ Recebido em: 16-07-2020/ Aprovado em: 05-01-2021/ Publicado on-line em: 15-04-2021.

² Professor adjunto na Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1568-2724>.

INTRODUCTION⁴

This paper has the following objectives. In order to analyse pictures shared in WhatsApp groups of Jair Bolsonaro supporters (collected from January to September 2019), I will explore the idea that the act of sending someone a picture through social media is a *speech act* (in John Austin's sense) performed by the *sender* of the picture, having the *receiver* as the audience. This will allow us to separate the utterance act (of *sending* the picture to the receiver in a certain context), the locutionary act (of *saying* something to the receiver; through pictorial content of the picture), the illocutionary act (of *doing* something), and the perlocutionary act (of *affecting* the receiver in a certain way). I will base those ideas on Dominic Lopes' concept of a *suitable observer* and his account of the requirements for someone to grasp the pictorial content of a picture.⁵

Through this analysis, I want to demonstrate that, since the pictures used in pro-Bolsonaro WhatsApp groups are aesthetically amateurish and with low resolution (kitsch),

⁴ I want to thank Dominic McIver Lopes and The Philosophy Department of The University of British Columbia (UBC), in Vancouver/Canada, for accepting me as a Visiting Faculty, throughout 2019. This paper was written during that period and would not be possible without the support and the intellectual atmosphere of UBC (which is truly "A Place of Mind"). I also want to thank Tara Mayer, Dominic Lopes, and the Peter Wall Institute for Advanced Studies (UBC/Vancouver) for inviting me to the International Research Roundtable of the event Visual Literacy: Seeing, Making, and Reading Images across the Disciplines, where I presented some of the ideas developed in this paper. I am immensely grateful to Lopes for reading my first draft. I also want to thank my colleague Rodrigo Cássio Oliveira (UFG) for the thorough analyses and comments on my first draft. I want to thank CNPq (the Brazilian National Council for Scientific and Technological Development) for funding my research. I also want to thank all the students and artists that are part of the Research Laboratory of Philosophy of Photography (UFG), where I started developing some of the ideas presented in this paper. I am very thankful to Fabrício Benevenuto (UFMG) for allowing me access to the WhatsApp Monitor website.

⁵ Cf. Lopes (2004, 2005).

the receivers do not interpret those pictures as a sophisticated form of propaganda designed to manipulate them, by recruiting strong negative and positive emotions (hatred, outrage, indignation, nationalism, adoration etc). The emotionally loaded element prevents them from engaging the pictures in a rational way. As a result, they do not notice how epistemically flawed is the content conveyed by the locutionary act performed through those pictures (most of them are misinformation and disinformation). Those strong emotions also push the receivers to resend the content to their contacts, propagating it virally; and this is an important perlocutionary effect. This amounts to a form of circularity, in which pictures are used to construct and to strength a narrative (the internal logic that connects the shared common beliefs of the group) and this narrative is then used to justify those pictures – preventing external facts from having the power of falsifying the beliefs conveyed by those pictures.

I will start mapping the pro-Bolsonaro WhatsApp groups and the types of propaganda they distribute. My second step is to briefly describe the worldview found in those groups and to give examples of pictures distributed – aiming to show someone not acquainted to the Brazilian current situation a general outlook. My main philosophical argument will be found in section 3, in which I will propose my approach to the *pictorial speech acts* and the conceptual bases of that idea. Section 4 is dedicated to the analyses of some of the pictures from section 3. My last step it to argue that there are at least three forms of naivety that render the receivers of those pictures prone to the uptake of the illocutionary act performed and to actively engage them, be-

coming senders - *aesthetic naivety*, *communicational naivety*, and *epistemic naivety*.

As a result of this analysis, I want to propose that educational initiatives aiming at developing visual literacy can be an important tool to preserve democracies. Understanding the communicational role of pictures and how they can be used to manipulate would allow a more rational and analytical perspective, through which the emotional engagement could be deflated. In order to understand the communicational role of pictures it is important to supplementing picture theories (that can be generally regarded as part of visual semantics) with a communicative act theory based on speech act theory (developing a new branch that could be called visual pragmatics). The development of the general outlook of visual pragmatics is the main philosophical contribution envisaged by this paper.

1. A BASIC TAXONOMY OF PRO-BOLSONARO GROUPS

Researchers in Brazil are starting to grasp the role of social media in Jair Bolsonaro's propaganda machine and its structure. One important research tool is the *WhatsApp Monitor* developed by Fabrício Benevenuto et al. (2019a, 2019b) (from the Federal University of Minas Gerais). Although Twitter, Facebook, and other traditional social medias are extensively used by Bolsonaro supporters, it is behind the curtains of WhatsApp end-to-end encryption that they daily interact and exchange ideas.⁶ WhatsApp is

⁶ WhatsApp has placed some restrictions trying to slow the spread of fake news. Groups are limited to 200 participants and resending content is limited to 5 contacts at a time. As a result, Cont.

very popular in Brazil and has more than 120 million active users.⁷ The WhatsApp Monitor shows the most shared pictures, videos, audios, messages, URLs in more than 500 WhatsApp public groups.⁸ A big portion of those 500 groups are of Bolsonaro supporters.

Using WhatsApp, Bolsonaro supporters see themselves as promoting a revolution in Brazil. According to the worldview present in those groups, by electing Bolsonaro, they promoted a revolution “wearing pyjamas”, without the need of guns and violence. The importance of WhatsApp is illustrated by Figure 1.⁹



Bolsonaro supporters are migrating to an app called Telegram, in which groups can have up to 200,000 participants. (https://www.newscientist.com/article/2217937-whatsapp-restrictions-slow-the-spread-of-fake-news-but-dont-stop-it/?fbclid=IwAR3gao7u2MAu3ho9TOAVZQQcPfxREmrPLoeK02acGCBJ_EpSx1XPoz2gY7w)

⁷ <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/25/brazil-president-jair-bolsonaro-whatsapp-fake-news>

⁸ According to the WhatsApp Monitor website: “Such groups are open groups, accessible through invitation links that are published on well-known sites as well as on various social networks such as Facebook and Twitter. In this way, this system allows a[n] overview of which images, memes and news were most frequent in WhatsApp chats. We hope that this system will make the information shared through cell phones more transparent” (<http://www.whatsapp-monitor.dcc.ufmg.br/brazil/index.php>).

⁹ All the pictures used in this paper were collected using WhatsApp Monitor, from material distributed from January to September 2019.

Figure 1. “And that was how an era ended”. The red stars with the letters “PT” on the back of the dinosaurs are the symbol of the Labour Party (*Partido Trabalhista*) and the comet is the WhatsApp symbol, that supposedly eradicated them.¹⁰

Pictures have a central role in Bolsonaro’s propaganda through WhatsApp. According to Fabrício Benevenuto et al., “images represent the most popular media content shared on the monitored groups” (2019a, 4). The great majority of those images are memes based on photographs or photomontages, with texts over it, and photos with a short audio file attached to it.¹¹

Throughout the year that preceded the presidential election (2018), David Nemer (from the University of Virginia) monitored 4 pro-Bolsonaro WhatsApp groups, receiving an average of 1,000 messages per group, per day.¹² According to Nemer, three key clusters of members compose those groups: ordinary Brazilians, Bolsonaro’s army of supporters (called in Brazil pejoratively “Bolsominions” - an allusion to the Minion cartoon characters), and influencers. The influencers are at the top of this informational ecosystem, creating the content to be distributed. According to Nemer: “[influencers] use sophisticated image and video editing software to create convincing and emotionally engaging digital content. They are smart and know how to

¹⁰ I will use the quotation to mark the translation of the text present in the picture.

¹¹ According to Patrick Davidson, quoted by Grundlingh (2018, 148), “[a]n Internet meme is a piece of culture, typically a joke, which gains influence through online transmission”. Grundlingh favours the same line of inquiry that I will explore in this paper: “memes are in fact speech acts and that is why we are able to understand them and communicate with each other using them” (2018, 148). Since it is not my intention to propose a definition of meme or retrace its origin to Richard Dawkins’ notion of meme, I will set the term aside and focus on the use of *pictures*.

¹² <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/25/brazil-president-jair-bolsonaro-whatsapp-fake-news>

manipulate content into memes and short texts that go viral”.

In this paper, when I describe someone as a “Bolsonaro supporter” I will be referring to the active participants of the groups; encompassing, specially, Bolsonaro’s army, influencers, and ordinary Brazilians that frequently resend to other people and groups the content shared by the influencers.

I will use Nemer’s categorization and description of the content of the groups as a starting point, adding to it other types of propaganda I encountered using WhatsApp Monitor (my research encompasses the period from January to September 2019).

Government propaganda

- 1.1 Propaganda in favour of the government;
- 1.2 Delegitimization of traditional news media;
- 1.3 Material against universities and dissenting voices;
- 1.4 News campaign against specific issues contrary to the government.

Insurgency

- 2.1 Nationalism;
- 2.2 Anti-democratic material;
- 2.3 Material in favour of a popular and military uprising against the legislative and the judiciary.

Social supremacy

- 3.1 Pro gun propaganda;
- 3.2 Pro white heteropatriarchal propaganda;
- 3.3 Anti-left-wing politicians and supporters;

- 3.4 Anti-black;
- 3.5 Anti-LGBT;
- 3.6 Anti- northeasterners.¹³

The 13 types of propaganda, divided into 3 categories, have two main aims: (i) to foster hatred towards opposition and targeted groups (left-wing politicians and supporters, journalists, LGBTs, blacks, northeasterners etc) and (ii) to foster support and adoration for the narrative constructed by the government and its central members (specially, the president himself and his three oldest sons, that are also politicians). Thus, we can divide the propaganda into two large groups:

Negative propaganda:

- 1.1 Delegitimization of traditional news media;
- 1.2 Material against universities and dissenting voices;
- 1.4 News campaign against specific issues contrary to the government.
- 2.2 Anti-democratic material;
- 3.2 Anti-left-wing politicians and supporters;
- 3.3 Anti-black;
- 3.4 Anti-LGBTQ;
- 3.5 Anti-northeasterners.

Positive propaganda:

- 1.1 Propaganda in favour of the government;
- 2.1 Nationalism;

¹³ The Northeast of Brazil is the only region in which Bolsonaro did not receive the majority of votes in the election.

2.3 Material in favour of a popular and military uprising against the legislative and the judiciary;

3.1 Pro gun propaganda;

3.2 Pro white heteropatriarchal propaganda.

The negative propaganda is aimed to recruit the participants to hate and to channel that hatred towards social groups, institutions (the Supreme Court, Parliament, Federal Universities, traditional media etc.), politicians, and social figures. One way of channelling that hatred is becoming an active member of the groups, resending the content to the other groups and contacts, through WhatsApp and other social medias. (This is part of the perlocutionary effect of the propaganda – as I intend to show later in this paper). The next step in the hierarchical structure of the groups is to become a producer of content, achieving the post of influencer.

The positive propaganda is aimed at promoting white heteropatriarchal ideals, based on religion and the supposedly moral superiority of the military forces. This creates a *feeling of union towards a common ideal* and a deep segregation in Brazilian society: or you are part of the group (and accept those ideas) or you are the enemy to be criticized and destroyed.

A big portion of the Brazilian population is now “addicted” to a ritual that happens many times a day¹⁴: receiving images, texts, and videos that spark and fuel their hatred and, by resending those contents through social me-

¹⁴ As previously mentioned, in each group monitored by Nemer, an average of 1,000 messages were sent per day.

dia, turning the hatred in the pleasant feeling of belonging to a group that is fighting for their religion and families, against those they regard as evil. This group mentality can be illustrated by a common picture inside the groups (Figure 2).



Figure 2. "Let's save Brazil. Brazil above everything. God above all".

2. THE WORLDVIEW OF PRO-BOLSONARO GROUPS

In this section, I will briefly describe the worldview found in the pro-Bolsonaro WhatsApp groups that I monitored from January to September 2019 – aiming to give someone not acquainted to the Brazilian current situation a general outlook.

A major element in the worldview shared by the groups is the acceptance of an idealized version of the military dictatorship, that took place in Brazil from 1964 to 1985. In

this rewritten version of the past, the white heteropatriarchal family is placed at the centre of society, in tune with Christian neopentecostal values. The importance of white heteropatriarchal ideals can be illustrated by Figure 3.



Figure 3. “You can cry [complain] as much as you want. The traditional family will always be the base of society. [vertically written] #proudtobright-wing”.¹⁵

Supporters believe that during the “good old days” of the military regime, law and order were ensured by the military respect of hierarchy and their supposedly moral superiority. Bolsonaro’s government aims to reinstate this

¹⁵ Only in the South and Southeast regions of Brazil the whites are the majority of the population. In the South, for example, 78% is self-declared white. In the North, on the other hand, only 23% are self-declared white and 67% are declared *pardos* – of mixed ethnic ancestries. (<https://www.cut.org.br/acao/download/1fcd516c53da22deae03e41c795da50>) (About the Pardo Brazilians: https://en.wikipedia.org/wiki/Pardo_Brazilians). But no typical Brazilian family looks like a North-American soap opera family from the 50’s (portrayed in the picture).

hierarchical structure, placing him as the father-figure of this hierarchy. He is dubbed by his supporters as “The Myth” and “Captain”, and to a respectable portion of the Brazilian electorate his role has religious and messianic connotations (ex. Figures 4 and 5).



Figure 4. Bolsonaro portrayed as having his hand guided by the hand of Jesus Christ.



Figure 5. Bolsonaro photograph at the day he was knifed, represented as being kissed and

protected by Christ.¹⁶

According to the worldview present in those groups, the idyllic past of the military dictatorship was destroyed by the left-wing ideology. Through the use of what they regard as “cultural Marxism”, “feminism”, and “gender ideology” the left-wing parties supposedly eroded the traditional Christian family values, in order to create a corrupted government, in which “meritocracy” had no role and minorities were favoured, in detriment of the country.

Against what they regard as “feminism” and “gender ideology”, a common type of meme is the “before and after” (ex. Figure 6). The pictures show people (most of the time women) and how they look after being exposed to what they regard as “feminism” and “gender ideology”. According to the worldview of Bolsonaro supporters, after having been exposed to “feminism” and “gender ideology”, women are “destroyed”, since they would not be able to fulfil their submissive roles in a typical Christian patriarchal family.



¹⁶ Bolsonaro was knifed during the presidential campaign by Adélio Bispo de Oliveira (later acquitted, after a judge ruled him as mentally ill). Some supporters related Bolsonaro's suffering “to save us from communism” to Jesus Christ's suffering. <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-48645339>

Figure 6. “Before / After”.¹⁷

Sexual anxiety is also a central element of Bolsonaro’s politics. LGBTQs are frequently attacked, because they are perceived as a menace to the traditional Christian family and religious values. Bolsonaro himself is a self-proclaimed “proud homophobe”.¹⁸

Anti-intellectualism is also a central element in Bolsonaro supporters’ worldview, and the attacks directed against Universities and research institutions through propaganda and disinformation are an important part of it. Universities are regarded as centres of “left-wing ideology”, “cultural Marxism”, “feminism”, and “gender ideology”. Federal Universities are repeatedly portrayed as places with naked people, parties, and frequent drug consumption (ex. Figure 7). Those images are then used as part of campaigns to defund public universities (specially courses related to Humanities – sociology and philosophy) and cut scholarships and research grants.

¹⁷ The black marking covering the eyes was inserted by me, in order to preserve the identity of the person depicted.

¹⁸ <http://news.trust.org/item/20190426213516-ysfvy/>



Figure 7. "Federal University of Ceará".¹⁹

Bolsonaro supporters do not trust the content conveyed by academic research and traditional media (since they perceive the outcome of academic research as disguised left-wing propaganda). They only believe in what they receive from friends and acquaintances through social media (specially WhatsApp), and from the live feed and tweets of Bolsonaro and his sons. The outcome of this epistemic context is that they are prone to accept an unreal description of facts, fuelled by the paranoid ideas that the communists are trying to regain control of the country.

Universities are also frequently accused of turning young men and women into "hombressexuals" (ex. Figure 8 and 9).

¹⁹ The black markings covering the eyes were inserted by me, in order to preserve their identities.



Figure 8. “UFMG” (Federal University of Minas Gerais).²⁰



Figure 9. “UFMA [Federal University of Maranhão] the pride of the Universities, only produces ‘Geniuses’”.²¹

The monitored WhatsApp groups segregate the Brazilian society in two categories: those that accept Bolsonaro’s worldview and are part of his “crusade” against the “corrupted communists” and those that are the enemy. Anyone that criticises Bolsonaro’s government is immediately

²⁰ The black markings covering the eyes were inserted by me, in order to preserve their identities.

²¹ The black markings covering the eyes were inserted by me, in order to preserve their identities.

flagged as “left-wing” or as a “communist”. Death threats and *digital lynching* are now common practices – forcing some opposition to flee the country.²² They regard as a duty to attack those flagged as enemy and this is done as an expression of love for God and the Brazilian Nation.

Bolsonaro is repeatedly portrayed as a hero (ex. Figures 10 and 11).



Figure 10. “It is time for battle 26/05. A new era against communism is going to start. Come to the streets”.²³

²² <https://www.theguardian.com/world/2019/jul/11/brazil-political-exiles-bolsonaro>

²³ The 26th of May 2019 was the date of a pro-Bolsonaro rally, that mobilised hundreds of thousands of people, in 300 cities throughout Brazil. <https://www.theguardian.com/world/2019/may/26/jair-bolsonaro-supporters-rally-brazil>



Figure 11. Bolsonaro represented as a soldier carrying Enéas Carneiro, a Brazilian far-right politician that died in 2007.

A common thread that unifies all groups is the hatred towards the politicians from centre-left and left-wing parties and supporters; specially the Labour Party politician Luiz Inácio *Lula* da Silva (the 35th President of Brazil from January 2003 to December 2010, that served time for corruption, in Curitiba (Brazil)) and Labour Party politician Dilma Rousseff (the 36th president of Brazil, held the position from January 2011 until her impeachment on 31 August 2016).²⁴ The dehumanization of centre-left and left-wing

²⁴ The arrest of Lula is part of the investigation dubbed *Operation Car Wash* that prosecuted hundreds of politicians as part of a billionaire bribery scheme. (<https://www.bbc.com/news/world-latin-america-35810578>). Lula supporters see his arrest as a coup perpetrated by Bolsonaro's current Minister of Justice Sérgio Moro. Moro was the judge that prosecuted Lula. According to *The Intercept Brasil*: "A large trove of documents furnished exclusively to *The Intercept Brasil* reveals serious ethical violations and legally prohibited collaboration between the judge and prosecutors who last year convicted and imprisoned former Brazilian President Luiz Inácio Lula da Silva on corruption charges – a conviction that resulted in Lula being barred from the 2018 presidential Cont.

party politicians and supporters is a frequent theme of the memes distributed (ex. Figure 12).



Figure 12. “This pest will continue imprisoned in Curitiba”. The former president Lula represented as a rat.

The dehumanization is also commonly used towards people that opposes or criticizes Bolsonaro’s government; specially politicians and journalists of traditional news media (ex. Figure 13).

election. These materials also contain evidence that the prosecution had serious doubts about whether there was sufficient evidence to establish Lula’s guilt”. (<https://theintercept.com/2019/06/09/brazil-lula-operation-car-wash-sergio-moro/>)



Figure 13. “Now she lives up to her name”. The journalist and television presenter Miriam Leitão represented as a pig. (Her surname, in Portuguese, can be translated as “piglet”).²⁵

The incitement of violence is explicit in numerous memes (ex. Figures 14 and 15).

²⁵ Miriam Leitão has strongly criticized Bolsonaro’s government. During the military dictatorship, she was arrested in December 1972, for two months, and repeatedly tortured while pregnant. (<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/08/miriam-leitao-relata-torturas-sofridas-durante-ditadura-militar.html>)



Figure 14. “National Dream”. Lula represented as a man electrocuted in an electric chair.



Figure 15. “I will prescribe the medication: one dose is enough”. Bolsonaro portrayed as a doctor holding a bullet.²⁶

²⁶ The black vertical line on the right was placed by me over the name of the person that created the meme, in order to protect his privacy.

The justification of the use of violence is partially based on the wrong idea that left-wing ideology and the Labour Party are connected to Nazism (ex. Figures 15 and 16).



Figure 15. “Study history and see the similarities”.²⁷

²⁷ Lula was president from 2003 to 2010 and during that period no action was taken towards the creation of a totalitarian regime, that could justify the parallel between his government and Nazism or Communism.



Figure 16. “To be a Labour Party supporter in Brazil will be one day so shameful and repugnant as to be a Nazi in Germany”.

There is plenty of material in favour of a military uprising against the legislative and the judiciary, to reinstate a military dictatorship (ex: Figure 17 and 18).



Figure 17. “Intervention is the solution. 70 tons of pure democracy. Here the 10 anti-corruption measures”.²⁸



Figure 18. “Brazil has only one solution: [article] 142. Let the jaguar free, President! Military intervention for a complete cleanse”.²⁹

The endorsement of a military intervention is directly linked to the way Bolsonaro supporters reinterpret the past. In this new interpretation of the past, an inversion of basic human values is at play, in such a way that now torturers became heroes. Colonel Carlos Brilhante Ustra (1932-2015) was the head of the *Department of Information Operations* (DOI-CODI), from 1970 to 1974. During that period,

²⁸ The *10 measures against corruption* is a bill created in 2015 by the Federal Prosecutor's Office, that collected over 2 million signatures, to improve the legal system to curb corruption and impunity in Brazil. The Lower House voted a completely disfigured version of the original text as many congressmen are being investigated and may face prosecution if the bill is implemented as initially written.

²⁹ The jaguars in Figure 15 represent the three branches of the military forces. The article 142 from the Brazilian Federal Constitution from 1988 states that the Armed Forces are intended for the defence of the country. Bolsonaro's supporters want to use the article 142 to reinstate a military regime, closing the supreme court and parliament.

502 cases of torture are known to have occurred.³⁰ Ustra is commonly referred as “the torturer of Dilma Rousseff” (the Brazilian former president); arrested by the military regime from 1970 to 1973, and repeatedly tortured during that period.³¹ Colonel Ustra is portrayed and venerated in many images (ex. Figure 19).



Figure 19. “Brazil did not want communism. Bolsonaro is president”.³²

Rewriting the past is also a common tool used by pro-Bolsonaro WhatsApp groups (ex. Figure 20).

³⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Alberto_Brilhante_Ustra

³¹ <https://www.theguardian.com/world/2014/dec/10/brazil-president-weepers-report-military-dictatorship-abuses>.

³² The importance of Carlos Brilhante Ustra as a symbol that embodies the project that the new government is implementing in Brazil can be attested by a Facebook post of Eduardo Bolsonaro. Eduardo is the third child of Jair Bolsonaro, since 2015 a Member of the Chamber of Deputies of Brazil (Lower House). <https://www.facebook.com/bolsonaro.enb/photos/a.232896736902958/870070519852240/?type=3&theater>



Figure 20. “Militaries are making Lula run since 1964”. The head of Lula was digitally inserted in this picture.

The original photograph is by the photojournalist Evandro Teixeira (Figure 21). The photograph was made on 21st of June 1968, in a day known as the Bloody Friday – in which 28 people were killed during a protest against the military regime.³³ The photograph depicts a student of Medicine been beaten by the military police.³⁴

³³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Sexta-feira_sangrenta.

³⁴ If we follow Jason Stanley’s characterization of fascism, in his book *How Fascism Works*, the ideology present in Bolsonaro supporters’ groups can be easily described as a form of fascism. According to Stanley: “Fascist politics includes many distinct strategies: the mythic past, propaganda, anti-intellectualism, unreality, hierarchy, victimhood, law and order, sexual anxiety, appeals to the heartland, and a dismantling of public welfare and unity”. (2018a: xiv). All those elements are at play in Bolsonaro’s politics.



Figure 21. Original photograph by Evandro Teixeira.³⁵

3. PICTURES AND SPEECH ACTS

We can understand the act of sending someone a picture or posting it on social media as the performance of a *speech act*. David Novitz (1977) was one of the first authors to explore at length the use of pictures as part of speech acts.³⁶ According to him, when a picture is used to represent something, a *pictorial illocutionary act* is performed. Although the expression "illocutionary act" coined by John Austin (1962) contains the radical "locution", according to Novitz, Austin would be open to accept nonverbal illocutionary acts. We can, for example, bid in an auction just by raising our hand, without saying words. Novitz argues in favour of the use of pictures as non-verbal speech acts for asserting propositional contents.³⁷

³⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/imagem-em-que-lula-mais-novo-e-agredido-por-policiais-e-montagem.shtml>

³⁶ The relation between speech acts and memes is explicitly developed by Grundlingh (2018).

³⁷ Since nonverbal illocutionary acts are possible and may broadly be called "speech acts", I will use this expression encompassing also nonverbal pictorial cases (the same applies to the core concepts of Austin's speech act theory: locutionary act and perlocutionary act). Although I think Cont.

Speech acts can be analysed as four different types of acts:³⁸

Utterance Act: the speaker *utters* and expression from a certain language to the hearer in a certain context.

Locutionary Act: (by performing the utterance act) the speaker *says* something to the hearer.

Illocutionary Act: (by performing the locutionary act) the speaker *does* something in a certain context.

Perlocutionary Act: (by performing the illocutionary act) the speaker *affects* the hearer in a certain way.

The analyses of speech acts, commonly described as part of *pragmatics*, typically focus on the illocutionary acts (what we *do* when we perform certain contextualized locutionary acts). The understanding of how the words used have denotation and meaning is a central topic of *semantics*.

The great contributions from pictorial theories of the last decades can be characterized as *visual semantics*.³⁹ When we experience a representational picture, the design properties of the picture elicit in us the visual experience of a scene, typically composed of objects with properties arranged in space. How the formal visual properties of pictures (the design marks) are connected to content (the scene elicited) is a matter dealt by *picture theories*. In more precise terms: the role of a picture theory is to specify how *form is mapped*

Novitz's approach is very fruitful, his scope is too narrow since it deals only with cases of *propositional* pictorial illocutionary acts; cases in which pictures are used to state propositions. I use some of his ideas as a starting point, but I will not endorse all elements of his theory.

³⁸ Cf. Bach and Harnish (1979, 3).

³⁹ Specially Lopes (2004) and Kulvicki (2006).

on to meaning. On the other hand, we can use a picture that elicit in us a certain scene for different purposes. We can use the same picture to assert, warn, instruct, blackmail, cheer someone up etc. Understanding the contextualized use of pictures can be attributed to *visual pragmatics*.

John Austin (1962) classifies the different types of illocutionary acts as (1) Expositives: the act of stating, denying, accepting, correcting, etc. (2) Exercitives: warning, advising and nominating. (3) Commissive: assuming an obligation or declaring an intention of promising, swearing, betting or planning. (4) Verdictives: exercising judgement by convicting, ruling, valuing, analysing, calculating, etc. (5) Behabitives: apologising, thanking, sympathising, commanding, welcoming, etc.⁴⁰

There are conditions under which each type of speech act may be performed. These are the conditions under which a given speech act is *felicitous*. Cases in which the felicity conditions are not met and as a result the illocutionary act is not performed are called *misfires*. Another type of failure of felicity conditions are the *abuses*. The commissive illocutionary act, for example, of *promising* will not be felicitous if performed by an insincere person - that has no intention of fulfilling the promise. When the felicity conditions are met, the illocutionary act 'takes effect' (in other terms, the 'illocutionary *uptake*' is secured).⁴¹

In Strawson's (1964) theory of speech acts (used by Novitz as an addition to Austin's theory), there are two types of illocutionary acts - although Strawson recognizes

⁴⁰ Cf. Grundlingh (2018) and Schiffrin (2005).

⁴¹ Cf. Austin (1962, 116) and Searle (1968, 409).

the possibility of intermediate cases. There are speech acts that are *conventional procedures* and speech acts that are *not essentially conventional* (1964, 458-459). Games and courts are typically conventional procedures. There are rules that ensure that the intention expressed by pronouncing a certain expression produces a certain effect. There are rules that secure that a certain locutory act will be a certain illocutionary act, resulting in a certain perlocutionary effect. In the case of a court, for example, a lawyer pronouncing at the appropriate time the phrase “my client pleads ‘not guilty’” performs an illocutionary act that has a certain perlocutionary effect. Failure to obtain the expected outcome through the intention expressed in the locutionary act would, in this case, result from a breach of the rules and conventions of that context.

However, in *not essentially conventional* contexts, the intention expressed by performing the locutionary act can be thwarted without breaking rules and conventions. For example, in saying, in ordinary contexts “please”, there is no guarantee that the desired effect will be obtained - that the interlocutor will welcome the plea made to her. For Strawson, “in the case of an illocutionary act of a kind not essentially conventional, the act of communication is performed *if uptake is secured*” (1964, 458, italics added).

We can use the schema of the four acts (proposed by Bach and Harnish (1979)) as a starting point, to comprehend the pictorial speech acts. We can adapt the four main elements of the speech acts (speaker, hearer, expression, and context) to the pictorial contexts by substituting the first three elements in the following way:

Speech act	Pictorial speech act
The speaker	The user of the picture (sender)
The hearer	The receiver of the picture
The expression uttered	The picture sent

One important element to notice is that the user of the picture does not need to be its producer. The idea that the *utterance act* in a pictorial context would be the *production* of the picture (or the meme) would be too narrow and would prevent us from analysing cases in which the act is performed by someone that is not the producer. The *use* of the picture in the digital context is the act of sending it to someone (through, for example, WhatsApp) or posting it on social media. Thus, *the user* can also be dubbed as *the sender*. In non-digital contexts, the use of a picture could be taken as the act of directing someone's attention to it (by pointing, displaying, exhibiting, publicizing in a printed form in books etc).⁴²

We can formulate the four speech acts in a pictorial framework in the following way:

Utterance Act: the user *sends* a picture to the receiver in a certain context.

Locutionary Act: (by performing the utterance act) the user *says* something to the receiver.

⁴² Although I will focus on the act of sending a picture using WhatsApp, my analysis could be framed in relation to posting it (on any type of social media). I will leave to the reader the task of reframing the ideas here presented in case of preference for the social media context of posting pictures.

Illocutionary Act: (by performing the locutionary act) the user *does* something in the context.

Perlocutionary Act: (by performing the illocutionary act) the user *affects* the receiver in a certain way.

When a picture is sent to someone, the sender typically presupposes that the receiver is a *suitable observer* of that picture; someone able to grasp its *pictorial content*. The pictorial content in the pictorial speech act plays the role of what is *said* (the locutionary act) in verbal contexts.

According to Dominic Lopes' pictorial theory (2004), for a perceiver to grasp the pictorial content, the perceiver must:

Be able to recognize the design marks on the bidimensional surface of the picture as presenting recognizable aspects of a thing;

Be able to recognize those aspects as aspects of a certain subject (the object depicted).

Lopes calls (1) *content recognition* and (2) the *subject recognition*.⁴³ But, in order to accomplish (1) and move from (1) to (2), it is necessary:

Possess competence regarding the pictorial system used.

The competence regarding the pictorial system is analogous to the competence in relation to the specific language used, in the case of verbal utterance acts. Different pictorial systems present different visual aspects of things and range over different dimensions of variations. Naturalistic Albertian pictures, for example, typically present us the

⁴³ The ideas here presented can be found in Lopes (2004, 144-150), section 7.4 *Pictorial Recognition*.

same aspects of things that can be seen of the things themselves from a certain perspective. The different ways an object can be represented in this system varies similarly to the ways an object can vary and still be recognizable in ordinary perception. X-ray pictures, on the other hand, present us different aspects of things and may vary under dimensions of variations that are very different from ordinary perception. The competence regarding which aspects of things a certain pictorial system present is a necessary condition for picture perception - the recognition of its content and subject. Not everyone is competent in content recognition and subject recognition of X-rays pictures.

One important element of Lopes account of depiction is the idea that pictorial recognition is, partially, non-conceptual. We can experience innumerable colours and forms instantiated as design properties of a picture without having concepts for those colours and forms. When these properties are recognized as properties that the picture presents their subjects as having, we also do not need to possess the concepts in order to recognize these properties (2004, 141).⁴⁴ The hazy frontier between non-conceptual and conceptual content must be bridged in the case of recognizing a property as the property of an object of a certain *kind*. In this case, it is required the possession of the concept of that specific kind. I can only recognize in a picture a cylindrical shape as the shape of a *mug*, if I possess the con-

⁴⁴ For example, it is not necessary to possess the concept of a 'cylinder' to see and recognize one in a picture. What is required, as Lopes argues based on David Marr's theory of vision (1984), is the mental representation of the shape relative to a frame of reference based on the shape (2004, 141). The stable shape comprises the aspects under which the object may be recognized.

cept of mug. Similarly, in case of recognition of individual objects, concepts are also required. I can only recognize the picture as of an individual object or person, if I possess the required conceptual resources for that individual content.⁴⁵

Thus, in the case of kind recognition (objects of a certain type recognised as falling under that type) and individual recognition (individual persons and objects), we can add a fourth requirement:

To possess the conceptual resources necessary to that specific kind and individual recognition.

Once a perceiver can fulfil those four conditions, she will be a suitable observer, able to grasp the pictorial content. Pictures that possess suitable perceivers are called by Lopes 'basic pictures' (2004, 152-156). Suitable observers can recognize in pictures properties, kinds, and individuals.

The four requirements found in Lopes are connected to picture perception in general. We can introduce a fifth requirement for *photographic* pictorial contents, allowing the distinction between the general idea of locutionary *pictorial* acts and the specific locutionary *photographic* acts. The fifth requirement can be expressed as follows:

To possess a minimal understanding that the picture perceived is generated by photographic means.

The notion of a suitable observer can also be used to explore the expressive content of pictures. The suitable observer not only can have visual experiences with the kinds of contents that we have when we experience a certain picture, but also will respond to what a picture expresses in

⁴⁵ A point stressed by Lopes is that, although subject recognition requires the possession of that subject concept, the recognition skills that trigger the recognition do not require.

similar ways as us. A sad picture is a picture that a suitable observer could perceive as expressing sadness.⁴⁶ The expressive element, according to Lopes (2005), may be connected to figure expression (“an expression that is wholly attributable to a depicted person or persons” (P. 51)), to scene expression (“attributable at least in part to a depicted scene” (P. 52)), and design expression (“an expression that is wholly attributable to a picture’s design or surface” (P. 57)).

In sum: when a user sends a picture to a receiver, she presupposes that the receiver will be able to recognize the pictorial content (the scene depicted and its objects/individuals) and respond to it in an appropriated way. The recognized pictorial content is what the user *says* by sending the picture to the perceiver. What she expresses will contribute to the force of the speech act performed and to its perlocutionary effects (as it will be explored in the next section).

An important difference between language and pictures is that, in the case of ordinary propositions of the subject-predicate form, syntax specifies which entity is referred to and what is predicated of it. Sentences of the form subject-predicate have a referential and a predicative part, and the position of the terms in the sentence determines which syntactic roles it plays. Languages like German, Greek, and Latin can express the syntactic function of the terms by means of declensions. In pictures, on the other hand, there is no clear determination of what is referred to. A picture of a house on a mountain may be used to refer to the house, to

⁴⁶ About the expressive content of pictures, see Lopes’ book *Sight and Sensibility* (2005).

the mountain, to features of the house, to the vegetations covering the mountain, etc. This problem is brought to the foreground when we try to express propositionally the content of a picture. The picture of a woman drinking coffee can be expressed propositionally in innumerable ways. Pictures convey a huge amount of visual information, in such a way that the propositional expression of its content may be very difficult to achieve. We would need to describe the position of her body, of each arm, fingers, torso, how she holds the cup, the visual properties of each element etc. Moreover, if we accept that pictures contain non-conceptual information, we may not have the conceptual resources to fully express the pictorial content. According to Gareth Evans: “of course the content of even the simplest photograph [...] will be something that can be specified only with some loss” (1982, 125). The idea that the expression of the pictorial content may bring some loss seems very plausible, and I do not see any harm in accepting it - since the thesis here developed does not hang on it. But even if we restrict our content to three elements “woman”, “coffee” and the action of “drinking”, the change from passive to active voice may invert the term that occupies the referential position: “a woman drinks coffee” to “a coffee is being drunk by a woman”. The difference between active and passive voice does not seem to be of great importance from the point of view of semantics, since those sentences would have the same truth-maker and, consequently, it could be argued that they express the same proposition. But in an actual context of use this difference could be crucial. If a user points to a picture and says “I want that!”, the determination of what occupies the referential position, tar-

geted by the demonstrative “that”, will be of great importance.

According to Alex Grzankowski: “It might be helpful to think of a picture as similar to book in this regard” (2015, 160). The pictorial content would be equivalent to a huge conjunction of propositions – each stating parts of the pictorial content. Grzankowski main argument, in favour of the idea that picture have propositional contents, is that we can apply to pictures linguistic devices as modal operators and negation. We can, for example, point to a picture depicting a man jumping over a moving car and say “that is possible”. Since modal operators (like possible, impossible, necessary, contingent) operate over propositional contents, the pictorial content must be propositional. According to him: “That’ [in the proposition “that is possible”], I suggest, is anaphoric on something like the proposition that the man is jumping over the car, a proposition encoded in the picture” (2015, 161). The same applies to the possibility of negating a picture by saying “that is not what happened”.

Although the question whether pictures have a propositional content may constitute a valuable and fruitful line of enquire, this question can be sidestepped through a change in the order of priorities, that is at the centre of the idea explored in this paper. Instead of asking “are pictorial contents propositional?”, the question should be: “do we use pictures to express propositions in interlocutory contexts?”. In other terms: “are there cases in which a user of a picture uses it to convey to a perceiver a propositional content?” And the answer is “yes”. In those cases, the picture is used as part of the expositive illocutionary act of *asserting* something.

Therefore, we do not need to answer the abstract question if pictorial content is propositional. We do use pictures to express propositional contents. A way to account for this use is through Lopes' pictorial theory. A suitable perceiver (that fulfils the requirements (1) to (4)) can recognize in a picture objects, individual, and visual properties attributed to the depicted entities. If those requirements are shared by user and receiver, a user may use the picture to convey to the receiver a propositional content – as part of what she *says* by the act of sending the picture to the receiver. And by performing that locutionary act, the user may *do* something (the illocutionary act) and affect the receiver in a certain way (the perlocutionary act).

We can also use similar change in the order of priorities to sidestep one of the central issues in the debate of philosophy of photography. This issue can be stated as follows: are photographs representations that can be true or false? There is a common or garden saying that answers this question negatively, through the idea that “photographs don't lie” – in other terms: photographs are fictionally incompetent. In this perspective, photographs can be understood as a form of prosthetic visual access to distal objects, that are the causal source of the photographs. Since representations are in principle capable of truth and falsity, photographs are not representation, because they are not apt to falsity. Similar line of inquire was made famous by Roger Scruton (2008) understanding of ideal photographs.

We do not need to deal with the abstract question if photographs (apart of any context of use) are in themselves representations capable of truth and falsity (this would be similar to asking if sentences are capable of truth and falsi-

ty, a part from expressing any specific proposition). In the perspective explored in this paper this question can be reformulated as: “are there cases in which a user of a photograph uses it to convey to a receiver a propositional content, committing herself to the occurrence of the pictorial content conveyed by the photograph (or part of the content), in such a way that we would qualify this use as apt to truth and falsity?” And the answer is, again, clearly “yes”. If someone sends a photograph in a context in which it is implicit or explicitly stated that what the pictorial content portrays is what it is happening at a certain time and a suitable observer in this context would recognize the pictorial content in a certain way, this assertive illocutionary act would be apt to truth or falsity.

Another problem faced by pictures and photographs is underdetermination. For example, a photograph of Maria could be indistinguishable (pixel by pixel) of a photograph of her identical twin sister Martha. The pictorial content of a photograph is not sufficient for the determination of the referent, since this visual description (the pictorial content) could be satisfied by innumerable visually indistinguishable objects. Another form of underdetermination is, according to Cohen and Meskin (2004), that photographs are “*spatially agnostic informant*” (and the same could be said of pictures in general). Photographs do not typically convey information about the depicted object location in relation to oneself. In this respect, photographs are also *temporally agnostic informant*, since they do not typically convey information about the temporal location of the object in relation to oneself (apart from determining the photo-

graphed event as past).

But focusing on the speech act performed, the problem posed by those forms of underdeterminations is deflated in at least two ways. In a context of interlocution, in which the receiver is a suitable observer, there are additional contextual information that helps the determination of the pictorial content. Pictures are typically used in connection to verbal elements that are part of the illocutionary act. In the case of memes, a vast portion of those pictures have verbal elements attached to it. Thus, although the general sceptical challenge posed by pictorial underdetermination and spatiotemporal agnosticism may not be here theoretically overcome, in practice, we use pictures and photographs in contexts with additional contextual information that facilitates the determination of the pictorial content. The contextual information is also important for determining which entity is referred to (or entities are referred to) – deflating also the problem posed by the possibility of changing from active to passive voice in the verbal expression of the pictorial content and indistinguishable objects.

It is important to notice that posting pictures on social media and sending them through message apps cannot be regarded as part of *conventional procedures* (according to Strawson's terminology (1964)). There are no sets of rules that guarantee that once a certain picture is sent the uptake of the illocutionary act is secured. These contexts are *not essentially conventional*. This fact brings to the foreground the importance of additional contextual information shared by the sender and receiver. Those contextual elements will be crucial for the felicity of pictorial illocutionary acts and the

achievement of the desired perlocutionary effects.

4. THE ANALYSES OF SOME EXAMPLES

In this section, I will apply the conceptual resources of the last section to analyse some of the examples seen in section 3. I do not intend to analyse all the examples, but to give an overview of how the idea of pictorial speech acts can be applied to them.

Let us take as our starting point Figures 7 and 8:



Figure 7. "Federal University of Ceará".



Figure 8. “UFMG” (Federal University of Minas Gerais).⁴⁷

The *utterance act* is the act of sending these pictures to someone or to a group. A suitable observer would recognize the pictorial content of Figure 7 as of young adults wearing underwear, with their arms lifted and hands behind their heads, etc. The written content suggests that this scene takes place at the Federal University of Ceará. A suitable observer would also recognize Figure 8 as of young men and women kissing each other in front of a sign that says “UFMG” (Federal University of Minas Gerais). The recognized pictorial contents and the verbal element attached to it constitute what is *said* by sending someone this picture – the *locutionary act*.

In a Bolsonaro supporter group, the use of this kind of picture can be understood as part of an *exercitive illocutionary act* (in relation to Austin’s types of speech acts) of *warning* the receivers of what is happening at Federal Universities. Since Federal Universities are publicly funded, the idea of using federal resources to support acts contrary to Christian values (deemed by them obscene), instead of “proper education”, is motive of strong *outrage* and *indignation*. To cause those feelings in the perceiver is part of the *perlocutionary act* aimed by the sender of the picture.

When the uptake of the illocutionary act takes place (receiving that warning as a warning), one perlocutionary effect aimed by the sender is further achieved when outrage and indignation are to a such degree that it turns the receiver into a new sender. The receiver takes as a duty to his

⁴⁷ The black markings covering the eyes were inserted by me, in order to preserve their identities.

country, family, and friends to warn them of what he now believes is happening inside Federal Universities.⁴⁸ By sending this picture to other groups, the receiver turns its outrage and anger in to the pleasant feeling of belonging to a group that is fighting for their religion and families, against those they regard as evil. And the process can restart and have a viral cascade effect in other groups with geometrical proportions. Another perlocutionary effect of those pictures is to cause disbelief regarding researches and ideas developed in Federal Universities in general. Pictures with a similar content as Figures 7 and 8 are taken as proofs that those institutions are part of a plot to destroy Christian values and should be defunded and not trusted.

We can use the distinction proposed by Jason Stanley (2018b) between *at-issue-content* and *not-at-issue-content* to understand the structure of the pictorial act performed with Figure 8. By sending Figure 8 to a group of Bolsonaro supporters, what is *at-issue* is that federal funds are used to worsen young men and women, proofing that Federal Universities cannot be trusted. But a central element of this pictorial act is the acceptance, as a common ground belief shared by sender and receiver, that there is something negative and wrong in relation to homosexuality. This is not something *at-issue*, but directly inserted as a ground belief in this context. In Wittgenstein's later terminology (1969), this is a "hinge proposition" in the shared conceptual framework - in Stanley's terminology, it is a *not-at-issue*

⁴⁸ Although I use the feminine "she" as the gender pronoun throughout this paper, it is my belief that the majority of active Bolsonaro supporters and influencers in the groups are male. For this reason, when referring to Bolsonaro supporters I will use the masculine pronoun.

content (2018b, Chapter 4). The public debate sparked by the use of pictures with similar content, set in motion by Bolsonaro opposition, focused on showing that Federal Universities as trustworthy and that federal funds are put to good use in those institutions. But the negative view in relation to homosexuality becomes a moot point in the debate caused by those pictures, as a *not-at-issue-content*.

Figure 12 has a different level of complexity, since it is a caricature (a photomontage) that combines expositive and verdictive elements.



Figure 12. "This pest will continue imprisoned in Curitiba".

The pictorial content depicts a scene with Lula represented as a huge rat and Bolsonaro as the one that has captured the rodent. The text also reaffirms the characterization of Lula as a "pest". This constitutes the locutionary act performed by sending this picture to some-

one.

The illocutionary act, in this case, can be interpreted as two folded. It is in part a verdictive illocutionary act of *valuing* Lula as a “pest” – and, consequently, as something that should be eliminated.⁴⁹ But it also has the expositive elements of *stating* and *accepting* Bolsonaro as the one responsible for getting rid of the “pest”. The perlocutionary act is also two folded. For a typical Bolsonaro supporter, receiving his picture fuel and sparks hatred and contempt towards Lula and what he represents (if Lula is a pest to be eliminated, his supporters and people that accept the worldview defended by Lula also should be object of hatred and contempt). The other side of the two folded perlocutionary effect is the feeling of gratitude and admiration towards Bolsonaro, since he is supposedly the person that is “saving” us from the “pest”.

If the hatred and contempt towards Lula and the feeling of gratitude and admiration towards Bolsonaro is sufficiently strong, the receiver of this picture will become a sender, and this would be a further perlocutionary effect achieved by the illocutionary acts performed.

Figure 10 is also a case that can be understood as combining different illocutionary acts.

⁴⁹ According to Jason Stanley: “the well-established link between dehumanizing propaganda and genocide should make all of us wary when a group of our fellow humans is represented as sub-human animals, insects, or vermin. The message of such representation is to legitimate the kind of treatment our society recommends for the relevant kind of animal”. (2018b, 150)



Figure 10. “It is time for battle 26/05. A new era against communism is going to start. Come to the streets”.⁵⁰

The picture contains Bolsonaro depicted as a medieval crusader holding a sword. The picture also contains a hand on fire (on the right side) and the text: “It is time for battle 26/05. A new era against communism is going to start. Come to the streets”. Those elements constitute the locutionary act performed by the utterance act (of sending this picture to someone).

The *expositive* dimension of the illocutionary act performed is the act of *stating* and *accepting* Bolsonaro as someone that fights a “Holy War” (attributing to him the virtues associated with warriors and crusaders). Another important element present in the use of this picture is the

⁵⁰ The 26th of May 2019 was the date of a pro-Bolsonaro manifestation, that mobilised hundreds of thousands of people, in 300 cities throughout Brazil. (<https://www.theguardian.com/world/2019/may/26/jair-bolsonaro-supporters-rally-brazil>)

behavioural aspect of *inviting* the receiver to be part this “Holy War” - “Come to the streets”. There is also a commissive element, since, through the use of this meme, the sender *promises* to the receiver that “A new era against communism is going to start!”, as an outcome of this new “Holy War”.

The perlocutionary effect is also complex. One effect, for Bolsonaro supporters, is the feeling of gratitude and admiration towards Bolsonaro – since he is supposedly the one that commands this “Holy War” against communism. Another perlocutionary effect results from accepting the illocutionary invitation to “come to the streets” and to engage in the “war” as an active member. Another form of engagement is also achieved by the act of resending this picture. The receiver turned into sender also sees himself as part of the “Holy War” and is now flooded with positive feelings of patriotism and love for his family and friends (since they typically regard Bolsonaro’s struggle as a fight to defend the Nation and to protect Christian family values against an enemy that wants to destroy them).

In Figure 4, Bolsonaro is portrayed as having his hand guided by the ghostly hand of Jesus Christ.



Figure 4.

The illocutionary act performed by sending this kind of picture to Bolsonaro supporters can be understood in the following way. By sending the picture, the sender is stating that he accepts that Bolsonaro is guided by Christian values and that his decisions are in part “God’s will”. The sender is also showing that he values and ranks him as a “sacred” person, that should be admired and followed. This speech act also combines commissive and behabitive elements, in the sense that it *invites* and *commands* the receiver to agree to this acceptance and ranking. It is a shared belief of the group and in order to be part of the group the receiver also has to add those ideas to his basic beliefs.

In the cases of commissives and behabitives speech acts, an important felicity condition is related to the authority of the person that performs the act. If a captain gives a command to a subordinate, the uptake of the illocutionary act has a good chance of being secured (the case in which the subordinate would accept that what the captain said is a

command and behave accordingly). The subordinate, on the other hand, typically does not have the authority necessary to perform the illocutionary act of commanding the captain (even if she performs the same locutionary act – uttering the same words). The uptake will probably not be secured.

In the case of the pro-Bolsonaro pictures, the authority at play in fulfilling the felicity condition in commissives and behabitives cases are of at least three types. The opinions of the *influencers* are highly regarded by the members of the groups. The influencer is an authority figure. When the speech act is performed by the influencer, it has an additional force, due to the authoritative role to him attributed. The same applies to Bolsonaro himself, his sons, and government staff, when they post contents on social media. Posts by those authority figures are more prone to having the uptake secured.

But there is a second kind of authority that is more abstract, pervasive and dangerous. When someone that does not occupy an important position inside the groups (as an influencer), but resends contents to his contacts, the one that performs the speech act is speaking *in the name of all Bolsonaro supporters*. There is the abstract idea of the group of all groups of supporters: a *collective* that shares the values and accepts the narrative fostered by Bolsonaro. The authority, in this case, partially comes from this collective.

An additional authoritative element is present in this case due to the fact that anyone that does not accept the values and narrative embraced by the collective is immediately regarded as the enemy. This brings us to the third

form of authoritative roles present in Bolsonaro groups. Using *intimidation* and *sheer violence* some users convey the content and secure the uptake of some illocutionary acts performed. It is a common rhetoric used in those groups verbal expressions of the form: “you are an idiot if you don’t believe this”, “you have to be really stupid to not believe that”, “we have to destroy those *reds* [the opposition generally regarded as communist]”, “if those vagabond vermins believe that, they have to be eradicated” etc. The level of verbal violence towards those that do not believe in the narrative and values of the collective is a great incentive for accepting the content conveyed (securing the uptake of the speech acts) and not becoming the “enemy”. As mentioned before, death threats are also a common tool used against the “enemy”.

As already stated, in the groups monitored by David Nemer, a participant received an average of 1,000 messages per group, per day. Thus, a ritual that would repeat itself hundreds of times a day would be receiving pictures with similar contents as those exemplified in this paper. Once a receiver is repeatedly exposed to contents similar to the ones here presented and comes to accept the ideas asserted by them (that in Federal Universities people behave in the way depicted in the photograph (Figures 7, 8, and 9), that Bolsonaro is the one responsible for getting rid of the “pest” that is Lula (Figure 12), that he fights a “Holy War” against communism guided by the hand of Christ (Figures 4 and 10)), those ideas are added to the ground believes of the receiver. Now he is part of the group and shares their worldview.

The producers of those picture (the influencers) have

the constant intention of designing images that go viral. Once ideas are added to the common ground believes of the group through the use of those pictures, in order to add new ideas they must (i) be in line with the common ground believes of the group and (ii) be sufficiently emotionally engaging to achieve the perlocutionary effect to go viral. This creates a context in which the new pictures will have to be *stronger* and *emotionally* more engaging than the previous ones. This, in turn, leads to the use of imagery that sparks even more hatred, outrage, and indignation. In a context in which fake news are abundant, there is no limit of how far to go to achieve this aim (ex. Figures 20 and 21).

5. THE ROLE OF VISUAL ILLITERACY

There are at least three forms of naivety that render the receivers of those pictures prone to the uptake of the illocutionary act performed and to actively engage them, becoming senders. Since the pictures used in those groups are aesthetically amateurish and with low resolution (kitsch), the receivers do not regard those pictures as a sophisticated form of propaganda designed to manipulate them, by recruiting strong negative and positive emotions (hatred, outrage, indignation, nationalism, adoration, etc). The emotionally loaded element also prevents them from engaging the pictures in a more rational way. As a result, they do not notice how epistemically flawed those pictures are. Those strong emotions also push the receivers to propagate the content virally. We can describe this process as based on three forms of naivety: *aesthetic naivety*, *communica-*

tional naivety, and *epistemic naivety*. In this final section, I will explore those ideas to argue that educational initiatives aiming at developing the visual literacy can be an important tool to preserve democracies.

According to Rodrigo Cássio Oliveira (from the Federal University of Goiás), the kitsch aesthetics is a recurring tool used by Bolsonaro. The “aesthetic reactionaryism” is a central part of Bolsonaro’s propaganda.⁵¹ The kitsch aesthetics is present in the clothes he wears, the way he talks, the “improvised” way he addresses his supporters via live video feeds and tweets, the way he meets politicians and representatives from other countries, etc. This aesthetics helps him to portray himself as *an outsider* – although he has been a professional politician for the last 30 years (skipping, during those years, through more than half a dozen political parties).

The naivety in relation to how kitsch aesthetics is used in politics also plays an important part in the success of the propaganda via pictures in Bolsonaro supporter groups. Receivers do not see those pictures as part of a communicational act designed to manipulate them, by recruiting strong negative and positive emotions. They regard those pictures simply as warnings and information created and distributed by “good citizens”, that are trying to protect the shared values of the group. They are regarded as trustworthy as friends, acquaintances, and family members that distribute those pictures. In this regard, the aesthetic naivety leads to a form of *communicational naivety*.

⁵¹ <https://veja.abril.com.br/politica/e-a-imagem-estupido/>

By having the perlocutionary effect of causing hatred, outrage, indignation, etc, those pictures also place the receivers in a very precarious epistemic position. Blinded by the strong emotions, the receivers act impulsively, playing an important part in the viral distribution of misinformation and hate speech. They also became indifferent to the epistemic flaws of the pictures. This can be attested even in the cases of memes that use undoctored photographs. As in the example of Figure 7, although the photograph depicts undressed young adults, with their arms lifted and hands behind their heads, and, as a photograph, there is a high probability of representing something that actually happened, there is no guaranty whatsoever that it took place in the Federal University of Ceará – as suggested by the text accompanying the picture. Factchecking websites showed that a large portion of the pictures containing undressed people supposedly in Federal Universities did not take place in universities.⁵² But even in cases in which the photographs are of people inside Federal Universities, the pictures are used to convey misinformation. When a sender performs the illocutionary act of *warning* the receivers of what is happening, there is the implicit idea that those scenes are happening nowadays and in such a number that it justifies the uptake of the act as a warning.⁵³

But even if those photographs were a correct visual de-

⁵² <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2019/05/20/e-fake-que-foto-mostra-estudantes-nus-em-universidade.ghtml>

⁵³ Some of the photographs used in those memes are from 2004 (not 2019) and are part of a 10 minutes protest made by 20 people (against a private university that expelled a student because of the clothes she was wearing). <http://www.e-farsas.com/as-fotos-de-alunos-sem-roupa-em-universidades-publicas-sao-reais.html>

scription of what were frequently happening, the way the receivers engage them emotionally prevent from asking important questions: why the supposedly sexual freedom is regarded as something so dangerous? Why sexual anxiety plays a central role?

Another element that makes receivers prone to accept uncritically the content conveyed by those pictures is the fact that frequently they receive them from friends, acquaintances and family members. The fact that those pictures are sent by someone that they regard as trustworthy lends weight to the truth of the content conveyed – although that person is just a small link in the distribution system of those contents.

A further epistemic problem related to the use of pictures by Bolsonaro supporters is that, once a belief conveyed by the use of the pictures is added as a shared common belief of the group, the revision of that idea in the light of additional information becomes unlikely. Once an idea is added as a shared common belief, it is absorbed and supported by the whole narrative accepted by the group. For example, Bolsonaro supporters believe that all that is negative in Brazil is connected to left-wing ideology and the Labour Party. They also believe that the international support for the preservation of the Amazon Forest is a “coup” to gain access to the minerals and oil in the Amazon region. If the French president Emmanuel Macron is interested in the preservation of the Amazon forest, thus, as corollary of the beliefs accepted by the group, Macron must be connected to left-wing ideology and the Brazilian Labour Party. Figure 22 depicts Macron as angrily saying: “We paid a lot to Lula’s Labour Party for the Amazon, and now we want

what is ours”.



Figure 22. Emmanuel Macron depicted as saying: “We paid a lot to Lula’s Labour Party for the Amazon, and now we want what is ours”.

This picture is used by Bolsonaro supporters as a warning of Macron’s “real” intentions and the role of the Labour Party, compelling the receivers to add those beliefs to their common ground beliefs. The fact that Macron never said those words and that there is no evidence of his connection to Lula or the Labour Party has no power to remove that idea from the shared common beliefs once it is added.⁵⁴

The use of picture in pro-Bolsonaro Groups leads to a vicious circle: pictures are used to add beliefs to the shared common ground beliefs of the group, but, once these beliefs are added, they are justified by the narrative accepted by the group (the internal “logic” that connects their shared common beliefs), and “external” facts have no power falsifying the beliefs conveyed by those pictures. In simpler terms:

⁵⁴ Besides that, the French Guiana is an overseas department and region of France. The Guiana Amazonian Park covers 41% of French Guiana and is the largest park of a country from the European Union. France would not need to pay Brazil to have access to the Amazon Forest.

they use pictures to construct and strength a narrative and then they use the narrative to justify those pictures.

Fighting those memes with memes of equal strength but opposing ideology is a futile enterprise. Opposition has used memes to criticize Bolsonaro and his supporters, fueling animosity and hate in social media. What is futile in this approach is that it only increases the hatred that has divided the country. This memes war has reached a breaking point in which actual violence will be likely the outcome. It is necessary to develop ways of engaging those pictures in a less emotionally loaded way, allowing a better assessment of their epistemic value. In this perspective, educational initiatives aiming at developing the visual literacy of the population can be an important tool. Understanding the communicational role of pictures and how they can be used to manipulate will allow a more analytical and rational perspective, in which the emotional engagement could be deflated.

Resumo: Tendo em vista analisar imagens distribuídas em grupos do WhatsApp de apoiadores de Jair Bolsonaro, explorarei a ideia de que o ato de enviar uma imagem para alguém através de mídias sociais realiza um ato de fala. Poderemos então separar o ato de proferimento (de enviar a imagem para o espectador em um certo contexto), o ato locutório (o que é dito através do conteúdo pictórico), o ato ilocutório (a ação realizada através do proferimento do conteúdo pictórico), e o ato perlocutório (de afetar o espectador). As imagens analisadas foram coletadas de janeiro a setembro de 2019, através do WhatsApp Monitor. Meu argumento filosófico central encontra-se na seção 3, na qual desenvolvo a ideia dos atos de fala pictóricos e a sua base conceitual. Para compreender o papel comunicacional de imagens é necessário suplementar as teorias pictóricas (semântica visual) com uma teoria comunicacional baseada na teoria dos atos de fala (pragmática visual). O desenvolvimento das linhas gerais da pragmática visual é a contribuição filosófica central visada por este artigo. Por fim, argumento que há três formas de ingenuidade que levam o espectador a estar apto à apreensão do ato ilocutório: ingenuidade estética, ingenuidade comunicacional e ingenuidade epistêmica.

Palavras-chave: atos de fala, fotografias, conteúdo pictórico, WhatsApp.

BIBLIOGRAPHY

AUSTIN, John. *How to Do Things with Words*, edited by J.O. Urmson, Oxford: Oxford University Press, 1962.

BACH, K. and HARNISH, R.. *Linguistic communication and speech acts*. Cambridge: M.I.T. Press, 1979.

BENEVENUTO, F., RESENDE, MELO, SOUSA, MESSIAS, VASCONCELOS, and ALMEIDA. (Mis)Information Dissemination in WhatsApp: Gathering, Analyzing and Countermeasures. Proceedings of The Web Conference, San Francisco, USA, 2019a.

BENEVENUTO, F., MELO, MESSIAS, RESENDE, GARIMELLA, AND ALMEIDA.. “WhatsApp Monitor: A Fact-Checking System for WhatsApp”. In: *Proceedings of the Int'l AAAI Conference on Weblogs and Social Media (ICWSM'19)*. Munich, Germany, 2019b.

COHEN, J. and MESKIN, A.. “On the Epistemic Value of Photographs”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science (Spring), pp. 197-210, 2004.

EVANS, G.. *The varieties of reference*. McDowell, J. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRZANKOWSKI, A.. “Pictures Have Propositional Content”. *Review of Philosophy and Psychology* 6 (1):151-163, 2015.

GRUNDLINGH, L.. “Memes as speech acts”, *Social Se-*

miotics, 28:2, 147-168, 2018.

KULVICKI, J.. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

LOPES, D.. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

MARR, D. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.

NOVITZ, D. *Pictures and their Use in Communication: A Philosophical Essay*, Netherlands: Springer, 1977.

SCHIFFRIN, A.. *Modelling Speech Acts in Conversational Discourse*. PhD. diss., The University of Leeds. Accessed March 15, 2005.

SCRUTON, R.. "Photography and Representation." In: Walden, S. (ed.), *Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 138-66, 2008.

SEARLE, J.. "Austin on Locutionary and Illocutionary Acts". *The Philosophical Review*, Vol. 77, No. 4. (Oct.), pp. 405-424, 1968.

STANLEY, J.. *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House, 2018a.

_____. *How Propaganda Works*. Princeton: Princeton University Press, 2018b.

STRAWSON, P.F.. "Intention and Convention in Speech Acts", *The Philosophical Review*, Vol. 73, No. 4. (Oct.), pp. 439-460, 1964.

WITTGENSTEIN, L.. *On Certainty*. Oxford: Basil Blackwell, 1969.

DA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA À DIMENSÃO ESTÉTICA DE MARCUSE: DIFERENTES POSSIBILIDADES PARA REFLEXÕES SOBRE A AUTONOMIA DA ARTE¹

Heiberle Hirsberg Horacio
(UNIMONTES)^{2,3}
heiberle@hotmail.com

Resumo: No caminho dos trabalhos que versam sobre as questões envolvendo a autonomia da arte, categoria da Estética desde a modernidade, este artigo visa desenvolver explanações sobre dois autores, Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Herbert Marcuse (1898-1979) que, devedores da estética kantiana, possuem perspectivas que permitem reflexões sobre a autonomia da arte, ainda que Marcuse se posicione como um crítico da perspectiva representada por Schopenhauer. Designadamente, este artigo apresentará a compreensão estética do filósofo Arthur Schopenhauer - na obra principal deste autor, *O Mundo Como Vontade e Representação* - sobretudo o lugar do gênio artístico na obra do filósofo alemão, bem como apresentará os apontamentos do filósofo Herbert Marcuse na obra *Dimensão Estética*, de 1977, que sintetiza as principais questões da estética do autor.

Palavras-chave: Schopenhauer; Marcuse; Autonomia da Arte; Estética.

¹ Recebido: 15-08-2020/ Aceito: 24-03-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Professor titular na Universidade Estadual De Montes Claros (UNIMONTES), Montes Claros, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4486-1764>.

APRESENTAÇÃO

No caminho dos trabalhos que versam sobre as questões envolvendo a autonomia da arte⁴, categoria da Estética desde a modernidade, este artigo visa desenvolver explicações sobre dois autores, Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Herbert Marcuse (1898-1979) que, devedores da estética kantiana, possuem perspectivas que permitem reflexões sobre a autonomia da arte⁵; perspectivas que podem ter pontos de aproximações, ainda que Marcuse se posicione como um crítico àquela representada por Schopenhauer. Designadamente, este artigo apresentará a compreensão estética de Arthur Schopenhauer – metafísica do belo, preferiria o

⁴ “A questão da autonomia da arte, teoricamente fundada pela Crítica da faculdade de julgar (1790), de Kant, significava, de um ponto de vista sócio-histórico, que o objeto artístico se tornava independente de qualquer instituição. Quando a instituição era de caráter religioso, a arte se tornava parte do serviço a *lo divino*; se era uma instituição política, a arte devia, em última análise, glorificar o príncipe. O processo de autonomização, que se esboçara no Renascimento italiano, não teria sido possível sem a prévia existência de uma clientela que, progressivamente, substituiria os ricos patronos. Assim a autonomia da arte implicou sua separação gradual da aristocracia, o surgimento de uma burguesia enriquecida e o desenvolvimento do mercado”. (LIMA, 2004).

⁵ Embora o entendimento da questão da autonomia da arte tenha a origem apontada na citação acima, [...] “a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um processo histórico, vale dizer, socialmente condicionado. E, nisso, justamente, consiste a não verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como tendo se tornado histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzindo historicamente, como ‘essência’ da arte)”. (BURGER, 2012, p.91-92).

filósofo (SALVIANO, 2019, p.191) - na obra principal deste autor, *O Mundo Como Vontade e Representação* - sobretudo o lugar do gênio artístico na concepção schopenhaueriana, bem como apresentará os apontamentos do filósofo Herbert Marcuse na livro *Dimensão Estética*, de 1977, que sintetiza as principais questões da estética do autor (SCHOOLMAN, 1984; SILVEIRA, 2018). Com isso, este artigo procura possibilitar a observação de certas aproximações nas perspectivas de autores diferentes. Aproximação, de algum modo, que já foram apontadas em trabalhos de outros pesquisadores e pesquisadoras (ABDO, 2005; SILVEIRA, 2018), que, se não demonstraram exatamente uma relação entre esses dois filósofos, exibiram uma alternativa de aproximação entre as perspectivas em que eles estão inseridos.

SCHOPENHAUER, O MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO

Arthur Schopenhauer, mobilizador de conceitos kantianos e platônicos, realiza à sua maneira uma articulação entre a “coisa-em-si” do filósofo de Königsberg e a “Teoria das Ideias” do filósofo grego, utilizando tais concepções na construção de seu sistema filosófico. Schopenhauer explora a distinção efetuada por Kant entre fenômeno e noumenon (“coisa-em-si”), bem como a compreensão das formas puras da sensibilidade (de espaço e tempo) - formas a priori que não são extraídas da experiência sensível. (SALVIANO, 2009, p. 102).

Schopenhauer observa que a sensibilidade só oferece a

matéria para o princípio de razão (espaço, tempo e causalidade), e estabelece uma distinção entre entendimento e razão, sendo que esta utiliza as representações do entendimento, abstraindo-as, para elaborar conceitos, ou seja, representações abstratas reflexivas, não intuitivas.

No entanto, para Schopenhauer, o mundo fenomênico no qual os humanos se relacionam/representam não pode ser considerado um mundo ilusório, não há uma aparência sem algo que possa aparecer. De acordo com o filósofo, o mundo é um fazer efeito da pessoa que a representa, sendo representação de quem representa, ou seja, uma conclusão do entendimento dos dados fenomênicos. Representar significa estar diante de algo, de algum fenômeno, porém estar diante de algo pressupõe um sujeito que intui.

Portanto, em Schopenhauer, os dados sensíveis (fenômenos) são “encontrados” pelo princípio de razão, e só geram, efetivamente, conhecimento quando passam a ser pensados pelo entendimento e suas categorias⁶. De acordo com Schopenhauer, todo o conhecimento dos dados fenomênicos está condicionado ao princípio de razão, isso porque as formas desse princípio não são atributos da “coisa-em-si”, e sim do fenômeno, pois “toda multiplicidade e to-

⁶ Sobre o “entendimento”, Schopenhauer se diferencia de Kant, uma vez que “para Schopenhauer, pela mera sensibilidade não se obtém nenhuma intuição, ela apenas oferece a matéria (Stoff) que servirá para a aquisição das representações intuitivas (tarefa do entendimento), nas quais se encontram as formas a priori do espaço e do tempo, que serão regidas pelo princípio de causalidade. O princípio de causa e efeito é então o único que resta no entendimento do conjunto de doze categorias kantianas. (...) De acordo com Schopenhauer, Kant acaba confundindo, no final das contas, o princípio lógico de causalidade (razão/consequência) com o princípio ontológico (causa/efeito), fazendo com que este seja extraído daquele, enquanto na teoria schopenhaueriana dá-se o contrário: na razão não existe nada que não tenha sido extraído do entendimento, ou seja, é na representação intuitiva que a representação abstrata encontra seu fundamento”. (SALVIANO, 2009). Para mais uma vigorosa diferenciação dos aspectos supracitados ver: CACCIOLA, 2018.

do surgir e fenecer são possíveis unicamente mediante tempo, espaço, causalidade, também aquelas pertencem apenas aos fenômenos, e de modo algum a coisa-em-si”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.22).

Considerando a realização da relação sensibilidade-entendimento-razão em Schopenhauer, pode-se perceber a impossibilidade do conhecimento sobre “a coisa-em-si” através do princípio da razão. A “coisa-em-si” não apresenta a divisibilidade nem a pluralidade dos fenômenos, ela é una e indivisível, pois a relação parte e todo pertencem exclusivamente ao espaço, que é a forma de conhecimento do princípio de razão. Conseqüentemente, a “coisa-em-si” não participa desse tipo de conhecimento, não só porque as formas de espaço e tempo são incompatíveis com a “coisa-em-si”, mas também porque não há interação causal entre a “coisa-em-si” e o mundo fenomênico, pois a causalidade só ocorre com as mudanças empíricas, individuais. Segundo o pesquisador Christopher Janaway, Schopenhauer nunca afirmara que “a vontade como coisa-em-si é uma causa”. Schopenhauer fala de manifestação da Vontade, de objetivação, “isso quer dizer apenas que o mundo nos apresenta o lado de si que podemos experimentar.” (JANAWAY, 2003, p.53).

Schopenhauer então não procura “encontrar” a “coisa-em-si” através do princípio da razão, e investiga o noumenon por vias intuitivas. Ou seja, Schopenhauer “inspeciona então o núcleo da consciência pelo sentimento (Gefühl), pela via subjetiva, pois o sentimento⁷ tem o contato com as

⁷ “A palavra sentimento (Gefühl) é usada por Schopenhauer para designar os estados da Vontade no humano, com a advertência de que a extensão do significado, normalmente dada a este termo Cont.

coisas fora das formas, encontrando o núcleo do enigma, traduzível na palavra vontade”. (BARBOSA, 1997, p.100).

Tal inspeção revela uma existência corporal puramente volitiva - que permite uma possibilidade de intuição da relação⁸ do corpo com a “coisa-em-si”, sendo que esta seria a Vontade - que é percebida “pelo filósofo num momento em que cada consciência indica uma subjetividade puramente volitiva. O filósofo observa que as ações dos corpos são apenas atos de vontades, pois:

todo ato real da nossa vontade é, ao mesmo tempo e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; não podemos querer realmente um ato sem constatar, no mesmo instante que ele aparece como movimento corporal. (SCHOPENHAUER, 2004, p.110).

Para Schopenhauer, só é possível ter alguma intuição do que seja a Vontade, como “coisa-em-si”, porque é possível ter certa ideia do que ela é a partir das ações, sempre volitivas, do corpo, dos corpos. Assim, realizar algo é consequentemente colocar o corpo em movimento, e o corpo não é senão querer, e “o querer da consciência ordinária de nada difere, em sua matéria básica, dos inúmeros outros processos que põem o corpo, ou partes dele, em mo-

é, segundo ele, um erro da razão, que procura incluir sob um só conceito tudo aquilo que escapa a seu modo de representação, como os gregos em relação aos bárbaros: ‘Aliás, pode haver não importa o quê sob o conceito de sentimento cuja extensão excessivamente grande abraça as coisas mais heterogêneas. Não se veria por que motivo elas se mantêm sob um mesmo conceito se não se reconhecesse que elas se reconciliam sob um ponto de vista negativo: não são conceitos abstratos’. (SALVIANO, 2001).

⁸ Schopenhauer quer dizer que, quando há a ação, o corpo se move, e a consciência de seu movimento difere da consciência que a pessoa possui dos outros eventos que percebe. A pessoa está “fora” dos outros objetos ou eles estão fora da pessoa que se percebe - mas o próprio corpo é meu de maneira íntima que não tem comparação. “Isso só pode ser expresso pela afirmação de que os outros eventos são apenas observados em seu acontecer, ao passo que os movimentos do meu corpo são expressões da minha vontade”. (JANAWAY, 2003, p.48).

vimento.” (JANAWAY, 2003, p. 49). Importa destacar que não há relação de causalidade entre o ato da vontade e o movimento, mas são uma única coisa dadas de maneiras diferentes.

Schopenhauer amplia a compreensão dos objetos como sendo a Vontade (“coisa-em-si”) objetivada, ao fazer a alegação de que se há o reconhecimento do corpo como representação, e assim é todo o resto, e enquanto interior o corpo é Vontade, os outros objetos também o são no seu âmago, pois se o núcleo do corpo humano é encontrado, e existe em todos os níveis de representação, compreende-se que o íntimo de todos os outros corpos também é a Vontade. Assim,

Até o corpo é um produto da Vontade. O sangue, empurrado por aquela vontade a que vagamente chamamos de vida, constrói seus próprios vasos abrindo sulcos no corpo do embrião; os sulcos se alargam e se fecham, tornando-se artérias e veias. (...) A vontade de saber constrói o cérebro, assim como a vontade de agarrar constrói a mão, ou como a vontade de comer desenvolve o aparelho digestivo. (SCHOPENHAUER, 2004).

A VONTADE E O SOFRIMENTO HUMANO

O corpo é produto da Vontade, e cada objetivação da Vontade – espécie, organismo, órgão - é determinada pela sua pulsão, de tal maneira que sendo o corpo produto da Vontade, ele é constituído pela força desejadora da Vontade, e tal situação o leva a dor, porque a Vontade já indica necessidade, e no corpo o desejo é infinito, mas a realização limitada. Desse modo, as exigências dos desejos dos indivíduos conflitam com o seu bem-estar, pois,

é como as esmolas dadas a um mendigo, que o mantém vivo hoje para que sua miséria seja prolongada amanhã (...) Enquanto nossa consciência estiver tomada pela nossa vontade, enquanto nos entregarmos a multidão de desejos com suas constantes esperanças e temores, enquanto estivermos sujeitos a ter vontade, nunca poderemos ter felicidade ou paz duradoura. (SCHOPENHAUER, 2004).

Segundo o filósofo, para cada desejo sanado aparecem outros que “subjugam” os indivíduos. Schopenhauer compreende ainda que o próprio desejo já constitui um sofrimento - quando não satisfeito, porque satisfeito pode produzir o tédio - e atinge no indivíduo o “maior nível”. Para o autor:

Todo desejo nasce de uma falta, de um estado que não nos satisfaz, portanto é sofrimento (...) nenhuma satisfação dura; ela é apenas o ponto de partida de um novo desejo. Vemos o desejo em toda parte travado, em toda à parte em luta, portanto sempre no estado de sofrimento: não existe fim último para o esforço, portanto não existe, termo para o sofrimento. (SCHOPENHAUER, 2004, p.325).

Outro elemento da existência humana para o qual o filósofo chama atenção é para o fator da ilusão empírica do querer. Para Schopenhauer, embora os indivíduos acreditem que através das suas escolhas podem evitar o sofrimento, pelas opções que eles fazem, eles não percebem que ao desejarem, já colocam em movimento uma nova série de sofrimentos. Além do que, o sofrimento humano também é aumentado pela antecipação ou pela memória da dor já sentida.

Ademais, o indivíduo, para Schopenhauer, se constitui de um paradoxo inerente. Isso porque, se a necessidade dá uma trégua, a pessoa é atingida pelo tédio, pois a perpetuação da espécie e a luta pela sua manutenção são essenciais à

vida, e sem elas há o tédio e conseqüentemente mais dor e sofrimento.

AS IDEIAS PLATÔNICAS⁹ COMO OBJETIVAÇÃO IMEDIATA DA VONTADE

Schopenhauer, porém, enxerga uma suspensão, momentânea, do sofrimento. Tal suspensão encontra-se, de algum modo, na arte do gênio - no conhecimento estético - que se relaciona com a manifestação das Ideias - termo aqui recuperado a partir da compreensão que Schopenhauer estabelece da concepção platônica. Ou seja, no “conhecimento estético é a Ideia que se expõe em uma forma singular, em um signo sensível que é a obra. A obra não é, portanto, cópia de um dado apreendido no conhecimento comum, mas manifestação da Ideia, a ser atingida pela atividade do gênio”. (CACCIOLA, 1999, p.10).

Segundo o autor, a Vontade, que é a “coisa-em-si”, possui graus de objetivação. Seu aparecer não é imediato no fenômeno, cada grau de objetivação da Vontade corresponde, segundo Schopenhauer, às Ideias de Platão, objetivação imediata e adequada da Vontade. De acordo com o pesquisador Jarlee Oliveira Silva Salviano, as “Ideias são representações, mas não são fenômenos (estes são espaço temporais, sob a regência da causalidade). Assim, pertence às Ideias uma única forma, a do ser-objeto-para-um-sujeito (Objekt-für-ein-Subjekt-sein). (SALVIANO, 2019, p. 193).

⁹ O artigo adotará o uso Ideia(s) platônica ou Ideia(s) de Platão porque assim aparecem na obra de Schopenhauer, e guardam uma certa especificidade da interpretação dada por Schopenhauer da concepção platônica.

As Ideias de Platão são a “coisa-em-si” na forma mais geral de representação, e semelhantes a ela são: unas, atemporais e alheias às formas de espaço, tempo e a causalidade. Quanto a isto diz Schopenhauer:

A coisa individual que aparece em conformidade com o princípio de razão é portanto uma objetivação mediata da coisa-em-si (que é a vontade), entre as quais se encontra a Idéia, como a única objetividade imediata da vontade, ao não adotar forma alguma própria ao conhecer como tal, senão a da representação em geral, i.e., do ser objeto para um sujeito.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.27).

A Ideia, no modo como Schopenhauer atribui significado à concepção platônica, é ainda uma representação e difere da “coisa-em-si” nesse aspecto. Porém, ela não está subordinada ao princípio de razão, e mantém a forma “primeira e universal”, tornando-se objeto para um sujeito. Nota-se ainda que o essencial de todos os graus de objetivação da Vontade constitui a Ideia, e o desdobramento desta é estendido aos fenômenos diversos. Nas palavras do filósofo,

Reconhecíamos as Idéias de Platão em tais graduações, na medida em que estas são espécies determinadas, ou as formas e propriedades invariáveis originárias de todos os corpos naturais, orgânicos ou inorgânicos, como também as forças genéricas se manifestando conforme leis naturais (...) tais Idéias, portanto, se manifestam em indivíduos e particularidades inumeráveis, comportando-se como modelo para estas suas imagens. (SCHOPENHAUER, 2000, p.21).

Para Schopenhauer, a apreensão das Ideias é o mais objetivo conhecimento do mundo que se pode possuir, só alcançado através da obra de arte.

O ESTADO ESTÉTICO COMO SUPRESSÃO DA DOR, A OBRA DE ARTE E AS IDEIAS

A obra de arte resulta de um estado estético dado da intuição da Ideia, que é objetivação imediata da Vontade e o modo de conhecimento que existe exterior a toda relação fenomênica. O estado estético se define como o da intuição dos objetos imutáveis, dos arquétipos das coisas, isto é, das Ideias. Neste estado, esses arquétipos, são intuídos independentes do princípio de razão, para além da representação, ou seja, “para a Ideia o princípio de razão não possui significado algum”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.21). Desse modo, a obra de arte:

Reproduz as idéias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo, e conforme a matéria em que ela reproduz, se constitui em artes plásticas, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das idéias; seu único objetivo a comunicação deste conhecimento. (SCHOPENHAUER, 2000, p.36).

Vale destaque que para ocorrer o conhecimento intuitivo da Ideia, é imprescindível o afastamento da individualidade empírica no sujeito cognoscente, isso como condição para tornar as Ideias objeto de conhecimento. Schopenhauer indica a necessidade de uma transformação no sujeito para obtenção do acesso ao conhecimento intuitivo. Nele, o sujeito deixa de ser indivíduo e torna-se puro sujeito do conhecimento, não mais se ocupando do conhecimento através das relações simplesmente causais.

A força do espírito contemplativo tira alguns indivíduos do modo comum de examinar as coisas, cessando de acompanhar somente as relações entre si, cujo “objetivo último é

sempre a relação com a própria vontade, pelo fio condutor das configurações do princípio de razão”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.29).

Na intuição há um preenchimento da consciência pela contemplação do objeto, e não se pode mais distinguir intuição do sujeito que intui, pois ambos se tornam um, e o indivíduo se torna puro sujeito do conhecimento, se dissolvendo no objeto contemplado e se torna ele mesmo objeto. Consequentemente, suprimindo o conhecedor suprime-se também o mundo como representação e o conhecimento servo da Vontade, e o fim dessa servidão pode suspender o sofrimento.

O estado estético que suspende o sofrimento, condição “estimada por Epicuro como o mais elevado dos bens e o estado dos deuses” (SCHOPENHAUER, 2000, p.47), pode ocorrer em duas condições, quando há um estímulo exterior ou quando há uma disposição interior que liberta, mesmo que momentaneamente, o sujeito da servidão da Vontade. Há o sentimento do sublime e há o sentimento do belo, que distintamente rompem a cadeia de sofrimento causada pelo desejo incessante.

O sentimento dado no “sublime” se dá quando alguns objetos possuem uma relação hostil à vontade humana na sua objetividade, seja por eles “ameaçando-a com uma superioridade que mina qualquer resistência, ou reduzindo-a ao nada por sua grandeza descomunal” se apresentam violentamente à Vontade. (SCHOPENHAUER, 2000, p.5). O sublime advém de um estado de exaltação, engrandecimento, ele liberta através da violência, da força do objeto contemplado. Segundo Schopenhauer, a sensação do sublime possui vários graus: desde uma região erma, sem agitação,

com horizonte ilimitado, calmo, sem pessoas, plantas ou animais que, por não apresentar objetos à Vontade, possibilita a contemplação pura, até quando, num grau maior é produzido por um ambiente onde:

A natureza em tempestuosa agitação; penumbra deitada por negras e ameaçadoras nuvens; rochas pendentes monstruosas, descalvadas, impedindo a visão; torrentes espumantes e estrondosas; aridez total; suspiros provocados pelo ar fustigado pelos abismos. (SCHOPENHAUER, 2000, p.54).

Observa-se também a sensação do sublime quando há grandezas espaciais ou temporais, e essas grandezas dão a sensação de que o humano foi reduzido. Esses tipos de sensações de sublime¹⁰, Schopenhauer, baseado em Kant, denominou como sublime-dinâmico e sublime-matemático, respectivamente. Segundo Schopenhauer, o “sentimento do sublime se origina aqui pela interiorização da insignificância de nosso próprio corpo em face de uma grandeza que por outro lado apenas reside em nossa representação e cujo portador somos enquanto sujeito cognoscente.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.56).

A respeito do sentimento do belo, com o que se ocupa este texto, o conhecimento puro, independente da Vontade, ocorre sem luta, se dá pela beleza do objeto contemplado, pois sua constituição facilita o conhecimento das Ideias. O belo permite aos humanos tornarem-se sujeitos puros do

¹⁰ Schopenhauer escreve também sobre o oposto do sublime, denominando tal sensação como provocante. No provocante há uma excitação da Vontade, pois sempre mostra objetos que a satisfaz. Diferente do sublime, o provocante atrai o contemplador com objetos que provocam a Vontade. Para o filósofo pior do que o provocante, somente o repugnante, que estimula a Vontade através da destruição da contemplação estética pura, causando repulsa, o que conseqüentemente desperta a Vontade, só que desta vez pela aversão desta ao objeto apreendido.

conhecimento, onde não são mais indivíduos, já que nesse estado se igualam ao objeto contemplado. Schopenhauer observa que o prazer estético se dá ora mais pelo conhecimento das Ideias, ora mais pelo conhecer liberto da Vontade. Esta diferenciação incide de acordo com o grau de ideia intuitivamente apreendida, ou seja, de acordo com a elevação da objetivação da Vontade.

Dessa caracterização, desse nivelamento da apreensão das Ideias, surge uma hierarquização das Ideias e, conseqüentemente, Schopenhauer faz uma hierarquização da arte, que é a exposição das ideias. É importante ressaltar que esta hierarquização não diz respeito à qualidade da arte, mas sim ao grau de objetividade que elas representam.

Schopenhauer inicia sua hierarquia com a arquitetura¹¹, que segundo o filósofo possui as Ideias mais elementares, e confere à música o título de arte suprema, pois ela não é um arquétipo das Ideias, mas a “linguagem imediata e universal da coisa-em-si”, porque a música é um análogo do mundo. Escreve o filósofo:

a música, seguindo além das idéias, também é inteiramente independente do mundo aparente, que ignora, e sua existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo: o que não se pode afirmar das outras artes. Porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda a vontade, como a constitui o próprio mundo, como são as idéias, cujo fenômeno multiplicado forma

¹¹ Schopenhauer faz uma análise da arquitetura como arte, abstraindo de sua destinação as finalidades úteis, já que quando essa serve à utilidade está servindo à Vontade e não a um conhecimento puro. Todavia o filósofo compreende a importância da arquitetura como edificação prática e tenta conciliar em seu pensamento essas duas perspectivas. Para o filósofo a luta entre a gravidade e a rigidez, que junto com a coesão e a dureza constituem o grau mais inferior da objetividade da Vontade, é a única matéria estética da arquitetura e “fazer com que ressalte com inteira clareza de maneira diversificada é sua tarefa” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 63).

o mundo das coisas individuais. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 104).

Para Schopenhauer se a música nasce sem qualquer intencionalidade consciente e reflexiva por parte do compositor, ela, mesmo sendo especial, como toda arte é feita pelo gênio (artista), que se diferencia do indivíduo comum, porque o gênio artístico desvela as coisas através da inspiração.

O GÊNIO ARTÍSTICO

A natureza do gênio consiste na capacidade de contemplação das Ideias. O objeto da arte são essas Ideias e o objetivo da arte é a comunicação das Ideias apreendidas pelo gênio. O gênio só possui a capacidade de apreensão das Ideias porque se liberta de toda individualidade empírica, de seus interesses próprios e seus próprios fins e, tornar-se puro sujeito do conhecimento, receptivo apenas ao conhecimento intuitivo¹², pois:

a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, i.e., abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como sujeito puro do conhecimento, límpida vista do mundo : e isto não por instantes, mas durante o tempo necessário, e com tal circunspeção, para reproduzir o apreendido mediante uma arte estudada”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.35).

12 Schopenhauer tece considerações sobre os copistas que, diferentes dos gênios, não intuem a ideia, mas iniciam a confecção da obra pelo conceito, reproduzem o que lhes agrada nas obras verdadeiras, entretanto não conseguem permitir através desta o prazer estético, e sim aceitação momentâneas. Para Schopenhauer criar a obra de arte partindo do conceito é uma atitude condenável, logo é inadmissível para o filósofo a destinação de uma obra de arte proposital ou explicativa.

Schopenhauer observa no gênio um aparelho cognitivo mais elevado, capaz de atingir um estado de objetividade mais completo, uma percepção pura, livre da Vontade, uma força intelectual “superior à necessária ao serviço de uma vontade individual”. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 35). Para ele, o gênio é a objetivação da Vontade que sofre menos interferência desta. Diz Schopenhauer: “a condição fundamental do gênio é uma predominância anormal da sensibilidade e da irritabilidade sobre o poder reprodutor”. (SCHOPENHAUER, 2000).

Na genialidade, contudo, ainda existe Vontade, mas o gênio é capaz de desvencilhar-se de uma maneira mais vigorosa, e o desvencilhamento leva o gênio a ser um puro intelecto, um conhecimento fora do princípio de razão, um conhecimento onde é “preciso imaginação para completar, organizar, amplificar, fixar, reter, e repetir a bel prazer todos os quadros significativos da vida” (JANAWAY, 2003, p.97).

De acordo com Schopenhauer, o indivíduo empírico é incapaz de uma observação desinteressada. (SALVIANO, 2019). Ele se prende a coisas que possuem uma relação com a sua vontade, ele não possui a capacidade de intuir de maneira significativa, por isso “esgota tudo com rapidez, obras de arte, objetos belos da natureza (...)”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.38).

Para Schopenhauer, mesmo sendo a capacidade de enxergar fora do princípio de razão inerente a todos os humanos, em grau diverso e mais reduzido, esta capacidade reduzida apenas os permite apreciar as obras de arte, contudo, nunca criar, já que para criar é necessária a genialidade.

Todas as manifestações artísticas são cunhadas pelo gênio.

nio, que através delas comunica as Ideias apreendidas aos demais humanos. Assim, como mencionou Schopenhauer, “o artista nos permite contemplar o mundo por seus olhos” (2000).

O modo genial não ocorre em todos os momentos da vida, é uma ação baseada na inspiração. Tal inspiração resulta na obra que comunica a Ideia, e esta permanece inalterada, é genuína.

O prazer estético proporcionado na obra de arte é o mesmo que o intuído na bela natureza. Contudo, na arte há uma maior facilidade de se atingir o prazer estético, já que o artista isola a Ideia da realidade, eliminando as contingências que podem atrapalhar tal observação.

O gênio que possui uma apreensão num grau elevado, compreende a natureza de uma maneira mais vigorosa, “proferindo claramente o que ela apenas balbucia”, e assim torna manifesto, na obra de arte, a beleza da forma da Ideia. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 71).

Portanto, na estética schopenhaueriana a arte é obra do gênio, seu objeto são as Ideias, “mediação ontológica entre a Vontade e os fenômenos, são representações, mas constituídas de uma única forma: a de ser-objeto-para-um-sujeito”. (SALVIANO, 2019, p. 191). O gênio só consegue “apreendê-las” através da libertação de toda a sua individualidade na transição para um conhecimento intuitivo, exercício que leva o gênio a ser um puro sujeito do conhecimento¹³. A ca-

¹³ Jarlee Salviano, em artigo recente (2019), faz decisiva contribuição ao esclarecer os termos da satisfação do querer na estética de Schopenhauer, em que escreve o autor “diferentemente de Kant, para quem o termo Wohlgefallen foi utilizado para significar a satisfação de um modo geral (a complacência em suas três configurações), em Schopenhauer o conceito Wohlgefallen serve ao filósofo exclusivamente para a designação da satisfação estética. Por outro lado, a satisfação empírica Cont.

pacidade no gênio se dá através da inspiração, e o tipo de conhecimento operado por ele não é baseado nas relações causais e nas formas espaços-temporais.

Assim sendo, é possível observar uma perspectiva estética, do século XIX, que pode comportar uma possibilidade de reflexões relacionadas à autonomia da arte, sobretudo pela “articulação” que Schopenhauer constrói entre as Ideias, o gênio artístico, a obra de arte desinteressada – de negação do interesse empírico conceitual –, sua universalidade, e a satisfação estética, sendo que alguns desses traços, como o da satisfação estética, possui “seu enraizamento na filosofia de Kant” (SALVIANO, 2019), perspectiva estética kantiana que, por sua vez, passou pela crítica de quem mobiliza o debate sobre autonomia da arte¹⁴.

Desse modo, a possibilidade da tentativa de relação da estética schopenhaueriana com o debate sobre a autonomia da arte passa, de certa maneira, pela aproximação¹⁵

rica (o malgrado contentamento do sujeito do querer) é grafada como *Erfüllung* ou *Befriedigung*”.

¹⁴ O sociólogo Pierre Bourdieu na obra *A distinção: crítica social do julgamento* sem pretender destituir a importância filosófica da Terceira Crítica de Kant, tece considerações sobre a perspectiva estética do filósofo alemão relacionadas ao debate sobre a autonomia da arte. Não é a intenção deste artigo realizar atividade análoga com a estética de Schopenhauer, mas indicar possibilidades de aproximações – por isso o artigo desenvolveu uma explanação da “metafísica do belo” de Schopenhauer –, não só porque Bourdieu critica na perspectiva estética de Kant, justamente alguns traços que se mantêm na perspectiva schopenhaueriana, mas porque há elementos específicos na de Schopenhauer, as Ideias e o gênio, que permitem reflexões relacionadas ao debate supracitado.

¹⁵ “Apesar das críticas de Schopenhauer ao “intelectualismo” da teoria da arte de Kant, ambas concepções estéticas se aproximam, se vistas de modo diverso. Por um lado, numa leitura de Kant, tal como a de Lebrun, que mostre, em contrapartida à de Schopenhauer, a recusa do “intelectualismo” na estética kantiana; de fato, basta notar que o juízo reflexionante refere-se a um conceito, porém indeterminado, sendo a Idéia estética uma representação da imaginação a que nenhum conceito é adequado e “que nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível” (Kant 1, p. 345). Por outro, numa leitura que mostre que o desinteresse em Schopenhauer não reflete apenas uma atitude niilista em face do mundo, mas tem por função principal traduzir a especificidade da arte, enquanto esta constitui uma instância “paralela” ao mundo e suscetível Cont.

(CACCIOLA, 1999) da estética de Schopenhauer com a do filósofo Kant, isso não só no sentido em que foi a Crítica da Faculdade do Juízo, do autor de Königsberg, que motivou “conceitos fundamentais da estética de Schopenhauer, como o belo e o sublime” (SALVIANO, 2019, p.192), ou porque, segundo o pesquisador Dax Moraes, “todo o valor da Estética enquanto Filosofia do Belo, para ambos os pensadores, reside precisamente no fato de tratar da reconciliação entre as partes cuja unidade é o próprio homem, sendo este mesmo o papel da Crítica do Juízo como um todo”. (MORAES, 2010, p.156).

A aproximação entre os autores, que aqui é mobilizada à procura da possibilidade de pensar a “articulação” da estética schopenhaueriana com o debate sobre a autonomia da arte, tem relação com a concepção de arte “desinteressada”¹⁶, pois “concordam também as duas filosofias em que todo eudaimonismo fundado na motivação empírica, nas sensações do sujeito empírico, leva ao interesse e exclui toda possibilidade de valoração positiva, ética ou estética.” (SALVIANO, 2019, p.196). E, nessa esteira, pode-se observar que “tanto em Kant quanto em Schopenhauer, o fun-

de um outro tipo de abordagem.”. (CACCIOLA, 1999, p.14).

¹⁶ Vale mencionar que há uma diferença entre os dois autores, mesmo nesse ponto em que se aproximam, pois a “negação do interesse, vista como central na estética deste autor [Schopenhauer], leva a uma leitura que a contrapõe à estética de Kant, em que o desinteresse estaria relacionado não com a negatividade do sensível, mas com uma mera indiferença em relação à existência do objeto, para constituir um campo próprio da arte, no qual vige o puro prazer estético. (CACCIOLA, 1999, p.1). De acordo com Salviano, há uma diferença que “diz respeito ao conceito de interesse. Para Kant a única atividade do sujeito absolutamente desinteressada é o juízo de gosto estético. Para Schopenhauer tanto a fruição da arte como a ação moral podem ser desinteressadas: no fenômeno da compaixão (na ética de Schopenhauer: o critério para o julgamento moral da ação) o agente já está despido de sua individualidade, age tão somente motivado pela dor alheia, sem qualquer resquício de egoísmo, portanto desinteressadamente. (SALVIANO, 2019, p. 196).

damento da valoração estética, assim como da valoração moral, está relacionado ao modo de satisfação proporcionado ao sujeito na sua relação com a representação do objeto”. (SALVIANO, 2019, p. 191). Ademais, a aproximação entre as estéticas dos autores supracitados opera também na compreensão da universalidade¹⁷, pois,

na arte não se está mais no âmbito do indivíduo, mas do universal. Isto se dá graças à ausência do interesse subjetivo próprio ao indivíduo e ao seu querer-viver. Nesse ponto fica patente uma concordância com a estética kantiana, pois para Kant é o desinteresse que torna possível a universalidade para o juízo estético, já que o caráter privado do interesse a impediria. (CACCIOLA, 1999, p. 10).

Desse modo, a obra, manifestação da Ideia, “apreendida” pelo gênio, que possui na sua forma de conhecimento “a orientação objetiva do espírito, não degradada pelas formas sensíveis do conhecimento” (SALVIANO, 2019, p.191), sendo o gênio o sujeito puro do conhecimento, e não o indivíduo empírico. Portanto,

É o gênio que se mostra, em Schopenhauer, como o olho claro do mundo, capaz de dissipar a obscuridade em que está o indivíduo, tanto na sucessão dos impulsos inconscientes, como nas séries dos fenômenos. A concepção do gênio como pouco afeito ao conheci-

¹⁷ Mesmo que não comprometa o entendimento de universalidade que este texto está mobilizando, importa citar que há certa diferença entre os dois autores, ainda que nesse ponto também se aproximem, como coloca Cacciola: “Já que apontamos o caráter não individual da apreensão do belo em Schopenhauer, aproximando-o assim de Kant, a crítica que Schopenhauer faz do juízo sobre o belo não viria justamente pôr a perder tal proximidade? De fato, é por uma outra via que Schopenhauer pretende garantir o caráter universal do belo. É através da mediação da Idéia, que ele define como não abstrata, que o sentimento do belo passa a ser supra-individual. A solução schopenhaueriana exige o recurso às idéias que, como ele mesmo diz, foram tomadas de empréstimo a Platão para garantir a intuíbilidade direta do belo, deixando de lado o caráter de juízo, que segundo ele denota uma interferência do abstrato naquilo que é intuitivo. (...) Se é a voz universal que traduz a comunicabilidade e universabilidade do juízo de gosto para Kant, em Schopenhauer é o conceito de puro sujeito do conhecimento, ou seja, a anulação do indivíduo enquanto sujeito empírico, que garante a universalidade da experiência estética (...). (CACCIOLA, 1999).

mento relacional, quer dos eventos presentes quer das séries da memória, dotado em compensação de imensa capacidade intelectual aliada a uma vontade poderosa, é que lhe permite sobrepor-se à visão comum de mundo e aos interesses ligados à mera sobrevivência. (...) Esse conhecimento puro que traduz o sentimento do belo pode ser visto não só como o prazer puro presente na Estética de Kant, mas como o verdadeiro conhecimento. (CACCIOLA, 1999, p.10).

Assim sendo, “a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins” (SCHOPENHAUER, apud SALVIANO, 2019), e como afirma a pesquisadora Maria Lúcia Cacciola “se configura em Schopenhauer uma metafísica do belo, pois é a arte que torna possível um conhecimento pleno, desvinculado dos interesses do querer-viver.” (CACCIOLA, 1999, p. 8).

São os atributos supracitados, tanto os que se aproximam da perspectiva kantiana - como a obra desinteressada e a universalidade -, quanto aqueles próprios da estética schopenhaueriana - como o gênio e sua relação com a manifestação da Ideia - que podem ser pensados na tentativa de estabelecer a relação da estética schopenhaueriana ao debate sobre a autonomia da arte, debate que permeia outros devedores da estética kantiana, já no século XX, como Marcuse¹⁸.

Nas páginas seguintes será possível observar a perspectiva de Herbert Marcuse que, como Schopenhauer, também é devedor da estética kantiana, e que também permite refle-

¹⁸ Silveira menciona que “essa herança [de Kant] aparece explicitamente no capítulo 9 de Eros e Civilização, intitulado a dimensão estética”. (SILVEIRA, 2015).

xões sobre a autonomia da arte, inclusive críticas à perspectiva representada por Schopenhauer.

ORTODOXIA ESTÉTICA MARXISTA E A AUTONOMIA DA ARTE EM MARCUSE

Herbert Marcuse, que deu o nome de A Dimensão Estética para um dos capítulos do livro *Eros e Civilização*, de 1955, no ensaio intitulado *A Dimensão Estética*, publicado em 1977, realiza uma crítica à ortodoxia marxista no campo da estética, e mesmo não debatendo diretamente a questão da autonomia da arte, ela está presente o tempo inteiro no ensaio supracitado.

Baseado também na teoria marxista, mas contrariando o que denominou de estetas marxistas ortodoxos, Herbert Marcuse defende que o potencial político da arte se realiza na sua forma estética em si, autônoma perante as relações sociais estabelecidas e capaz de questioná-las e transcendê-las, bem como de subverter as consciências envolvidas nessas relações sociais.

Herbert Marcuse, observando “o potencial político da arte na própria arte” (1977, p.11), quer com isso questionar a perspectiva da ortodoxia marxista no campo da arte, que tende a compreender a obra de arte determinada pelas relações de produção existentes, contentora e representante de interesses e visões de mundo de determinadas classes sociais.

O filósofo alemão, considerando que a arte é tratada como ideologia e é enfatizada em seu caráter de classe pela estética marxista, indica que devem passar por um reexame

crítico as seguintes teses dessa estética marxista:

1. Existe uma relação definida entre a arte e a base material, entre a arte e a totalidade das relações de produção. Com a modificação das relações de produção, a própria arte transforma-se como parte da superestrutura, embora, tal como outras ideologias, possa ficar para trás ou antecipar a mudança social.
2. Há uma conexão definida entre arte e classe social. A única arte autêntica, verdadeira e progressista, é a arte de uma classe em ascensão, que exprime a tomada de consciência desta classe¹⁹.
3. Consequentemente, o político e o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística tendem a coincidir.
4. O escritor tem a obrigação de articular e exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão. (No capitalismo, esta seria o proletariado).
5. A classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte “decadente”.
6. O realismo (em vários sentidos) é considerado a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais, constituindo assim a forma de arte “correta”. (MARCUSE, 1977, p.16).

Herbert Marcuse observa que as teses supracitadas indicam que as “relações sociais de produção devem estar representadas na obra literária” (1977, p.16), em sua lógica interna. O filósofo considera que tal esquema, se enrijecido, pode ser maléfico, já que implicaria em “uma noção normativa da base material como a verdadeira realidade e uma desvalorização política de forças não materiais, particu-

¹⁹ Marcuse faz uma observação crítica sobre esse ponto. De acordo com Marcuse, para a estética marxista o sujeito da consciência “é o proletariado que, como classe particular, é a classe universal. A ênfase está no particular: o proletariado é a única classe na sociedade capitalista que não tem interesse pela preservação da sociedade existente. O proletariado é livre em relação aos valores desta sociedade e, por conseguinte, livre para a libertação de toda a humanidade. Segundo esta concepção, a consciência do proletariado seria também a consciência que valida a verdade da arte. Esta teoria corresponde a uma situação que já não é (ou ainda não é) a que prevalece nos países capitalistas avançados. (MARCUSE, 1977, p. 40).

larmente da consciência individual, do subconsciente e da sua função política”. (IDEM, p.17).

O filósofo alemão adverte sobre os perigos de que a supracitada concepção negligencie a força e a importância da subjetividade²⁰, deprecie não só o sujeito racional, mas também a interioridade, os afetos, as emoções e a imaginação dos indivíduos. Marcuse salienta que a perspectiva que marginaliza a subjetividade, dissolvendo-a em uma consciência de classe, não leva em consideração que a revolução deve ser movida pela subjetividade, inteligência e paixões.

Herbert Marcuse se opõe a uma perspectiva que estabelece uma conceituação reducionista da consciência, colocando a subjetividade como átomo da objetividade, concebendo a subjetividade como que submetida a uma consciência coletiva, que ameniza a força e a importância dos afetos e da própria subjetividade (MARCUSE, 1977, p.7).

No tocante à subjetividade, o filósofo alemão afirma que “libertar a subjetividade faz parte da história dos indivíduos”, que, de acordo com Marcuse, não é idêntica à existência social de cada indivíduo. Pois, a história individual é a história das paixões, alegrias, melancolias, afetos e outras experiências que não são compreensíveis a partir da situa-

²⁰ Marcuse põe em dúvida a interpretação da subjetividade como uma noção burguesa. Para ele, “do ponto de vista histórico, isto é duvidoso. Mas, mesmo na sociedade burguesa, a insistência na verdade e no direito de interioridade não é realmente um valor burguês. Com a afirmação da interioridade da subjetividade, o indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca, retira-se da realidade da sociedade burguesa e entra noutra dimensão da existência. Na verdade, esta evasão da realidade levou a uma experiência que podia (e pode) tornar-se uma força poderosa na invalidação dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização individual do domínio do princípio da realização e do motivo do lucro para o dos recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação, a consciência”. (MARCUSE, 1977, p.18).

ção de classe das pessoas. (MARCUSE, 1977, p.19). Segundo Herbert Marcuse:

Sem dúvida, as manifestações concretas da sua história são determinadas pela situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino – do que lhes acontece na vida. Especialmente nos seus aspectos não materiais, o contexto de classe é ultrapassado. É muito difícil relegar o amor e o ódio, a alegria e a tristeza, a esperança e o desespero para o domínio da psicologia, removendo assim estes sentimentos da preocupação da práxis radical. Na realidade, em termos de economia política, eles talvez não sejam efetivamente ‘forças de produção’, mas são decisivos e constituem a realidade de cada ser humano. (MARCUSE, 1977, p.19).

A FORMA ESTÉTICA COMO RESPONSÁVEL PELA SUBVERSÃO

O filósofo alemão defende que “em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes” (MARCUSE, 1977, p.11), e que essa autonomia leva-a a contestar estas relações e a transcendê-las. Questionando a perspectiva supracitada da “estética marxista ortodoxa”, Herbert Marcuse defende a seguinte tese:

As qualidades radicais da arte, ou seja, a acusação da realidade estabelecida e sua invocação da bela imagem (Schöner Schein) da libertação baseiam-se principalmente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente. [...] A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. (MARCUSE, 1977, p.20).

Ainda de acordo com os argumentos do filósofo, a arte até pode ser revolucionária em vários sentidos, seja por representar uma mudança radical no estilo e na técnica, seja por romper com a realidade social petrificada, abrindo os caminhos da libertação. No entanto, Herbert Marcuse considera restrito o primeiro sentido, do estilo e da técnica, mesmo admitindo que a mudança nesses aspectos pode refletir transformações significativas na sociedade. Marcuse considera restrito o caráter revolucionário da obra em seu aspecto técnico e estilístico porque avalia que a definição técnica da arte não está relacionada à qualidade da obra, tampouco à sua autenticidade e verdade.

Herbert Marcuse valoriza a forma estética como o característico fundamental da arte revolucionária, uma vez que ela seria promotora de uma sublimação estética libertadora, capaz de promover a transcendência da realidade imediata e destruir com isso uma objetividade subjugadora, ancorada nas relações sociais estabelecidas. A forma estética, ao mesmo tempo em que leva à sublimação estética, deve levar à dessublimação da percepção ordinária e condicionada dos indivíduos. Percepção essa controlada por normas e necessidades, e que pode ser rompida pela força dissidente da arte. A verdade ou autenticidade da obra de arte não é dada pelo seu conteúdo, definido como “representação correta das condições sociais”, mas pelo conteúdo tornado forma (MARCUSE, 1977, p.21).

Dessa maneira, a forma estética, responsável pela função crítica da arte e por desviá-la da realidade pura da luta de classes, é definida como “o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance,

etc” (MARCUSE, 1977, p.21). A obra de arte, que é esse todo independente do processo condicionado da realidade, denuncia a realidade ao mesmo tempo em que a representa. E faz isso, ainda segundo o filósofo, promovendo uma “remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza” (1977, p.21). Para Marcuse, a verdade da arte está na sua força de romper o monopólio da realidade para “definir o que é o real”, e nessa operação de ruptura “o mundo fictício da arte aparece como verdadeira realidade”. Utilizando um conceito próprio a Marcuse, “o mundo da arte é de outro Princípio da Realidade”²¹. (1977, p.22).

No tocante à literatura, por exemplo, Marcuse afirma que ela não é “revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a revolução”, mas que ela pode ser revolucionária tendo como referência a si própria, como conteúdo tornado forma, na sua própria dimensão estética. (MARCUSE, 1977, p.14)

Como supramencionado, de acordo com o autor, a verdadeira obra de arte revolucionária é “subversiva de percepção e da compreensão, uma acusação da realidade estabelecida, a aparição da imagem de libertação”. (MARCUSE, 1977, p.13).

Vale destacar que para Marcuse, o caráter progres-

²¹ Em uma leitura da obra de Freud, Marcuse vai dizer: “o princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas garantido. (...) A substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade é o grande acontecimento traumático no desenvolvimento do homem - no desenvolvimento do gênero (filogênese), tanto quanto do indivíduo (ontogênese). (MARCUSE, 1968, p.3).

sista da obra do autor não é medido pela origem do escritor, tampouco pela ideologia da sua classe ou pela presença ou ausência da classe oprimida nas obras feitas por ele. O caráter progressista estará na própria obra, no que ela diz e como ela diz. (MARCUSE, 1977, p.30). Falando do sentido da “arte pela arte” e evidenciando a forma estética como elemento revolucionário, Marcuse menciona, como exemplo, a poesia de Mallarmé, já que para o filósofo alemão: “os seus poemas evocam modos de percepção, imaginação, gestos – uma festa de sensualidade que destrói a experiência de todos os dias e antecipa um princípio de realidade diferente”. (MARCUSE, 1977, p.30). Tratando do que chamou de “literatura esotérica”, que tem Baudelaire, Proust e Valery como seus representantes²², Marcuse considera que:

O protesto “secreto” desta literatura esotérica reside no ingresso das forças erótico-destrutivas primárias que destroem o universo normal da comunicação e do comportamento. A sua verdadeira natureza é associal, constituindo uma rebelião subterrânea contra a ordem social. Porquanto esta literatura revela o domínio de Eros e Thanatos para além de todo o controle social, invoca as necessidades e as satisfações que são essencialmente destrutivas. Não contribui em nada para a luta pela libertação – exceto ao desvendar as zonas intermediárias da natureza e da sociedade em que mesmo a morte e o diabo incluem como aliados na recusa de se submeterem à lei e à ordem de repressão. Esta literatura é uma das formas históricas de transcendência estética crítica. (MARCUSE, 1977, p.32).

Outro aspecto relevante evidenciado por Marcuse, e

²² “O grau a que a distância e o afastamento da práxis constituem o valor emancipatório da arte torna-se particularmente claro nas obras literárias que parecem fechar-se rigidamente contra tal práxis. Walter Benjamin rastreou isso nas obras de Poe, Baudelaire, Proust e Valery. Elas exprimem uma ‘consciência de crise’ (Krisenbewusstsein): um prazer na decadência, na destruição, na beleza do mal; uma exaltação do associal, do anômico – a rebelião secreta da burguesia contra a própria classe. (MARCUSE, 1977, p.31).

fundamental para a compreensão da perspectiva considerada no ensaio *A Dimensão Estética*, é o que o autor denominou de mimese crítica. Para o autor,

A mimese é a representação através do distanciamento, a subversão da consciência. A experiência é intensificada até o ponto de ruptura (...) a intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode. Assim, a transformação estética transforma-se em denúncia – mas também em celebração do que resiste à injustiça e ao terror, e do que ainda se pode salvar. (MARCUSE, 1977, p.53).

De acordo com Marcuse, a mimese, que deve ser reestruturadora, encontra expressão tanto em Beckett, Goethe, Baudelaire, Stendhal e Kafka, quanto em Brecht. E é o próprio Brecht, que mesmo sendo um defensor da “imediatez da necessidade de mudança” e não sendo “exatamente partidário da autonomia da arte”, aparece no ensaio *A Dimensão Estética* afirmando que “uma obra que não exiba a sua independência em relação à realidade e que não outorgue a independência ao público em relação à realidade não é uma obra de arte”. (MARCUSE, 1977, p.42).

A pesquisadora Sandra Abdo (2005) questiona a concepção de “forma estética” de Marcuse, elemento que sustentaria a autonomia da arte, conforme a interpretação dela do pensamento do filósofo alemão. Residiria aí, para a autora, o comprometimento da possibilidade levantada por Marcuse, na dificuldade em conceber uma suposta forma autônoma das relações sociais.

CONCLUSÃO

Por fim, se este trabalho objetivou exibir duas perspectivas diferentes que permitem reflexões sobre a questão da autonomia da arte, foi porque ele, de algum modo, mobiliza entendimentos já realizados - como, por exemplo SILVEIRA; 2018 - que observam que há três modos de abordar a questão da autonomia da arte, “autonomia como liberdade essencial da arte frente a sociedade (defendida pelos partidários da arte pela arte); autonomia como mera fantasia dos artistas (posição da sociologia positivista); e autonomia como fenômeno historicamente condicionado” (SILVEIRA, 2018), sendo Herbert Marcuse vinculado a esta última vertente, de acordo com o autor dessa classificação, enquanto Schopenhauer se aproximaria da primeira.

A respeito da estética de Schopenhauer, ao longo do texto foi apresentada a possibilidade de reflexões que relacionem a perspectiva do filósofo e o debate sobre autonomia da arte; possibilidade que pode ser compreendida de dois modos inseparáveis.

Isso visto que, reflexões sobre a estética schopenhaueriana relacionada ao debate sobre a autonomia da arte podem ser feitas explorando as aproximações existentes entre esta estética e a estética kantiana e os elementos que as compõem - como a “obra desinteressada” e sua universalidade. Até porque, a perspectiva de Kant e os seus elementos constituintes - alguns presentes, no mínimo de maneira aproximada, também na estética schopenhaueriana -, já passaram por críticas relacionadas à autonomia da arte, como a que foi realizada por Pierre Bourdieu, na obra *A distinção: crítica social do julgamento*.

Na mesma esteira, também é possível refletir sobre a estética schopenhaueriana relacionada ao debate sobre a au-

tonomia da arte a partir das elaborações específicas da perspectiva de Schopenhauer - como o gênio artístico, que intui o belo (CACCIOLA, 1999, p. 12), e tem uma relação específica com a manifestação das Ideias - que conforme exposto ao longo do texto, não possuem vínculos com as determinações, interesses ou produções sociais, como a ciência²³. A respeito da ciência, por exemplo, se a arte é “obra do gênio (o suprassumo da subjetividade pura do conhecimento), a ciência incessantemente segue a cadeia causal do princípio de razão” (SALVIANO, 2019, p. 194), princípio que não compreende o conhecimento puro, desinteressado.

Portanto, se alguns elementos supracitados - como os “vindos” da estética kantiana, e a própria estética desse autor - já tinham sido relacionados aos debates sobre a autonomia da arte, este texto procurou apresentar outros - designadamente, a própria estética schopenhaueriana - que possam ser pensados nas produções que versam sobre a autonomia da arte.

A respeito das produções sobre o tema, vale mencionar que há trabalhos que ainda observam “resíduos” de certo “eruditismo estético” na perspectiva de Marcuse, mesmo sendo ele crítico de perspectivas que se aproximam à schopenhaueriana, perspectivas que rompem com qualquer vínculo entre o considerado artista e a ordem social que o considera, apreciando o artista como um gênio excepcional. (ABDO, 2005; GARTMAN, 2013; SILVEIRA, 2018).

Ademais, a despeito de este artigo ter tido como objeti-

²³ “Segundo Brigitte Scheer, é na estética de Schopenhauer que se revela a crítica direta ou indireta do conhecimento racional na ciência e é a estética que dá a medida para a verdade objetiva. Marca-se assim a função corretiva do conhecimento estético em relação ao conhecimento científico e à razão instrumental”. (CACCIOLA, 1999, p.8).

vo específico exhibir as concepções dos dois filósofos, resta sugerir a leitura de trabalhos que observam que as perspectivas desses diferentes autores possuem certo ponto de aproximação, no que tange à autonomia da arte (ABDO, 2005; SILVEIRA, 2018), e sugerir também a possibilidade de uma reflexão crítica e articulada das perspectivas de Schopenhauer e Herbert Marcuse, com as concepções sobre o “campo da arte” do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que pode ser uma teoria que problematize, produzindo bons rendimentos, algumas concepções que versam sobre a autonomia da arte; inclusive resguardando, nesse encontro com o sociólogo, a especificidade da reflexão filosófica, ação que o próprio Bourdieu fez na sua obra.

A respeito da contribuição de Bourdieu para o “debate”, ele rompe com o vínculo da “autonomia não como separação de uma atividade da vida cotidiana, mas como processo de desenvolvimento do campo artístico, ou seja, de consolidação da arte como uma atividade humana autorregulada e dotada de identidade social própria”. (SILVEIRA, 2018). Além do que, Bourdieu pensa a relação entre o campo literário e o campo do poder que envolve a obra de arte, propondo uma compreensão da construção e aceitação da obra a partir do campo de pertencimento desta, e seus sistemas de classificação, bem como das determinações externas a que o autor de toda obra está submetido.

De todo modo, as reflexões críticas articuladas desses três autores talvez possam, não só problematizar as teorias que não mencionam qualquer “vínculo da arte com a ordem social”, ou aquelas em que mesmo mencionando esse vínculo possuem dificuldades para pensarem para além da dicotomia do autor como representante de uma classe e da

obra para além de todas as classes, mas, também, problematizar decisivamente o papel da arte “na manutenção ou na superação das relações de dominação” (SILVEIRA, 2018), questão sempre premente e nunca esgotada.

Abstract: Along the way of works that deal with issues involving the autonomy of art, a category of Aesthetic since modernity, this article aims to develop explanations about two authors, Arthur Schopenhauer (1788-1860) and Herbert Marcuse (1898-1979), who influenced by the aesthetic of Kant, have perspectives that allow reflections on the autonomy of art, although Marcuse positions himself as a critic of the perspective represented by Schopenhauer. In particular, this article will present the aesthetic understanding of the philosopher Arthur Schopenhauer - in the main work of this author, *The World as Will and Representation* - above all the place of the artistic genius in the work of the German philosopher, as well as presenting the notes of the philosopher Herbert Marcuse in the work *The Aesthetic Dimension*, from 1977, which summarizes the main issues of the author's aesthetic.

Keywords: Schopenhauer; Marcuse; Autonomy of Art; aesthetic.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra N. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. *Kriterion* v.46 n112, dez/2005.

ARAMAYO, R. L'eudemologia di Schopenhauer nel suo fondo kantiano. In: *Schopenhauer-Jahrbuch*. Band 92. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2011. p. 49-68.

BARBOSA, Jair. *A Decifração do Enigma do Mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julga-*

mento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *Razões Práticas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *As regras da arte; gênese do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. SP: Cosac Naify, 2012.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*; São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. O conceito de interesse. *Cadernos de Filosofia Alemã* 5, p. 5-15, 1999.

_____. *A crítica da razão no pensamento de Schopenhauer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCHUSP, 1981.

EPICURO. *Carta sobre a Felicidade (A Meneceu)*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GARDMAN, David. *Culture, Class, and Critical Theory: between Bourdieu and the Frankfurt School*. NY: Routledge, 2013.

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. São Paulo: edições Loyola, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LIMA, Luiz Costa. A autonomia da arte e o mercado. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 3, p. 102-116, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. RJ: Zahar Editores, 1968.

_____. *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *A ideologia da sociedade industrial: o Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MORAES, Dax. Desinteresse e comprazimento estético: considerações acerca da apreciação da estética kantiana por Schopenhauer face às de Hegel e Heidegger. O que nos faz pensar nº28, dezembro de 2010.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. Complacência estética e satisfação do querer na metafísica do belo de Schopenhauer. *Voluntas*, Santa Maria, v. 10, n. 3, p. 190-198, set./dez. 2019.

_____. O fundamento epistemológico da metafísica da Vontade de Arthur Schopenhauer. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.32(2), 2009, p.101-118.

_____. O niilismo de Schopenhauer. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.

_____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

_____. *O Mundo como Vontade e Representação* [parte III, Crítica da filosofia kantiana, Parerga e Paralipomena]. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, in Os Pensadores, caps. V, VII, XII, XIV, 2000.

_____. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lúcia M. O. Cacciola, São Paulo, Martins Fontes, 1ª edição, 1995.

SILVEIRA, Luiz Gustavo G. Bourdieu e a papel da legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte. Tese (de Doutorado) em Filosofia, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FLCH-USP, 2015.

A VIDA SENSÍVEL DOS ANIMAIS¹

Mateus Vinícius Barros Uchôa (UFMG)^{2,3}
mateusvbu@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute as relações entre animais não-humanos e o sensível. Para tanto, ensaia-se uma compreensão das formas animais e suas aparências expressivas, apoiando-se em ideias e teses dos filósofos franceses Merleau-Ponty e Dominique Lestel formuladas a partir do estudo do zoólogo Adolf Portmann sobre a aparência dos animais, denominado *A forma animal* (*Die Tiergestalt*). A investigação de Portmann, interessada em apreender fora do registro funcional do biológico o mistério que envolve as formas vivas, assimila uma nova concepção de *corpo animal* e descobre nele uma qualidade estética de livre expressão resultante do dispêndio das aparências dos viventes não-humanos.

Palavras-chave: Vida Sensível. Animalidade. Aparência. Natureza.

A FORMA ANIMAL EM ADOLF PORTMANN: ESPECULAÇÕES SOBRE OS ÓRGÃOS DO APARECER

O zoólogo Adolf Portmann nunca se satisfaz com o modo limitado da tradição compreender as formas orgânicas, compreensão que se limita a uma visão adaptativa do ser vivo. A publicação de seu livro *Die Tiergestalt* (*A Forma Animal*), no ano de 1948, é um marco para o que pode ser

¹ Recebido: 21-07-2020 / Aceito: 14-10-2020 / Publicado online: 15-04-2021.

² Doutor em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8313-7392>.

entendido como uma nova perspectiva de compreensão da vida animal, deslocada dos estudos tradicionais taxativos sobre o comportamento dos seres não humanos. Para Eduardo Jorge de Oliveira, a novidade de Portmann consistiu em fazer “uma observação a partir da forma, o entendimento da aparência como uma exteriorização do que os animais ocultariam e que as investidas taxonômicas nos tornariam visível.” (OLIVEIRA, 2014b, p. 197.) Nessa nova visão, as experiências da vida animal são atravessadas por potências que fazem com que as animalidades se excedam para além do limite das funções metabólicas de sobrevivência e conservação. É pelo motivo desse *excesso*, que ocorre a produção de uma *mais-valia de vida*, oriunda dos dispêndios das experiências de animais humanos e não humanos. O efeito que essa *mais-valia* produziria sobre os seres viventes em geral seria, segundo a nova zoologia de Portmann, a produção de um interesse em comum compartilhado entre as espécies animais: para ambos o ter de se *expressar*, o ter de *aparecer* é vital (Cf. LESTEL, 2002, p. 217).

A questão é simples, mas de difícil elaboração, pois solicita uma reflexão sobre o que era marginal na biologia e na zoologia, pelo menos até que Portmann se interrogasse sobre a forma animal no conceito central elaborado ao longo de sua obra, o de “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*), segundo o qual as formas vivas não se restringem ao metabolismo e ao fator de conservação da vida, embora sejam esses dois aspectos essenciais. A forma é portanto particular e sua existência não seria um fim único. A partir da “autoapresentação”, as aparências, ao invés de serem direcionadas a outra espécie, ampliariam o campo visual de quem as observa. (OLIVEIRA, 2014: 197)

Essas qualidades não correspondem mais ao ponto de vista exclusivo do antropos, e a constatação de que o animal

“pode envolver-se profundamente numa racionalidade expressiva” (LESTEL, 2002, p. 217), conjuga-o e o une simultaneamente ao tipo de experiência complexa até então só atribuída ao ser humano. Sem negar as funções primárias de um organismo animal, o jogo estético das espécies apontado por Portmann produz uma *aparência que vale por si mesma*. A função dos órgãos de aparecer, primeiramente considerada secundária, passa agora a ser aquela que põe em jogo, excedente às funções metabólicas, a auto-apresentação (*Selbstdarstellung*) e a mais-valia de vida das formas animais. De acordo com a obra *As Origens Animais da Cultura*⁴, do etólogo e filósofo francês Dominique Lestel, “o organismo tem necessidade de aparecer. Deve apresentar-se na sua especificidade. A sua finalidade não é unicamente a de sobreviver e reproduzir-se.” (LESTEL, 2002, p. 221).

A compreensão das formas animais e suas aparências expressivas aponta para a existência de um impulso lúdico que como Benedito Nunes afirma: “É o impulso para o jogo, que já começa a manifestar-se na variedade perdulária das espécies vegetais e nos movimentos supérfluos, se não livres, dos animais e das crianças que brincam, quando os seus instintos primários já foram saciados” (NUNES, 1989, p. 55). O comentário de Nunes colabora para ressaltar a importância da racionalidade expressiva da animalidade como forma de superação das explicações utilitaristas acerca de seus fenômenos. O caráter dispendioso das aparências animais admite esse impulso que, de agora em diante, deve-

⁴ Cf. LESTEL, Dominique. *As Origens Animais da Cultura*. Coleção: Epistemologia e Sociedade. Instituto Piaget, 2002.

rá ser considerado como central na compreensão da morfologia e do sentido visual dos seres vivos. “Desse ponto de vista, porém, temos o jogo como simples descarga vital de energias biológicas e psíquicas excedentes, não inteiramente consumidas pelas necessidades orgânicas, descarga espontânea, incontrollável, exteriorizada em movimento [...]” (NUNES, 1989, p. 55).

Para Portmann, é arbitrário, numa investigação sobre os organismos, ater-se somente na parte interior deles, como se a lógica da vida atuasse apenas internamente. O autor aponta para uma verdadeira assimetria das pesquisas voltadas prioritariamente para o interior dos organismos em detrimento do exterior. Ao contrário, na sua perspectiva, a dimensão da exterioridade do animal terá muito mais interesse do que a sua organização interna, e “Portmann considera que ela foi demasiadamente negligenciada pelos zoólogos” (LESTEL, 2002, p. 223). A opção pelo foco na *exterioridade* talvez esteja relacionada com a valorização dos modos de significação que esses sujeitos não-humanos efetivam a partir de suas *aparências*, no modo que se atêm às qualidades estéticas dos fenômenos, nas formas lúdicas com que transformam a (própria) *natureza* em *moda*. Distanciando-se do dualismo entre organização interna e superfície exterior, o estudo da forma animal em Portmann prioriza a *aparência* dos animais (*Erscheinung der Tiere*), tentando assimilar no vivente outra coisa que não uma atividade intra-orgânica.

A participação na auto-apresentação da espécie, ou seja, a forma como ela se expõe à percepção dos outros, é uma das tarefas mais importantes das partes de um organismo. Avaliá-la corretamente

permite apreciar melhor inúmeras características do ser vivo até agora negligenciadas. E, além disso, essenciais, acrescenta Portmann. A propósito da ligação que une o metabolismo à auto-apresentação, o zoólogo suíço é por vezes pouco claro. Sugere a possibilidade de uma entidade que, de alguma maneira, existiria anteriormente ao organismo e que os seres vivos poderiam praticar o metabolismo a fim de que a sua particularidade se concretizasse. [...] Uma coisa é certa: quanto mais exterior é o órgão, maior é o seu ‘valor de apresentação’. É neste contexto que Portmann recorre ao conceito de aparências sem destinatário (*unadressierte Erscheinungen*), sem dúvida uma das suas ideias mais surpreendentes em torno da noção de auto-apresentação. Esta última talvez não possua por vezes um receptor e talvez nunca tenha possuído. São realmente caracteres não funcionais. (LESTEL, 2002, pp. 223-224).

Na obra *A Natureza*⁵, Merleau-Ponty retoma o problema da aparência animal de Portmann e reconhece a mesma arbitrariedade, a de atermo-nos ao do interior dos organismos em detrimento da investigação de sua *exterioridade*. O filósofo francês tratou da questão como uma manifestação do preconceito epistêmico recorrente e “naturalizado”, e que consiste em admitir que o que é real e verdadeiro é aquilo que é mais profundo e que, portanto, conserva-se velado, oculto no interior, enquanto o exterior é superficial e destituído de verdade, é quase falso. Diz o filósofo: “[...] [A] consideração da aparência, da forma (*Gestalt*) animal não é, em absoluto, uma coisa destituída de interesse. As leis do interior e do exterior não são da mesma ordem: o interior dá a impressão de uma máquina, o exterior dá, antes, a impressão de um produto de arte” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 303). A noção de forma animal de Adolf Portmann tematiza o que sempre esteve fora de questão na problematização

⁵ Cf. MERLEAU-PONTY, *A natureza*, Ed. Martins Fontes, 2006, 452 p.

em torno da vida: a *forma* como modo de significação da *aparência exterior* (*Äußere Erscheinung*) dos animais sem finalidade e sem destino para a apreciação de espectadores específicos.⁶

É preciso reconhecer que as formas animais são não-endereçadas, e por isso, essas formas estão inscritas na esfera do *dispêndio*⁷, sem forçosamente serem funcionais. Pela

⁶ Cf. BERGER, John. *Por que olhar os animais?*, in: *Sobre o olhar* (1980). Para um maior aprofundamento sobre a crítica da alienação das aparências animais destinadas a um olhar específico, o estudo apresentado por Berger é imprescindível, pois expõe a um nível ético e político o único momento em que a aparência da vida animal interessa ao olhar antropocêntrico: o confinamento de animais em zoológicos; sendo este, o zoológico, o espaço de total anulação de seu *Umwelt* (mundo circundante) e onde a variação perdulária das formas exteriores dos animais torna-se o fetiche especista de uma curiosidade alienante e anuladora de sua *auto-apresentação* (*Selbstdarstellung*).

⁷ A filosofia de Georges Bataille contém diversas contribuições para uma investigação dos aspectos da animalidade, uma delas é a teorização sobre povos humanos e não-humanos a partir da ideia de excesso, do puro dispêndio do corpo do vivente. Encontra-se no primeiro capítulo de sua obra *Teoria da religião*, e no ensaio *A noção de dispêndio*, elementos que recobram criticamente o problema da aparência pela produção do *excesso*, como um exercício de formação de conhecimento pelo exterior e pela dimensão do informe, que auxiliam a pensar a interanimalidade fora do registro funcional do biológico. Ao considerarmos o ponto de vista do exterior, a funcionalidade biológica se mostra insuficiente para pensar o puro aparecer da animalidade. Para Bataille, a natureza é o lugar da prodigalidade e do excesso, em oposição à utilidade, ao cálculo e à economia; o que a caracteriza é o excesso presente na dinâmica das múltiplas formas dos seres vivos que ele denomina de *economia geral*. Segundo Bataille, há na natureza uma acumulação de energia cujo destino só pode ser a dispensa inútil na exuberância e excitação das formas vivas. “Que em princípio um organismo disponha de recursos de energia maior do que é necessário para as operações que asseguram a vida (atividades funcionais e, no animal, exercícios musculares indispensáveis, procura do alimento), é o que sobressai de funções como o crescimento e a reprodução. Nem o crescimento nem a reprodução seriam possíveis se a planta ou o animal não dispusessem normalmente de um excedente. O próprio princípio da matéria viva quer que as operações químicas da vida, que exigiram um dispêndio de energia, sejam beneficiárias, criadoras de excedentes.” (BATAILLE, 2013: 49) A partir do pensamento batailliano é possível reconhecer a existência desse modo primevo de existência, dessa fruição livre e imanente da vida. Considerar a vida sensível dos animais pelo viés dos gastos aneconômicos abre uma via para a compreensão da aparência enquanto dispêndio que teatraliza o corpo vivente. Quando se chamou atenção para a questão da aparência na denominada *Tiergestalt* (forma animal); agora, com a noção de dispêndio, dá-se sequência à compreensão do caráter performativo da vida no jogo das aparências. Nesse sentido, a *forma animal* demanda uma *contra-forma* (que tensiona os limites do que é próprio do homem e do animal), uma potência com a qual ela se relaciona que representa toda uma economia de gasto excedente às funções do metabolismo. Cf. BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedida de *A noção de dispêndio*, Ed. Autêntica, 2013.

aparência, o corpo é todo ele maneira de exprimir, gesto livre, deixando de ser necessariamente funcional. A forma animal é a prova de que a existência dos seres outros-que-humanos não se restringe à única função e necessidade de atender seu metabolismo. Com o comentário de Merleau-Ponty, compreendemos melhor a questão da inscrição da *forma animal* na ordem do *dispêndio das aparências*:

Na edificação da forma animal é preciso ver outra coisa que não uma atividade intra-orgânica. Se, para o endocrinologista, “a crista do galo nada mais é do que o manômetro dos hormônios”, como se o galo tivesse sido feito para ser visto por um endocrinologista, é porque este último faz do animal um objeto de ciência e não o considera segundo a verdade que lhe é própria. Há duas maneiras de considerar o animal, assim como há duas maneiras de considerar uma inscrição numa velha pedra: pode-se perguntar como essa inscrição pôde ser gravada, mas também se pode procurar saber o que ela quer dizer. Da mesma forma, pode-se seja analisar os processos do animal ao microscópio, seja ver no animal uma totalidade. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 304).

A interrogação de Portmann sobre a aparência dos animais considerada “marginal” nos campos da biologia e da zoologia, seguia uma reflexão que tomava como base o conceito de “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*). Através deste conceito que destaca a perspectiva da exterioridade dos organismos, é possível compreender a exterioridade da vida animal como um “produto de arte”. A partir da “autoapresentação”, a vida animal obtém um valor existencial de *manifestação* e um valor estético de *apresentação*. “O estudo da aparência dos animais readquire interesse quando se estende essa aparência como uma linguagem. É preciso apreender o mistério da vida na maneira como os animais se mostram uns aos outros” (MERLEAU-PONTY, 2006, pp.

304-305).

As aparências, consideradas independentemente de suas funções orgânicas, ampliam o campo visual de quem as observa (embora essa não seja sua destinação), uma vez que, voltadas para fora, incluirão elementos e espécies exteriores. O que se pretende com a construção de sentido através de um olhar que privilegia a forma animal é alcançar a possibilidade de uma leitura do estético numa perspectiva não-antropocêntrica. O sentido essencial de estético pode ser interpretado como “além” da necessidade, o que nos aproxima do sentido schilleriano de estética. Segundo o filósofo, a estética não é filha da necessidade. Nas suas *Cartas sobre A Educação Estética do Homem*, Schiller explora o “impulso lúdico” nos homens, o que a partir de Adolf Portmann passa também a ser investigado nos animais. É o jogo e apenas ele que os tornam completos (humanos e outros-mais-que-humanos) e desdobra de uma só vez suas naturezas (duplas).

Leiamos esses trechos essenciais da *Carta XV*:

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata dos sentidos. [...] O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado *forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza.” (SCHILLER, 2002, pp. 77-78).

Pensar a questão do olhar voltado aos viventes não-humanos, exige uma crítica do endereçamento de suas aparências. E a proposta é submeter esse olhar à percepção das diversas metamorfoses, à exibição do flagrante experimentalismo das formas animais, onde se intensifica a relação das

formas viventes e o princípio de abstração. Inscrita numa relação de dispêndio com a aparência, a *forma viva* animal revela o caráter fugidio e instável das imagens, exigindo que o seu processo de apreensão ceda à “força sedutora” da aparência? Tomemos o exemplo de uma pluma de ganso ou de pavão. Ao olhar que se detém na exterioridade do corpo (da superfície, da pele, das penas, do couro, etc.) só importam as *formas* e não a função, por exemplo, de proteção, que possa desempenhar a pena do ganso ou a pluma do pavão. É um olhar que se desvia da função cognitiva e de uma finalidade explicativa.

A INTERANIMALIDADE: DESCENTRALIZAR O MUNDO DO ANTROPOS

As especulações de Portmann são motivadas por uma pergunta: qual o significado que a *forma viva* tem para si e seus observadores? Esses aspectos da forma animal já citados inscrevem o olhar, o nosso e o de outras espécies possivelmente destinatárias, na esfera do dispêndio, no jogo das *aparências não-endereçadas*. É como se “cada planta ou animal, não menos que nós mesmos, devesse ser experimentado como uma maneira incompreensível de ser, a qual se fundamenta no mistério da realidade” (PORTMANN *apud* OLIVEIRA, 2014b, p. 199). Adolf Portmann procura restabelecer a multiplicidade da vida animal pela forma poética ao argumentar com concepções em torno da exterioridade da vida, momento em que aproxima a discussão sobre animalidade ao campo da imagem. Para Oliveira, ainda que “sem teorizar as imagens dentro de uma proble-

mática artística, o autor de *A forma animal* abre seu próprio campo para as migrações conceituais pelo viés de uma imaginação engajada com as formas vivas” (OLIVEIRA, 2014b, p. 200).

A partir de então, o estudo da forma animal adquire interesse em apreender o mistério que envolve as formas vivas e suas manifestações, e procura assimilar uma nova concepção, talvez mais onírica, de *corpo animal*. Esse corpo outro, que inclui em si o incompreensível, revela sua *sobrenatureza* excedente aos registros do metabolismo, do meramente fisiológico, e descobre uma qualidade *expressiva* livre que se manifesta no caráter aneconômico das aparências extra-humanas⁸. Reivindica-se um outro corpo: que extravasa o organismo, que não se mantém colonizado por funções, a saber, um devir-corpo que dá passagem às intensidades, às afecções, às imagens e aos fluxos vitais.

O que nos torna propensos a considerar o corpo um “saco fisiológico”, como diria Focillon: é postular que o organismo não tem outra função senão a de se conservar, e que todas as suas funções são úteis, técnicas. Ora, apenas uma parcela muito reduzida de formas do organismo preenche essas condições. Deve-se criticar a assimilação da noção de vida à noção de busca de uma utilidade, ou de um propósito intencional. A forma de um animal não é a manifestação de uma finalidade mas, antes, de um valor existencial de manifestação, de apresentação. O que o animal mostra não é uma utilidade sua aparência manifesta, sobretudo, algo que se assemelha à nossa vida oní-

⁸ Utilizo o termo “sobrenatureza” e a ideia de “extra-humanidade” a partir, principalmente, da obra do filósofo brasileiro Marco Antônio Valentim, *Extramundanidade e Sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental*, que procura problematizar as diferenças ontológicas, as torções entre humanidade e não-humanidade. Considerando que o conceito de sobrenatureza evidencia, entre outros aspectos, um hiper-evento de extravasamento entre pontos de vista cosmológicos, cabe compará-lo à ideia explicitada no texto de “corpo outro-mais-que-humano” com agência cósmica excessiva. Cf. VALENTIM, Marco Antonio, Ed. Cultura e Barbárie, 2018, 320p.

rica. (MERLEAU-PONTY, 2006, pp. 305-306)

As considerações de Portmann sobre a forma animal devem nos habituar à ideia de que a noção de comportamento não pode ser compreendida de acordo somente com as noções de utilidade e de finalidade. Na busca de outros significados para essas formas, o autor imagina a existência de um certo “ritmo” na composição dos corpos. A junção de *ritmo* e *morfologia* admite, portanto, uma *duração* das formas vivas, constituidora do “tecido musical” dos organismos (OLIVEIRA, 2014b, p. 200). Tal como melodias, o sentido desses organismos seria, em última instância, formado pela temporalidade, como se a vida se manifestasse ritmicamente no *tempo*. E talvez seja nessa complexidade de relação com o tempo que devemos compreendê-la.

Embora distinta, a biopoética de Portmann aproxima-se das interpretações metafóricas que, desde tempos imemoriais, as metamorfoses animais ainda inspiravam. Metamorfoses, como a transformação de uma lagarta em borboleta, sempre foram motivo de atenção dos cientistas, mas nunca deixaram de alimentar, pluralizando-o, o repertório humano de imagens. Através do conceito de *autoapresentação*, Portmann também chamou a atenção para a relação entre as formas (em constante mutação) dos seres vivos e a expressividade do mundo humano. “Ao engajarmos a imaginação pelas formas vivas, usufruímos de um *Bilderschatz*, isto é, um ‘tesouro de imagens’ [...]” (OLIVEIRA, 2014b, p. 201). É como se as metáforas advindas da fonte desse “tesouro” fossem o nosso modo de “compartilhar” a animalidade no fluxo das aparências ou de participar daquilo que

Merleau-Ponty denomina de *interanimalidade*; uma potência plástica das animalidades mais-que-humanas no mundo. Isso implica afirmar que o movimento autodeterminante das aparências animais subtrai do ser humano a posição de detentor exclusivo do repertório imagético da natureza, a que devemos chamar, mais uma vez, de acordo com Merleau-ponty, de *interanimalidade*.

O estudo de Portmann parece confirmar essa maneira de ver as coisas. Não se deveria ver nas numerosíssimas individualidades que a vida constitui tantos absolutos separados, dos quais toda generalidade a seu respeito só constituiria seres de razão. Nós não temos o direito de considerar a espécie como uma soma de indivíduos exteriores uns aos outros. Existem tantas relações entre os animais de uma mesma espécie quantas relações internas entre cada parte do corpo de cada animal. O fato de que haja uma relação entre o aspecto exterior do animal e sua capacidade de visão parece prová-lo: o animal vê conforme ele é visível. Isso nos leva de volta às mesmas considerações filosóficas. Assim como, há pouco, havia uma relação perceptiva antes da percepção propriamente dita, também aqui há uma relação especular entre os animais: cada um é o espelho do outro. Essa relação perceptiva devolve um valor ontológico à noção de espécie. O que existe não são animais separados, mas uma interanimalidade. (MERLEAU-PONTY, 2006, pp. 307-308)

Eis uma das conclusões dessa inusitada apreciação ontológica da animalidade: a existência de uma “realidade perceptiva” tão importante quanto a sua “realidade física”; a isso Portmann acrescenta uma “realidade especular”, que é composta segundo a maneira que os animais *aparecem*, em autoapresentação (*Selbstdarstellung*).⁹ Numa palavra, a supo-

⁹ Cf. DEWITTE, Jacques. *La manifestation de soi. Éléments de' une critique philosophique de L'utilitarisme*. Paris: Éditions de la Découverte, 2010. O filósofo Jacques Dewitte, importante conhecedor da obra de Adolf Portmann, comenta em *La manifestation de soi*, que sobre o valor-em-si das aparências exteriores dos viventes não humanos também formam um “círculo fechado” supos-Cont.

sição de Portmann é que os animais acham-se na variedade de “uma relação especular em que um animal amplia o repertório visual-expressivo do outro” (OLIVEIRA, 2014b, p. 203).

Como o olhar humano é insistente (e até intrometido, obsceno), ele retorna curioso ainda àquela realidade. Mas, talvez, demitido de sua posição central e resignado a um papel secundário, de mero espectador, ele possa perceber outro (e novo) mundo.¹⁰

Ainda que as aparências sejam não-endereçadas, a *autoapresentação* das espécies é formadora de um processo no qual o *poder de aparecer* mobiliza pela imaginação o mundo exterior que dá a cada forma vivente a característica de um

tamente inacessível ao mundo humano: “A noção de ‘interanimalidade’ designa uma esfera de relações mútuas: é um ‘circuito exterior’, um campo aberto onde formas e aparências se voltam umas para as outras (de maneira “extrovertida”) ao invés de voltarem-se para o interior (de maneira “introvertida”). No entanto, é também de algum modo um ‘círculo fechado’ porque é preciso (de maneira circular e quase tautológica) já fazer parte para ter acesso. Esse círculo fechado cujo acesso é reservado aos seus membros é o mundo animal. Os animais são “entre si” antes de ser “para nós” (como objeto científico ou mesmo como forma percebida). Para explicar melhor, esse entre-si é a forma plural do para-si que caracteriza o vivente segundo diversos filósofos. Esse mundo (esse círculo fechado) comporta para nós uma grande estranheza, mesmo que não nos seja totalmente de modo estranho porque nós podemos, em certa medida, ter acesso e compreender pela “empatia”, pela “*Einfühlung*”. Mas isso implica em todo o caso uma ultrapassagem do ponto de vista simplesmente antropocêntrico, e então, um “descentramento” (mas naquilo que o homem é capaz, em virtude do que Plessner chama sua “excentricidade”). Anterior à percepção humana, e precisamente a científica, da realidade do vivente, existe uma esfera da forma (e do sentido) que existe para o animal em si. Esse é um dos aspectos prioritários do modo que o animal percebe o mundo, de uma “realidade perceptiva” tão importante quanto a simples “realidade física”, cuja “realidade especular” da maneira que os animais aparecem uns para os outros é um aspecto particular.” (DEWITTE *apud* OLIVEIRA, 2014b, p. 202).

¹⁰ Cf. UCHÔA, M. V. B. (2020). “Montaigne e os mundos animais”, *Modernos & Contemporâneos - International Journal of Philosophy*, 3(6). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/4029> (Acessado: 2 julho 2020). O artigo aborda, desde uma perspectiva filosófica, uma investigação sobre a animalidade no contexto de uma crítica da máquina antropocêntrica a partir da filosofia de Montaigne, contrapondo as concepções clássicas às ideias contemporâneas já presentes no pensamento de Montaigne sobre seres não-humanos e seus mundos.

ator em uma cena “biopoética”, criação na/pela exterioridade constituída por traços e estilos a serem *incorporados* como um suplemento não-orgânico da matéria entre as formas animais.

A QUESTÃO DO FÂNERO: OS ORNAMENTOS ESTÉTICOS DAS FORMAS VIVA

Uma atenção teórica voltada ao tema da aparência e da reformulação do conceito de mundo pela apreciação das imagens animais, esboça um tipo de pensamento cujo motivo principal é epidérmico, isto é, de um pensamento sobre o *fânero* do mundo. O estudo das formas e forças plásticas da animalidade a partir de Adolf Portmann resulta, assim, no que podemos denominar de uma *fanerologia*. Seu estudo confirma que o conjunto das aparências dos animais forma um grande órgão de *comunicação* que está sempre em mutação, revelando que o mistério da vida se encontra no *exterior*, diante os nossos olhos, e não velado no interior do corpo. Mas afinal, do que trata uma *fanerologia* ?

Os fâneros cutâneos são as estruturas visíveis da pele, aquilo que compreende desde os pêlos, as penas, as unhas, as garras, os chifres, ou seja, qualquer órgão de origem epitelial aparente, aliás, qualquer produção visível persistente à superfície da pele. Se diz fânero das estruturas cutâneas que são visíveis a olho nu. O fânero é uma espécie de extensão que transforma a aparência epidérmica em roupa com a qual a natureza se faz puro ornamento, constituindo-se em meio de expressão, à medida que cada identidade animal será tanto estética quanto biológica.

“Os fâneros possuem um étimo grego (φανερο΄ς) que

demarca a aparição de elementos na superfície do corpo sob a forma dos dentes, dos pelos, das unhas, das manchas, mas também daquilo que é imperceptível, das pequenas e minúsculas partes da pele” (OLIVEIRA, 2014b, p. 204). A *zo-ontologia* de Adolf Portmann identifica toda expressão oriunda dessa faculdade de ornamentação como aquilo que constitui o fânero, o meio por onde toda espécie é capaz de transformar a própria natureza em *maneira*, como modo particular do animal manifestar consciência de si. Neste sentido, é como se a substância da vida se tornasse uma *roupa* que transmuta a própria substância em *moda*, em indumentária composta por vários sinais corporais que permitem ao indivíduo *ser visto* (Cf. COCCIA, 2010, p. 78). Seguindo essa reflexão, o fânero é a instância medial entre o ser e a aparência da imagem de um vivente, é aquilo que se encontra no limiar entre a pele e a imaginação. A fanerologia das formas animais destaca que o corpo do vivente testemunha quando se mostra, e seu objetivo consiste em apresentar a natureza especial que há em sua aparência visual.

Enfatizar a beleza sensível dos animais, nestes inéditos termos conceituais, expressa por analogia a similitude com produções artísticas humanas. Essa analogia nos permite dizer que o exterior da vida animal tem a aparência de um *produto de arte*, e que a *aparência dos animais* equivale à *expressão* de uma forma. Estaríamos assim, diante de uma estrutura de correlação de esquemas visuais onde as aparências sensíveis dos animais atuam como órgãos para serem notados, olhados (Cf. PONTY, 2006, pp. 303-308). Isso levou Portmann e depois Merleau-Ponty a uma conclu-

são que nos interessa: a aparência de um animal tem um *sentido* para outro animal, quando, em geral, é apreciada numa relação direta com o olho de um observador da mesma ou de outra espécie. É como se o fânero fosse a interface de comunicabilidade dos seus ornamentos visuais de espécie para espécies outras.

A teoria da expressão que Portmann desenvolveu para as formas animais, de fato, só pode ser considerada se liberada das cadeias subjetivas (humanas) às quais normalmente vinculamos a expressividade. Para conceber a forma de uma *aparência em si*, independente de todo observador e distante de toda representação e utilidade, e portanto, conferir ao conceito de expressão toda sua legitimidade, é imprescindível situar a origem dessa aparência. De certo modo, essa compreensão contesta a concepção de boa parte da ciência natural que atribui às formas animais uma finalidade, como a conservação da espécie ou do indivíduo.

A espécie é aquilo que o animal tem que ser, mas no sentido de uma inclinação de que compartilham todos os animais da mesma espécie. A vida não é, segundo a definição de Bichat, “o conjunto de funções que resistem à morte”, mas é uma potência de inventar o visível. A identidade daquele que vê e daquilo que ele vê parece ser um ingrediente da animalidade (MERLEAU-PONTY, 2006, pp. 307-308).

Merleau-Ponty compreende que a fanerologia vislumbra a inscrição de um caráter aneconômico do biológico, contraposto às interpretações funcionalistas, aproximado de categorias como a do *dispêndio*, de um *gasto* (im)produtivo irreconciliável e de uma negatividade sem retorno. Nesse jogo de aparências, nenhuma relação com o metabolismo ou com a conservação econômica da espécie estaria implicada. É assim que a biopoética de Portmann interpreta a

“autoapresentação” (*Selbstdartellung*), ou apresentação de si, como uma função orgânica autônoma, irreduzível das aparências animais. Nesse modo como os animais se expõem uns aos outros, exprime-se o mistério que atesta ao seu favor; uma posição que exige de nós pensar o que efetivamente *faz* um animal, o que é bem diferente de uma finalidade determinada por nós. Uma concepção utilitarista do organismo, preocupada exclusivamente com a conservação de suas funções vitais, entra em choque com a pluralidade de expressões gestuais encontradas nas espécies.

Isto posto, a utilidade não pode ser o critério último da vida. O estudo das aparências dos animais nos mostra que existe um *valor* expressivo de suas formas, reconhecido como portador de um sentido que excede toda funcionalidade imediata do seu corpo. A estrutura do fânero como *aparência exterior* é designada para algo a mais que as funções vitais, às quais não podemos recusar que são necessárias para a preservação da vida. É importante saber também que, de um modo especial, as aparências sinalizam um encontro de perspectivas onde a vida é tributária de um jogo de percepção.

Se os animais têm um valor existencial de *manifestação*, a apreciação estética da sua vida sensível como um produto de arte, é uma atividade voltada para a compreensão do valor intrínseco do que é visível (em si mesmo) e não do visível como “representação” daquilo que está no interior do corpo. Por isso a questão pode ser colocada da seguinte forma: buscar o significado da aparência dos animais diz é aceitar que os ornamentos constituidores do fânero sejam órgãos da *aparência*.

Os órgãos a que Adolf Portmann chama explicitamente ‘do aparecer’ são comparáveis a outros como os da respiração ou da percepção. O zoólogo suíço defende a existência de uma ‘fanerologia’, o que significa que uma verdadeira ciência das aparências deverá constituir uma parte importante da morfologia. (LESTEL, 2002, pp. 221-222).

Portanto, se as aparências dos animais estão ligadas a outro olhar, é porque os viventes não-humanos vivem em uma *interanimalidade* – em que os animais *aparecem*, primeiramente, uns aos outros e não para seres humanos. A partir da relação entre ver e ser visto, é possível dizer que um animal possui um mundo próprio¹¹ (*Umwelt*) e que seu corpo só é compreensível se levarmos em conta essa função dos órgãos de aparecer. É precisamente a essa *inter-animalidade* que os estudos de Portmann concedem um valor ontológico, dado que sua abordagem pretende reabilitar a categoria da aparência na dinâmica do ser vivo.

A *auto-apresentação* do ser vivo, isto é, a forma como ele se expõe à percepção dos outros, é uma das atividades mais

¹¹ Para o zoólogo estoniano de origem alemã Jacob von Uexküll, toda espécie animal vive num mundo próprio, que ele denominou de *Umwelt*, diverso dos mundos das outras espécies ao qual se aproxima através dos seus sentidos. Segundo a ideia de múltiplos mundos de Uexküll, os padrões e medidas a partir dos quais erigimos o nosso mundo não correspondem aos que os animais adotam para construir os seus. Cada animal está em relação com o seu *meio ambiente* com aquilo que Von Uexküll chama de *mundo vivido*, um espaço que depende sempre das ações do animal e das percepções subjacentes a elas. No entendimento do biólogo, considera-se o animal estando correlacionado num campo que compreende também um espaço visual, um círculo funcional que constitui um “concerto” que “rege” a *tonalidade* da vida animal no seu todo. A inédita concepção de natureza de Jacob von Uexküll foi despertada, sobretudo, pela vida dos animais marinhos, tais como o ouriço-do-mar, a medusa, a lagosta. Através de descrições da matéria viva, ele tentou solucionar conflitos promovidos pelas concepções mecanicistas e vitalistas do ser vivo. Íntimo da vida animal, Uexküll pesquisou uma correspondência estrutural entre o corpo do animal e determinados fatores do ambiente: elementos de natureza inanimada, organismos, predadores inimigos e denominou essa correlação de *círculo funcional*. Cf. UEXKÜLL, Jacob von. *Dos animais e dos homens*. Tradução de Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

importantes de um organismo, e avaliá-la corretamente permite apreciar características essenciais do ser vivo até então negligenciadas. Uma delas, a propósito, é a ligação que une – ao mesmo tempo que a transcende – o metabolismo à *auto-apresentação*.

É neste contexto que Portmann recorre ao conceito de aparências sem destinatário (*unadressierte Erscheinungen*), sem dúvida uma das idéias das ideias mais surpreendentes em torno da noção de auto-apresentação. Esta última talvez não possua por vezes um receptor e talvez nunca tenha possuído. São realmente caracteres não funcionais. (LESTEL, 2002, p. 224).

A fanerologia, enquanto uma estética das animalidades, consiste em compreender uma modalidade extra-humana do sensível e procura identificar as leis que regem os *modos de aparição* do vivente. A cada gesto com o qual a existência animal se articula, das profundezas marítimas às florestas tropicais, ocorre a emissão do *sensível*. Segundo o filósofo italiano Emanuele Coccia, “os viventes não se limitam a receber o sensível, porque também o produzem” (COCCIA, 2010, p. 43), e, de fato, formam a expressão ativa da sua livre manifestação.

Sem uma destinação final, *a vida sensível* da animalidade é uma auto-apresentação que simplesmente “aparece” e evidencia-se como puro dispêndio. Um olhar com os vícios do antropocentrismo dificilmente compreenderá a razão da exuberância imaginosa dessas aparências. “A questão da destinação ou do endereçamento faz sentido apenas no contexto de uma percepção subjetiva ou intencional” (OLIVEIRA, 2014b, p. 218). Então, como justificar a apresentação/aparição, nestas circunstâncias, de um fenômeno sensível?

Junto com Portmann e Coccia, entende-se que essas formas *aparecem*, mesmo que não constituam espetáculos endereçados intencionalmente a outros sujeitos de perspectiva. Eis o sentido da auto-apresentação das imagens animais: *apresentarem-se* num jogo além de representações, onde o sentido de *aparência* não está condicionado como *espetáculo* visual destinado a outros sujeitos e espécies receptores de aparências. A autonomia e independência da *apresentação de si* (*Selbstdarstellung*) eleva o estatuto ontológico imanente das aparências animais, que tradicionalmente não foram tratadas com muito respeito e consideração, pois mesmo quando minimamente abordadas pela ciência humana estiveram sempre submetidas à lógica da finalidade e/ou da causalidade.¹² Isso sem contar a indiferença ou mesmo o desprezo das ciências mais ortodoxas, ao classificá-las negativamente como disfarce, dissimulação ou falsidade. As aparências animais oferecem claramente um *sentido*, cuja possibilidade empírica da percepção não é, de forma alguma, presumida. Aí se mostra a impropriedade e insuficiência da fenomenologia para pensar um puro aparecer sem recair na malha antropocêntrica da intencionalidade, na concepção subjetivista de percepção da expressão animal.¹³

¹² É o caso, por exemplo, da filósofa Hannah Arendt em *A vida do espírito*, que mesmo ao abordar as ideias de Portmann para pensar a aparição do vivente e a natureza fenomênica do mundo como via possível de dismantelamento da metafísica, ainda permanece no contexto de dependência espetacular e subjetivista da aparência. Arendt declara que “a realidade em um mundo de aparências é antes de tudo caracterizada por ‘ficar imóvel e permanecer’ o mesmo o tempo suficiente para tornar-se um objeto que pode ser conhecido e reconhecido por um sujeito” (ARENDDT, 2010, p. 62). Cf. DIAS, L. B. Pensar e estar vivo: sobre o primado da aparência em Hannah Arendt. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 10, n. 2, p. 205-215, 15 dez. 2014. Cf. ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. br.: Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹³ Para compreender em pormenores o limite da tradição fenomenológica a esse tema, conferir a Cont.

O conceito de aparências não-endereçadas, constituidor da fanerologia das imagens animais, dilapida a dinâmica do sistema *espetáculo-espectador*, e subtrai a percepção do sujeito para investi-la nas aparências mesmas. Em *A vida sensível*, o filósofo italiano Emanuele Coccia toma o estudo das formas dos viventes para invocar uma ontologia regional das aparências animais.

Nela, o conceito de aparência não-endereçada é um elemento operatório para a criação de um espaço de mediabilidade, um *arqui-meio*, no qual as formas animais existem como imagens autônomas tanto em relação aos sujeitos quanto aos objetos. Na segunda parte do livro – denominada de *Antropologia do sensível* –, Coccia afirma que:

A vida animal não tende de maneira meramente passiva para o sensível: nutre-se de imagens e sobrevive graças a elas, mas em quase todas as suas operações ela restitui o sensível ao mundo. A vida dos viventes se materializa em um sensível imediatamente encarnado no próprio corpo (que, por assim dizer, torna-se o meio de existência desse sensível - é o que acontece com as peles dos animais ou com as roupas dos homens) ou então dá lugar a imagens autônomas, nas mais diversas formas, completamente independentes do corpo anatômico. (COCCIA, 2010, p. 43).

A noção de que a vida não pode estar reduzida unicamente a um princípio utilitário, corrobora para a certeza de que há um desenvolvimento imanente das formas, uma morfogênese, cuja intenção é o campo da expressão. Daí resulta a compreensão de que a vida não é apenas uma organização que visa a sobrevivência, pois há também na vida

crítica de Gilles Deleuze, apoiada em Henry Bergson, à incapacidade do “platonismo” da fenomenologia em conceber um mundo composto por “imagens em si”. Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Trad. Stella Serra: Ed. 34, 2018.

um surpreendente florescimento de formas imagéticas que, raramente, está relacionado à utilidade. A noção de *interanimalidade* tentaria, justamente, assegurar essa qualidade a fim de que os animais não existam isolados e, muito menos, que sejam “cegos” uns para os outros. A partir dos estudos de Merleau-Ponty sobre Portmann, podemos concluir que a vida é uma potência de *inventar o visível* e que, além disso, é uma constante superação do instinto em direção a uma função simbólica. Pode-se até dizer que a vida animal é dotada de uma função figurada, pois, muitas vezes, ornamentos são adicionados aparentemente de maneira fortuita, como ocorre nos casos dos exibicionismos sexuais, podendo indicar que eles sejam um fenômeno de expressão da mais-valia de vida. Daí resulta a certeza da existência de uma *natureza-cultura* animal, com todo o seu conjunto de comportamentos, ritualizações, processos desencadeadores e formadores do sensível.

Tomando o essencial do pensamento portmanniano (inversão na relação de propriedade entre metabolismo, funcionamento orgânico e a dimensão da aparência), como se daria exatamente a relação entre mundo e auto-apresentação? Esse “mundo”, primeiramente, não se assemelha a um território ou a um espaço vazio pronto para acolher a vida e a imagem animal. Ao contrário, é a própria expressão imanente dos seres vivos que forma, que cria, que se torna mundo. Falar de “mundo”, nesse sentido, é dar uma propriedade de *extensão* à *expressão*; como se as aparências estivessem se desdobrando numa grandeza mais elevada.

É como um *dever-mundo* que as formas animais dão con-

sistência a um *tópos* do aparecer em si.¹⁴ Assim, quando se afirma um domínio que “abriga” o conjunto de emanções, é porque as imagens constituem um plano de medialidade autônomo e dissociado da relação entre sujeito e objeto. É como dizer que todos os costumes e hábitos da vida animal *encarnam* em uma modalidade do sensível que produz simultaneamente seu espaço de expressão, e a expressividade uma propriedade que determina a *individuação* do ser vivo.¹⁵

Se se incorporam no sensível é porque também eles existem não imediatamente como coisas (ainda que certamente possam dar forma a coisas), mas antes de mais nada, nos intervalos entre viventes e coisas. O espaço onde o espírito se objetiva não é imediatamente o mundo, mas o espaço medial. Se o sensível serve aos viventes para poder apreender e tomar consciência dos corpos naturais e do mundo que os circunda, é somente através do sensível - e nunca direta-

¹⁴ Cf. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1 e vol. 4 / Gilles Deleuze, Félix Guatarri; - São Paulo: Ed. 34, 2012. A filosofia de Deleuze dá uma imensa contribuição que reforça essa perspectiva de um mundo animal cujas dimensões e extensões não correspondem a um território “duro”, marcado por divisas e fronteiras limitadoras e excludentes, mas a um extra-mundo multinaturalista.

¹⁵ A nós interessa muito o conceito de individuação na filosofia de Gilles Deleuze, uma vez que é ele que serve à experiência intelectual de crítica ao conceito moderno de sujeito. Para o filósofo, essa noção é o primeiro passo para a compreensão de um indivíduo (no nosso caso o animal) como um *processo* para o fora, para o *aberto* que lhe constitui. O princípio de individuação é encontrado também em Gilbert Simondon, que lança uma teoria original que ecoa no pensamento de Deleuze como influência para a criação de conceitos intensivos como o de *corpo sem órgãos*, por exemplo. Um dos principais desdobramentos desse conceito é a recusa radical à concepção substancialista do ser compreendido pelo hilemorfismo aristotélico, que pressupõe no vivente a permanência de um núcleo estável formado pelo par matéria/forma. A nosso ver, essa concepção tradicional e dualista tornou-se obsoleta a partir do estudo sobre a expressividade animal de autores como Adolf Portmann, Merleau-Ponty, Dominique Lestel e Emanuele Coccia, e incapaz de fornecer uma descrição atual e suficiente de um corpo vivo animal. O erro do hilemorfismo está em negar a realidade do devir, da *plasticidade* e das formas ao pensar o animal como uma entidade fechada, imutável e limitada a reagir a estímulos exteriores. Ao contrário, o conceito de individuação nos revela a constituição de um ser vivo como um intenso *processo criativo* na relação com seu mundo circundante. Diferentemente do par matéria-forma, a individuação nos propõe outro par, que se tornou decisivo para a compreensão do organismo: indivíduo-*Umwelt*, que diz respeito à *aparição* de uma forma viva animal. Cf. Simondon, Gilbert. *L'Individu et sa Genèse Physicobiologique*. Paris: PUF, 1964. Bailly, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1950.

mente, nunca imediatamente - que o vivente agre sobre as coisas, constrói a partir do mundo circundante um ambiente específico, interage com ele, influencia os objetos e outros viventes fora de si. Se o próprio corpo animal já está modelado pelo sensível, voltado para o sensível, esculpido pelo sensível (as suas aberturas, os seus vazios, servem acima de tudo para permitir ao sensível penetrar nele, as suas formas permitem ao sensível agir sobre ele no modo mais econômico possível), também é verdade que toda vida animal esculpe e modela o mundo circundante, ou seja, pode exercer uma certa influência sobre ele somente pelo sensível que é capaz de produzir através do seu corpo. No vivente, tudo se destina a produzir sensível: da pele ao cérebro, das mãos à boca, da possibilidade de executar gestos que podem ser vistos à capacidade de emitir sons ou odores que permitem a modificação do mundo. (COCCIA, 2010, p. 46).

Os seres animais captam tudo o que é expressão, e não compreendem o somatório das expressões como sinais isolados e exteriores, mas antes percebem na *forma imediata* de sua ação e orientação próprias; nem compreende o outro em seu em-si objetivo – o que redundaria numa forma de conhecimento. Para eles tudo é *manifestação expressiva*, e é isso que experimentam e constituem em suas naturezas. Desde a apreciação das aparências não-endereçadas, aprendemos que um ser vivo se constitui com outros meios além da vida. O jogo livre e autônomo dos animais no campo do sensível os torna *criaturas protéticas* dotadas de um certo “tecnicismo” elaborador de corpos, de mundos e de acontecimentos.

A vida constitui-se fundamentalmente ao utilizar conjuntamente o vivo e o não vivo. A história da técnica não começa na pedra lascada, ela é intrínseca aos fenômenos do ser vivo e está longe de caracterizar o humano. A invenção do homem não foi certamente devido à técnica; pensá-lo é reafirmar uma vez mais a Grande Ruptura entre o homem e o animal. (LESTEL, 2002. p. 250)

Sobre a questão da relação com os meios: o espaço medial suscitado pelas formas vivas na natureza – onde tudo tem a consistência de uma imagem – é um lugar de produção do sensível. Na condição de viventes, motivamos efeitos sobre a realidade, ou seja, é por intermédio da *aparência* de humanos e não humanos, que nada mais significa do que o *sensível*, que todos emitimos e promovemos uma *impressão* ao nosso redor. Assim, a relação do vivente com o mundo, com o seu *Umwelt*, não se dá sempre nos termos de uma produção, e é muito menos pautada pela ação. O nexo de cada vivente com o mundo consiste essencialmente nessa relação com o sensível.

É esse o aspecto participativo das imagens na vida animal, assim como também, reciprocamente, o papel ativo da animalidade na vida das imagens. As aparências comunicam-se entre si, numa intensa relação das imagens com esse espaço vital, constituindo assim uma *força material* que impulsiona a metamorfose das formas. O aspecto morfológico das aparências possui um valor intervalar, são como formas exclusivamente intermediárias, quase autônomas e sem relação imediata com a interioridade das coisas.

Esse espaço de pura medialidade que faz existir o sensível é a interface dos distintos estratos das aparências animais. Ele é meio de movimento, a malha que entrelaça a vida que se manifesta visivelmente em contraste com outras formas. Nem reduzida ao trabalho, nem à ação, a vida animal é *sensação* sentida na sua própria pele, e é justamente isso que indica o estudo da *fanerologia das imagens*, a saber, uma morfologia das aparências da animalidade.

É o próprio meio que mantém as formas e as aparências sempre em movimento, estimulando a vida das imagens para além do registro do biológico (Cf. OLIVEIRA, 2014b, p. 207). A faculdade de produzir “involuntariamente” o sensível, e de movimentá-lo nos meios puros, é uma característica da vida dos seres humanos e não-humanos. Ao reconhecer essa dinâmica das aparências no espaço da medialidade, podemos perceber a potência que o sensível tem sobre a vida animal como um todo. O sensível é a existência das formas nos meios, ou seja, é a realidade da experiência com o mundo livre de toda psicologia, pois na base dessa experiência há um elemento que não possui uma natureza psíquica fechada: a imagem produzida pelos viventes.

Abstract: This paper discusses the relationship between non-human animals and the sensible sphere. For this aim is developed an understanding of animal forms and their expressive appearances, from ideas and theses of french philosophers Merleau-Ponty and Dominique Lestel extracted from the Zoo Studies of Adolf Portmann about the appearance of animals, whose title is *Animal Forms and Patterns (Die Tiergestalt)*. The Portmann's investigation, focuses on determining a new conception of animal body involved in the mystery of living forms, find out a new and free aesthetic quality that is resulting from the excessive expenditure of non-human beings appearances

Keywords: Sensible life. Animality. Appearance. Nature.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita. precedida de “A noção de dispêndio”*. Julio Guimarães trad. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*; Fernando Scheibe trad. 1ª ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2015.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cerve-
lin. Coleção PARRHESIA, 96p, Ed. Cultura e barbárie,
2010.

_____. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. trad.
Fernando Scheibe – *Desterro*, Florianópolis: Cultura e
Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capita-
lismo e esquizofrenia*, 2, vol. 1 e vol. 4.; - São Paulo: Ed.
34, 2012.

_____. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Trad. Stella Ser-
ra: Ed. 34, 2018.

DIAS, L. B. *Pensar e estar vivo: sobre o primado da apa-
rência em Hannah Arendt*. Griot : Revista de Filosofia, v.
10, n. 2, p. 205-215, 15 dez. 2014.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura. E-
pistemologia e sociedade*. Instituto Piaget, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tu-
do: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais
(uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges
Bataille*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Mi-
nas Gerais. Faculdade de Letras. 2014a.

_____. *Por uma fanerologia das imagens: Adolf Portmann*

e as formas animais. *Devires*, Belo Horizonte, v.11, n.2, p. 194-209, jul/dez 2014.

PONTY, Merleau. *A natureza*. Martins Fontes Editora, 2006.

PORTMANN, Adolf. *Animal forms and patterns: a study of the appearance of animals*. Translated by Hella Czech. New York: Schocken Books, 1967.

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Ed. Iluminuras, 2002.

UCHÔA, M. V. B. (2020) “Montaigne e os mundos animais”, *Modernos & Contemporâneos - International Journal of Philosophy [issn 2595-1211]*, 3(6). Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/4029>.

UEXKÜLL, Jacob von. *Dos animais e dos homens*. Tradução de Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia fundamental*. Marco Antonio Valentim - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. (species).

ARTES DA EXISTÊNCIA E AS VIDAS INFAMES¹

Regiane Lorenzetti Collares (UFCA)²

regiane.collares@ufca.edu.br

Luis Celestino de França Júnior (UFCA)³

luis.celestino@ufca.edu.br

Resumo: Este artigo objetiva, a partir das considerações de Michel Foucault sobre a dimensão de uma estética da existência, relacioná-la às vidas infames, em dois planos que parecem se vincular, a saber, primeiro, de dar destaque às vidas obscurecidas que apenas foram iluminadas quando colocadas como alvos de discursos empreendidos com a finalidade de classificação, controle e exclusão; segundo, da possibilidade de experiências transformadoras no que diz respeito às subjetividades marginalizadas. Examinaremos então em que medida a pesquisa foucaultiana portaria a virtualidade de um deslocamento a um só tempo estético e ético, da modificação de um modo de vida, de um estilo de existência. Uma vez reconhecendo a dimensão estética em Foucault vinculada à arte de existir, pretendemos então tecer um texto que também se componha com as considerações do filósofo da estética Étienne Souriau, apresentadas no livro *As Existências Mínimas*, por David Lapoujade, no sentido de que os dois pensadores franceses parecem confluir na mesma direção no que liga a arte às transformações de si, isto é, ambos elaboram uma compreensão da estética interseccionada aos modos de existência, buscando tematizar de que modo as vidas que mesmo privadas do direito de existir, podem ainda encontrar espaços de criação e transformação.

Palavras-chave: Arte; Existências Mínimas; Transformação de Si; Estilos de vida.

¹ Recebido: 22-07-2020 / Aceito: 07-11-2020 / Publicado online: 15-04-2021.

² Professora Assistente da Universidade Federal do Cariri (UFCA), Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3066-1163>

³ Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (UFCA), Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0312-5063>.

INTRODUÇÃO

Pensar em uma estética em Foucault ligada à existência é também se vincular a posições que envolvem resistência e luta. Entendemos de antemão que resistir equivale sobretudo a criar outros espaços para que as vidas possam se deslocar das armadilhas de assujeitamento e conquistar novos modos, estilos. Se a estética da existência identificada por Michel Foucault na Antiguidade constituía-se “por um esforço para afirmar a própria liberdade e dar à sua própria vida uma certa forma na qual podia se reconhecer e ser reconhecido por outros e onde a posteridade mesma poderia encontrar como exemplo” (FOUCAULT, 2017, p.283/DE, II, 1550)⁴, cabe-nos inicialmente dois questionamentos que serão os fios condutores deste texto: como a pesquisa foucaultiana poderia se desdobrar em uma inflexão estética que alcançaria o presente, sobretudo, se voltando para as vidas que são invisibilizadas, obscurecidas por discursos classificatórios, normativos e excludentes? Como é possível, a partir de existências mínimas, precárias, extrair a força que mobilizaria atitudes de resistência e transformação, rompendo os estratos de discursos infames sob os quais, muitas vezes, estão soterradas?

Antes de tentarmos responder a tais indagações a partir das reflexões investigativas de Foucault, vale aqui apontar como observação preliminar o fato de que perscrutar as “artes da existência” da Antiguidade, serviu a Foucault como

4 Toda vez que citarmos a coletânea *Ditos e Escritos*, compilação de textos e entrevistas de Michel Foucault, mencionaremos primeiro a referência da coleção brasileira, publicada pela Editora Forense Universitária e, logo em seguida, faremos a referência da coletânea francesa publicada pelo selo Quarto Gallimard, em acordo com a edição revisada no ano de 2017.

um meio de aproximação de práticas que lhe concederam menos uma pesquisa que se centrasse na composição de singulares modos de vida a partir de regras e normas, do que encontrar aberturas históricas em que vidas puderam se transformar. Foucault indicou buscar, principalmente em suas últimas pesquisas, experiências outras em determinado contexto cultural que puderam favorecer a transformação de si, permitindo “modificar-se em seu ser singular”, fazendo com que a própria existência fosse vista como obra dotada de valores estéticos que pudesse responder a “critérios de estilo” (FOUCAULT, 1984, p. 15).

Não é à toa que quando os comentadores Valério Marchetti e Antonella Salomoni remontam a situação do curso *Os anormais*, proferido entre janeiro e março de 1975, é ressaltado por eles um aspecto importante da trajetória foucaultiana e que acreditamos não se referir apenas aos exames médicos das primeiras décadas do século XIX ou aos manuscritos sobre as práticas de confissão e direção da consciência dos séculos XVII e XVIII, como no caso do curso em questão, mas o remetem a outras épocas e às possibilidades de transformação, a saber: “Foucault se afasta bruscamente do 'presente', que se mete na 'história', que volta subitamente ao 'presente'”. (MARCHETTI, SALOMONI apud FOUCAULT, 2013, p. 296). Quer dizer, Foucault realizaria um périplo de pesquisa em que à medida que se coloca em direção ao passado, não apenas volta outro como traz consigo a potência da abertura de virtualidades estéticas no que diz respeito à transformação das existências.

Todavia, faz-se necessário destacar que a estética da existência em Foucault, apesar de exigir do pensador um mer-

gulho investigativo em outras épocas, se fez acompanhar pela imediatez de uma luta constantemente atualizada, diretamente envolvida em uma batalha ética dada no presente, depondo sempre contra o “governo da individualização” que se abate sobre as existências marginalizadas e segregadas. Em uma entrevista concedida a Dreyfus e Rabinow, em 1983, Foucault diz o seguinte sobre isso:

São lutas que questionam o estatuto do indivíduo: por um lado, afirmam o direito de ser diferente e enfatizam tudo aquilo que torna os indivíduos verdadeiramente individuais; por outro, atacam tudo aquilo que separa o indivíduo, que quebra sua relação com os outros, fragmenta a vida comunitária, força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga à sua própria identidade de um modo coercitivo. (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 277).

Desse modo, a arte em Foucault ganha uma dimensão ímpar na medida em que se desloca dos objetos e se infiltra em um contexto ético que pode propiciar transformações subjetivas, ao mesmo tempo que permite a restauração das relações comunitárias. A arte que faz brilhar os olhos de Foucault é a própria possibilidade de transformação das existências, fazendo-o apostar em um campo não convencional de abordagem estética:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 306)

Ao que tudo indica, tratar a arte não somente voltada aos objetos, mas aos indivíduos e suas relações éticas, vai se colocar como um propósito invariável dentro do escopo das pesquisas foucaultianas de seu último período, sobretudo, o que se estende de meados da década de 70 até 1984, o ano de sua morte. Christian Laval também reconhece que o foco mais ativo do pensamento foucaultiano se daria certamente em uma “filosofia da experiência de alteração”, quer dizer, em uma experiência em que podemos sair alterados, transformados, reconhecendo que “passar por esse tipo de experiência alteradora, seja sozinho ou com os outros, permanece para Foucault não apenas uma questão de prática, mas uma grade de inteligibilidade da história” (LAVAL, 2018, p.103).

Ainda na entrevista de 1983, concedida a Rabinow e Dreyfus, Foucault ao se diferenciar do existencialismo de Sartre⁵, expõe a ideia de uma experiência alteradora que é também criativa: “Não deveríamos referir a atividade criativa de alguém ao tipo de relação que ele tem consigo mesmo, mas relacionar a forma de relação que tem consigo mesmo à atividade criativa” (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 306), retirando disso um notável efeito (prático): “a partir da ideia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma consequência prática:

5 A discordância em relação ao filósofo Jean Paul Sartre no que diz respeito à criação estética consiste na pressuposição de que a dimensão da criatividade, ressaltada pelo existencialismo sartreano, dependeria em última instância de um retorno ao eu, ao verdadeiro eu. Em um primeiro momento, do ponto de vista teórico, Foucault ressalta o mérito de Sartre evitar a ideia do eu como alguma coisa previamente dada, dizendo que a única consequência prática aceitável dessa inferência seria o despertar da criatividade. Segundo Foucault, o problema de Sartre no campo estético é então se referir ao trabalho de criação artística como sendo subsidiário da autenticidade ou inautenticidade (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 306).

temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte”(*Idem*).

No contexto geral de experiências transformadoras, podemos observar que as pesquisas foucaultianas vão desde a questão da loucura, do nascimento da clínica, passam pelo exame dos discursos, dissecam o poder disciplinar, questionam a noção de justiça, expõem as tramas do poder, destacam o nascimento da biopolítica e os meandros da governamentalidade, fazem uma genealogia minuciosa da sexualidade e, por fim, em seus últimos anos, acabam se detendo nas práticas de si da Antiguidade e nos rituais da confissão, mas, mesmo com todo este leque temático, tais pesquisas parecem ganhar unidade somente se tivermos como pano de fundo as possibilidades de transformação das subjetividades. Assim, com toda esta variação de um percurso filosófico singular, mais uma vez nas palavras de Laval, pode-se muito bem identificar “uma desconcertante e paradoxal continuidade, a da vontade de ser outro, uma determinação constante de tornar-se outro” (LAVAL, 2018, p. 105).

E é sob o panorama de uma estética da existência identificada na pesquisa foucaultiana, que aqui nos propomos a retratar alguns aspectos de um caminho filosófico que o aproximou das vidas infames, em que o pensador ressaltaria dessas existências condenadas por discursos difamatórios o que “permite fugir das condições de possibilidade de uma época, o que traz em si pelo menos a virtualidade de um deslocamento, de uma modificação de um quadro, e do modo de vida, de uma transformação de si” (LAVAL, 2018, p. 109).

Uma vez reconhecendo a dimensão estética em Fou-

cault vinculada à arte de existir, pretendemos então tecer um texto que também se componha com as considerações do filósofo da estética Étienne Souriau, trazidas no inquietante livro *As Existências Mínimas*, de David Lapoujade, no aspecto de que através da arte se daria uma espécie de transformação, como se houvesse a “obrigação de deixar o velho homem para encontrar um novo homem” (SOURRIAU, 2009, p.208, tradução nossa). Diante disso, aqui abordaremos de que modo os dois pensadores franceses parecem confluir na mesma direção no que liga a arte às transformações de si, isto é, ambos elaboram uma compreensão da estética interseccionada aos modos de existência, buscando tematizar de que modo as vidas que mesmo privadas do direito de existir, podem ainda encontrar espaços para se transformarem e reinventarem.

NO ENCALÇO DO RASTRO BRILHANTE DAS VIDAS PARALELAS

Faz-se um traço importante no pensamento de Foucault seu interesse por aqueles que foram excluídos, invisibilizados, como uma forma de dar destaque às vidas obscurecidas que apenas foram iluminadas quando colocadas como alvos de discursos disciplinares, “reformadores”, e que as tratavam como objetos condenáveis para corroborar e justificar saberes articulados com modelos normatizados de pensamento e conduta.

Com uma sensibilidade voltada para estas vidas obscurecidas, Foucault teve a ideia de publicar no final dos anos 70, pela editora francesa *Gallimard*, uma coleção que ganhou o título de “As Vidas Paralelas”. Com o livro de lem-

branças da hermafrodita Herculine Barbin, Foucault lança seu projeto editorial a partir de uma atenção especial despendida a essas existências:

Sei que as paralelas são feitas para se encontrarem no infinito. Imaginemos outras, que, indefinidamente, divergem. Nada de ponto de encontro nem de lugar para recolhê-las. Muitas vezes elas não tiveram outro eco senão o de sua condenação. Deveríamos apreendê-las na força do movimento que as separa; deveríamos encontrar o rastro instantâneo e brilhante que elas deixaram quando se precipitaram em uma obscuridade em que “isso não se conta mais” e em que toda a “fama” está perdida. Seria como que o avesso de Plutarco: vidas a tal ponto paralelas, que ninguém pode mais encontrá-las. (FOUCAULT, 1978)

Esta coletânea só contou com mais um texto, além de *Herculine Barbin dite Alexina B*, intitulado *Le cercle amoureux d'Henri Legrand*, no ano de 1979, organizado por Jean-Paul Dumont e Paul-Ursin Dumont, que apesar de não ter a apresentação de Foucault, participava do mesmo escopo de publicação: trazer à tona relato de vidas outras, singulares, que foram divergentes indefinidamente, sem comparação a nenhuma outra, ressaltando delas apenas seus rastros “instantâneos e brilhantes”. Com um olhar singular para estas vidas ditas obscuras, tais “rastros” não deixaram de ser identificados por Foucault tanto no diário de Herculine, que cometeu suicídio após ser obrigada depois de um processo jurídico a adotar o gênero masculino, independentemente de sua vontade, como nos manuscritos do arquiteto Legrand, que escreveu mais de quinze mil páginas criptografadas em um código secreto que ele mesmo designou de “sânscrito”, vindo a padecer por demência e paralisia geral no hospital psiquiátrico Ville-Évrard, na região de Paris.

Faz-se importante destacar que já na ocasião do curso

Os *anormais*, no Collège de France, na aula de 8 de janeiro de 1975, Foucault assinalaria seu interesse por discursos que podem determinar a liberdade ou a condenação, e, no limite, a vida e a morte de alguém. Os discursos para os quais Foucault se volta nesta aula são aqueles que funcionam na instituição judiciária com o valor de discursos de verdade, e são considerados verdadeiros porque participam de um estatuto científico, são elaborados por autoridades no assunto, por peritos, por pessoas qualificadas pela instituição científica, legitimando a justiça ou as instituições reformadoras em seu direito de punir, de tratar, de orientar, de conduzir. Entretanto, esta relação entre verdade e justiça desembocaria em enunciados que, nas palavras de Foucault, “possuem o estatuto de discursos verdadeiros, que detêm efeitos consideráveis e que têm, no entanto, a curiosa propriedade de ser alheios a todas as regras, mesmo as mais elementares, de formação de um discurso científico; de ser alheios também às regras do direito e de ser, no sentido estrito (...), grotescos”. (FOUCAULT, 2013, p. 11).

Isto é, o caráter grotesco ou ubuesco⁶ de tais discursos é bem observado por Foucault na medida em que geram efeitos muitas vezes devastadores em determinados modos de vida. Apesar de longa esta passagem de sua aula, é interessante apresentá-la por apontar precisamente como identifica a problemática dos discursos que marcam as existências condenadas:

O grotesco ou, se quiserem, o ubuesco não é simplesmente uma ca-

⁶ Ubuesco é um termo utilizado na peça *Ubu Rei*, de A. Jarry, do final do século XIX, refere-se mais precisamente a um caráter caricato, grotesco, cínico, cruel da personagem *Ubu Rei* (FOUCAULT, 2013, p. 25).

tegoria de injúrias, não é um epíteto injurioso, e eu não queria empregá-lo nesse sentido. Creio que existe uma categoria precisa; em todo o caso, dever-se-ia definir uma categoria precisa de análise histórico-política, que seria a categoria do grotesco ou do ubuesco. O terror ubuesco, a soberania grotesca ou, em termos mais austeros, a maximização do poder a partir da desqualificação de quem os produz: isso, creio eu, não é um acidente na história do poder, não é uma falha mecânica. Parece-me que é uma das engrenagens que são parte inerente dos mecanismos de poder. O poder político, pelo menos em certas sociedades, em todo caso na nossa, pode se atribuir, e efetivamente se atribuiu, a possibilidade de transmitir seus efeitos, e muito mais que isso, de encontrar a origem de seus efeitos num canto que é manifestamente, explicitamente, voluntariamente, desqualificado pelo odioso, pelo infame ou pelo ridículo. (FOUCAULT, 2013, pp. 11-12).

Todavia, estes discursos que se empreendem a partir do odioso, do grotesco, do ridículo, não deixariam de compor, segundo sua interpretação, apenas uma paródia, mesmo que considerados científicos e verdadeiros, perfazendo uma coligação direta entre a violência de um poder político – a quem interessa excluir, difamar, invisibilizar – às artimanhas do saber, revestindo de verdade um “discurso que é ao mesmo tempo estatutário e desqualificado” (FOUCAULT, 2013, p. 13).

Por conseguinte, na esteira de suas pesquisas sobre os discursos que versariam sobre o domínio da anomalia, discursos que criaram os monstros humanos, os desviantes sexuais, tais como a criança masturbadora, o indivíduo a ser corrigido, Foucault, em 1978, à época da elaboração da coleção *Vidas Paralelas*, passa então a se direcionar para os próprios textos dos infames, não os retendo como um relato de vidas exemplares, como em Plutarco, nem muito menos como monstros de acordo com o que designava os

relatórios médico-legais. Com outra perspectiva, a questão para Foucault é tratar de vidas que não se cruzariam com nenhuma outra dada sua trajetória divergente, retendo delas apenas a “força do movimento” que as separaria das demais existências, permitindo-se seguir seus vestígios, mesmo que “instantâneos e brilhantes”, quando precipitadas na obscuridade infinita.

É importante destacar que Foucault publica em 1977 um artigo intitulado *A vida dos homens infames*, nos *Cahiers du Chemins*, no qual trata de dizer o porquê de querer publicar relatos, notícias, documentos de vidas ínfimas que foram sufocadas por instituições ou práticas políticas. Neste texto são citadas por Foucault duas pequenas notícias que o despertaram em apresentar a vida desses homens considerados “infames”. Estas notas foram encontradas em uma pesquisa na Biblioteca Nacional da França (*BnF*), quando passou os olhos pelos registros de internação e de prisão do início de século XVIII; o primeiro relato a despertar sua atenção foi de um homem chamado Mathurin Milan, internado no hospital de Charenton, em 1707, em que o consideraram louco por se esconder da família, emprestar dinheiro a fundo perdido, levar uma vida errante, e “acreditar-se capaz de maiores trabalhos”; a segunda notícia foi do frade Jean-Antoine Touzard, preso no Castelo de Bicêtre, em 1701, acusado de ser um monstro abominável e um ateu pela sua prática da sodomia.

A partir destes casos e de outras notícias, Foucault diz sobre seu interesse desde *A História da loucura* de escrever uma antologia desses documentos, o que nunca se efetivou, mas, de qualquer forma, tais relatos o afetaram, como ele

mesmo expressaria neste artigo, por sentir uma vibração especial “ao encontrar essas vidas ínfimas que se tornaram cinzas nas poucas frases que as abateram”, provocando-o a uma virada “metodológica”:

Na falta do talento necessário, por muito tempo remói só a análise; tomei os textos em sua aridez; procurei qual tinha sido sua razão de ser, a quais instituições ou a qual prática política eles se referiam; propus-me a saber por que, de repente, tinha sido tão importante em uma sociedade como a nossa que um monge escandaloso ou um agiota extravagante e inconsequente fossem “sufocados” (como se sufoca um grito, um fogo ou um animal) (FOUCAULT, 2006, pp. 204-205/DE, II, p. 238).

Os discursos sobre os quais passa a mostrar interesse são justamente os fragmentos de uma realidade em que muitos destinos de vidas reais foram decididos por palavras: “Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras”. Nesta proposta de pesquisa em que se detém a ressaltar os infames e anormais, Foucault parece querer restituí-las de uma dignidade roubada pelos discursos condenatórios, por isso traça algumas regras “simples” que queria seguir a partir de então, tais como: 1. que se tratasse de personagens que tivessem realmente existido; 2. que essas existências fossem “obscuras e desventuradas”; 3. que fossem contadas apenas em algumas frases, trechos breves; e, por fim, acrescenta: “que esses relatos não constituíssem simplesmente historietas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relações) tivessem feito parte realmente da história minúscula dessas existências, de sua desgraça, de sua raiva ou de sua incerta loucura”, precisando daí sua intenção: para que “do

choque entre as palavras e estas vidas pudesse surgir um efeito de beleza e de terror” (FOUCAULT, 2006, pp. 205-206/DE, II, p. 239).

Banindo o que pudesse ser “imaginação ou literatura”, Foucault ressalta o encontro dessas vidas infames com o poder: “poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras” (FOUCAULT, 2006, p. 207/DE, II, p. 240). Neste sentido, o poder identificado pelo pensador encobriria tais indivíduos em uma atmosfera obscura, prevalecendo sobre os erros comuns um clamor de cólera. Este poder pontuado pelo pensamento foucaultiano era, portanto, exercido por instituições reformadoras, médicos, peritos, policiais, juízes que detinham atenção especial em alguns casos, concedendo-lhes um brilho mórbido, a exemplo do “monge escandaloso”, do “bêbado inveterado e furioso”, do “vendedor brigão”, e “não tanto outros, ao lado destes, cujo barulho não era menor” (FOUCAULT, 2006, pp. 209-210/DE, II, p. 242).

Estes seres infames, segundo a leitura de Foucault, passam então a sobreviver do choque com um poder que os encerra em um discurso, através das “poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens” (FOUCAULT, 2006, p. 210/DE, II, p. 243). Assim, Foucault destacaria a mesma visão já elaborada no curso *Os anormais*, dois anos antes da escrita deste artigo, por apontar que apesar destas palavras terríveis serem ácidas, duras, aviltantes, há um “efeito cômico” nelas, pois algo de irrisório, de grotesco, de ubuesco, se enunciaria no exagero das palavras, nas execrações ou nas ênfases

empregadas mesmo diante das situações mais banais, ressaltando-se com isso uma retórica que muito se aproximaria da “grandiloquência” se não fosse pela “pequenez das coisas” às quais se aplicava.

Diante disso, consideramos ser um caráter marcante do pensamento foucaultiano destacar um tipo de poder que se empreenderia na captura das vidas consideradas obscuras pelo uso de termos desmedidos, jocosos, em que as palavras ressaltariam sobremaneira o brilho das decisões que foram impostas a essas existências, cravando-se na pele dos homens ditos infames a imagem de verdadeiros monstros. Foucault se indaga: quais realmente são os motivos “desse teatro tão enfático do cotidiano”? Para a resposta, ele apresenta em uma breve genealogia de como a partir do ritual da confissão teria vindo à tona um modo de dispor a linguagem a serviço da obrigação de tudo dizer. Vejamos:

Obrigação de fazer passar regularmente pelo fio da linguagem o mundo minúsculo do dia-a-dia, as faltas banais, as fraquezas mesmo imperceptíveis, até o jogo perturbador dos pensamentos, das intenções e dos desejos; ritual de confissão em que aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de quem se fala; apagamento da coisa dita por seu próprio enunciado, mas aumento igualmente da própria confissão que deve permanecer secreta, e não deixar atrás de si nenhum outro rastro senão o arrependimento e as obras de penitência (FOUCAULT, 2006, pp. 212-213/DE, II, p. 245).

Ou seja, através da confissão, Foucault identifica que o Ocidente cristão teria inventado uma maneira surpreendente de poder coagir as pessoas, impondo a cada um a obrigação de falar tudo, exaustivamente, nada devendo escapar, instaurando-se assim um contexto linguístico-moral que perpassou muitos séculos, em que o “mal teve de se

confessar na primeira pessoa, em um cochicho obrigatório e fugidio” (FOUCAULT, 2006, p. 213/DE, II, p. 245). Segundo a genealogia foucaultiana, no final do século XVII, a confissão passa a ter outro funcionamento do que o religioso, mediado desde então em um contexto administrativo, tal prática não serviria apenas para conceder perdão, mas, sobretudo, para registrar as irregularidades e desordens da vida das pessoas. Comenta assim sobre o novo “enquadramento” da confissão que vai surgir na modernidade:

se utilizam, e sistematicamente, procedimentos antigos, mas, até então, localizados: a denúncia, a queixa, a inquirição, o relatório, a espionagem, o interrogatório. E tudo o que assim se diz, se registra por escrito, se acumula, constitui dossiês e arquivos. A voz única, instântanea e sem rastro da confissão penitencial que apagava o mal apagando-se ela própria é, doravante, substituída por vozes múltiplas que se depositam em uma enorme massa documental e constituem assim, através dos tempos, como a memória incessantemente crescente de todos os males do mundo. O mal minúsculo da miséria e da falta não é mais remetido ao céu pela confiança apenas audível da confissão; ele se acumula sobre a terra sob a forma de rastros escritos. É um tipo de relações completamente diferentes que se estabelecem entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira totalmente diferente de o reger e de o formular. Nasce, para a vida comum, uma nova *mise en scène* (FOUCAULT, 2006, p. 213/DE, II, pp. 245-246).

Nesta *mise en scène* em que se estabelece relações entre poder, discurso e cotidiano, Foucault identificou um sistema que durou pouco mais de um século na França designado de *lettres de cachet*, constituído de um conjunto de documentos com o selo do rei escritos para expressar as ordens de prisão-internamento, sem direito a julgamento prévio. Portanto, com as *lettres de cachet*, Foucault vê nascer “uma infinidade de discursos que atravessa o cotidiano em

todos os sentidos, e se encarrega, mas de um modo absolutamente diferente da confissão, do mal minúsculo das vidas sem importância” (FOUCAULT, 2006, p. 216/DE, II, p. 248). Neste contexto começam a se estabelecer circuitos complexos em que as redes de poder vão se ocupar do “mal minúsculo”, em um “imenso e onipotente apelo” de apresentá-los em discurso, tais como brigas de casal, confusões entre os vizinhos, bebedeiras, orgias sexuais, jogatina etc.

A partir destes textos percebe-se então um uso desmedido entre o caráter trivial e pequeno dos problemas e o furor do poder aplicado, ao relatar, comenta Foucault, “toda uma 'baixeza' como se dizia, que nenhuma literatura nessa época teria podido acolher” (FOUCAULT, 2006, p. 218/DE, II, p. 250). No entanto, esta desproporcionalidade entre o fato insignificante e o discurso grave a ele emitido vai diminuindo à medida que o poder monárquico, “todopoderoso e caprichoso” e “fonte de toda justiça”, vai ser substituído por um poder complexo, disposto em uma microfísica, ou seja, em uma rede contínua e vascularizada, onde se alternariam as instituições de controle fazendo valer uma normatização das condutas.

Toda *mise en scène* criada pelos discursos das *lettres de cachet* para dizer sobre o banal será então substituída na passagem do século XVII para o XVIII pela “grelha eficaz mas cinza da administração, do jornalismo e da ciência” (FOUCAULT, 2006, p. 219/DE, II, p. 250), surgindo outra maquinaria entre o poder, os discursos e a vida cotidiana, como Foucault salienta, em que também a literatura estaria engajada. Se antes havia a predominância literária do fabuloso – a fábula etimologicamente refere-se àquilo que merece ser dito –, em que o cotidiano aparecia primei-

ramente como encoberto pela atmosfera fabulosa, fazendo jus a um discurso em que se ressaltaria as tintas mais decorativas sobre os fatos, verdadeiras composições rocambolescas para tratar da banalidade do cotidiano, já com o poder infiltrado na rede fina das relações humanas, pouco a pouco, o gênero fabuloso das narrativas vai se transformando em discursos objetivos e realistas. Recobre-se daí os fatos com a crueza de se dizer sobre o “mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso” (FOUCAULT, 2006, pp. 220-221/DE, II, p. 252).

Este modo de descrever “realisticamente” os fatos, de ir buscá-los em sua brutalidade concreta, começa por empreender uma série de imposições para observar e disso reter o lado obscuro e cotidiano das existências. Foucault, em decorrência de sua pesquisa, afirma que a literatura – porque não dizer as artes na forma geral de sua expressão – não deixaria de compor um “grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso”, vindo então a ocupar um lugar especial:

obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável [...]. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (FOUCAULT, 2006, p. 221/DE, II, pp. 252-253).

Esta forma literária de dizer sobre as vidas consideradas marginais provoca assim uma espécie de limitação da “realidade” da qual participam tais existências, pois as encerram nos discursos da infâmia. Daí surge uma questão que pare-

ce ser o pano de fundo da visada estética de Foucault: como ainda poder redizer estas existências quando são apropriadas por um discurso que as comprime em uma realidade prefigurada? Como restituí-las em seu caráter amplo das possibilidades artísticas de existir?

FOUCAULT E SOURIAU: FILÓSOFOS-ARTISTAS DAS EXISTÊNCIAS MÍNIMAS

Étienne Souriau (1892-1979) foi um filósofo do campo das artes, que se dedicou não apenas à estética, como também a questões de filosofia pura e das existências individuais. David Lapoujade, em seu livro *As Existências Mínimas*, se detém, a partir da obra de Souriau, a tratar das existências que teriam sua potência de ser mitigadas por uma privação do direito de existir. Sob o olhar de Lapoujade, a obra *Les Différents modes d'existence*, de Souriau, traria uma compreensão estética importante que incidiria diretamente na relação com modos de existir. Isto é, Souriau teria o mérito de reconhecer uma potência de transformação pela arte, mesmo quando relacionada às existências mínimas, sendo tal reconhecimento tributário do seu estudo sobre a “variedade infinita dos modos de existência”.⁷

Sendo assim, para Souriau, a arte seria uma atividade instauradora. Nas suas próprias palavras, a arte é um “con-

7 Para Souriau, cada modo de existência deve ser visto como uma arte de existir. Dessa forma, como explica Lapoujade, “o modo não é uma existência, mas a maneira de fazer existir um ser em determinado plano”. Diante disso, o modo se vincula à existência a partir dos limites dos seres (LAPOUJADE, 2017, p.15).

junto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser”, esta condução perfaz uma miríade de possibilidades que vai “do nada ou de um caos inicial até a existência singular, concreta que se atesta em presença indubitável.” (SOURIAU, 1983, p.35).

Todavia, uma questão se faz presente, quer seja: no caso de vidas precárias, de que forma os diversos modos de existir podem ser alçados à realidade em situações em que as vidas são tomadas de assalto por um poder que as captura e limita? Lapoujade, inspirado pela obra de Souriau, apreende uma espécie de ontologia das condições de existência, considerando cada modo singular de expressão “por si só uma arte de existir”. Assim sendo, o modo de existência dependeria, em última instância, de um gesto instaurador (LAPOUJADE, 2017, p. 15).

Com esta perspectiva, cada existência se vincularia *grasso modo* a um ato que pudesse instaurá-la, sendo este gesto imanente a cada existir. A tarefa filosófica ficaria então na incumbência de explorar a variedade dessas possibilidades de existência, considerar portanto não só um mundo de obscuridade, mas o que ele traz de indefinido e de nada, no qual se esboçam os modos de existir, na medida em “que conquistam paulatinamente sua realidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 18). Neste sentido, na interpretação de Lapoujade, a filosofia de Souriau ao deter seu olhar para as existências mínimas pretendeu, em suas linhas gerais, “percorrer as nuances da existência” (LAPOUJADE, 2017, p.21), ou seja, “explorar toda uma variedade dos modos de existência compreendidos entre o ser e o nada” (*idem*).

Já com Foucault, pelos desdobramentos de sua posição

ética de trazer à tona a impropriedade dos discursos voltados às vidas dos infames, podemos depreender que tenha traçado uma trajetória análoga à de Souriau, quando se volta também neste passo inusitado de percorrer os rastros dos modos de existir. Se há filósofos que se fazem legisladores, juizes, pedagogos, Foucault, assim como Souriau, ao que tudo indica, fizeram um caminho singular ao vislumbrarem por trás de pessoas reais as figuras estéticas, as “personagens” construídas em uma dimensão jurídica, ou por que não dizer, por uma ordem de discurso normativa.

Como Lapoujade salienta, se Souriau se ocupa sobretudo da estética não é para fazer apagar as características jurídicas em prol da estética (LAPOUJADE, 2017, p. 22), mas, ao contrário, para *fazer ver*, denunciar, como algumas existências obscuras, em seus contornos estéticos, seriam dependentes de uma dimensão jurídica, de um discurso institucionalizado que as prenderia em determinada “imagem”. Não seria diferente o propósito de Foucault.

Não é sem imprimir uma dimensão crítica a uma ordem de discurso, que também Souriau concederia na esteira de suas considerações sobre as existências individuais uma extraordinária funcionalidade para duas figuras jurídicas, a saber, da testemunha e do advogado, colocando-as agora a serviço das existências mínimas. Diante dessas considerações de Souriau, depreendemos que tais figuras (testemunha e advogado) bem poderiam ser identificadas no modo foucaultiano de abordar as vidas infames, no sentido de que através das palavras de Foucault, da intensidade com que grifa determinados textos e palavras acusatórias, pudesse evidenciar as maquinações do poder que mitigaram as possibilidades de existência dessas pessoas consideradas

marginais.

Isto é, o pensamento de Foucault e de Souriau se encontrariam em um aspecto importante, a saber, na produção de um contra efeito a partir do próprio discurso jurídico, ambos exercendo o papel tanto de testemunhas como de advogados dos modos singulares de viver, subvertendo o discurso jurídico através dele mesmo ao expor a arbitrariedade do uso de palavras que limitam ou anulam o direito de existir de vidas condenadas.

Sumariamente, podemos então considerar que a figura da “testemunha”, que nos inclinamos em identificar na visada de Foucault relacionada aos homens infames, é aquela erguida por um pensador que também enfrenta a contrapelo os discursos de sua época em nome da memória de existências violentadas e invisibilizadas. Sua percepção singular, portanto, destituída de neutralidade e de imparcialidade, teria uma força criativa na medida em que

Certas percepções privilegiadas suscitam o desejo de testemunhar “a favor” da importância ou da beleza do que elas viram. Nesse caso, perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de *fazer ver* aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver). (LAPOUJADE, 2017, p. 22)

No entanto, Lapoujade considera que para a conquista de um direito de existir, obviamente influenciado por Souriau, surgiria a reboque da testemunha a figura emblemática do advogado. Ora, é o advogado que convoca a testemunha, “quem faz com que toda a criação se torne um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou

melhor, comparecer” (LAPOUJADE, 2017, p. 22). Destarte, o advogado, em seu propósito de ressaltar as vidas infames e desafortunadas, de torná-las mais reais pelo gesto de trazê-las a um plano de destaque, é capaz também de produzir novas realidades, “onde antes ninguém tinha visto nada, imaginado nada” (LAPOUJADE, 2017, pp. 22-23).

Não seria a missão foucaultiana de seguir os rastros instantâneos e brilhantes das existências obscuras uma forma de exercer tanto a função de testemunha quanto a de advogado perante essas vidas? O próprio Souriau parece confirmar essa hipótese, quando diz em *Os Diferentes modos de existência*, que “Instaurar é seguir um caminho. Nós determinamos o ser a surgir ao explorar o seu caminho” (SOURIAU, 2009, p. 208, tradução nossa). Vencendo todo um discurso de negação que contesta o direito de existir dos infames, Foucault parece então conferir legitimidade a estas existências divergentes à medida que a partir de seus rastros, por seguir seus caminhos, é, portanto, capaz de confirmá-las na pluralidade de ser.

Mas, oportunamente, Lapoujade se indaga: seria possível “uma existência conquistar por ela mesma sua legitimidade?” e “como tornar as existências mais reais?” (LAPOUJADE, 2017, pp. 24-25). Talvez estas indagações possam ser respondidas de uma única forma: as existências se tornam “mais reais” na medida em que se vinculam eticamente a outros que possam reconhecê-las, empreendendo uma espécie de “subordinação arquitetônica”. Na tentativa de explicar esta relação, Souriau diz que na subordinação arquitetônica a correlação dos elementos muda, por exemplo:

Os músicos vão entender o que é, quando pensarem em uma “modulação enarmônica”: esta sucessão de dois acordes feitos substancialmente das mesmas notas, mas cuja sucessão efetua uma mudança de tom, porque a nota que soou como tônica no primeiro, agora soa como dominante ou como sensível, etc; e que desta forma todo o equilíbrio interno é modificado caleidoscopicamente, sem modificação dos termos. (SOURIAU, 2009, p.148, *tradução nossa*).

Sendo assim, há um aspecto ético em Foucault importante de se grifar, que se daria na relação *entre* as existências, como se a partir desse vínculo houvesse uma “legitimação” dos modos de existir. Esta legitimação – que para Souriau adquire uma forma estética, e não jurídica – também parece se apresentar na obra foucaultiana. Sendo assim, sob um ponto de vista a um só tempo ético e estético, a possibilidade de novos modos de existir se relacionaria à condição de vidas vinculadas em uma atitude de reconhecimento, uma fazendo ver a outra a partir dos traços e estilos que a comporiam singularmente.

Isto é, ao se deter em vidas paralelas não querendo mais remoer apenas análises, nem com o propósito de julgá-las ou condená-las, mas de dar vazão às vozes que foram sufocadas, Foucault de alguma forma se apresenta como um intensificador dessas vidas, como aquele que as reconhece para além dos discursos que as capturam, fazendo-as conquistar o brilho de existirem. Diante disso, uma pergunta se faz oportuna, e Lapoujade a pontua: será que exercer esta função de intensificador de outras existências, assumindo o papel de testemunha e advogado, significaria também “lutar por novos direitos”? (LAPOUJADE, 2017, p. 25) Lapoujade ultrapassa este questionamento quando lança uma hipótese indagativa, considerando que talvez muito mais do que uma questão de direito fosse uma questão de arte, em que

através de gestos instauradores tais existências conseguissem “se colocar legitimamente”.

Se olharmos com cuidado o propósito de Foucault em tratar de vidas infames ou dos anormais, podemos reconhecer uma abordagem dessas existências que escapa da atitude de lutar por novos direitos, e talvez isso se dê por entender que enquanto os sujeitos são colocados em relações de significação, mesmo que seja a pretexto de lhes garantir novos direitos, se cai em relações de poder que são muito complexas. Assim, no decorrer de sua obra, Foucault vai se esquivando de uma reivindicação de direitos, talvez por compreender que a reboque do direito se desenvolvem dispositivos que objetivam o sujeito (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 2013, p. 273), em que as regras do direito acabam servindo a uma “delimitação formal do poder” (FOUCAULT, 1980, pp. 92-93), suscetíveis portanto de produzir discursos identitários que capturam as existências. Neste sentido, entendemos que qualquer luta por direitos deve ser vista com reserva na produção foucaultiana, pois, sob o domínio da lei, o direito se torna um agente permanente de técnicas polimorfas de subjugação, por isso o pensador assevera: “o direito deve ser visto [...] não em termos de uma legitimação a ser estabelecida, mas em termos dos métodos de subjugação que instiga” (FOUCAULT, 1980, p. 96).

Já no que se refere à arte, como gesto capaz de legitimar existências, tudo indica que aí possamos reconhecer o lugar de Foucault diante das vidas obscuras. Souriau, no intuito de fundamentar uma arte capaz de instaurar existências, apresenta um universo que lhe parece ser muito caro na possibilidade de reconhecimento das vidas mínimas, a saber, os

virtuais. O filósofo da arte define os virtuais como “uma quantidade de esboços ou de começos” que são capazes de desenhar, em uma realidade que é “minúscula e mutante”, um “jogo caleidoscópico de seres que nunca existirão” (SOURIAU, 2009, p. 136, tradução nossa).

Entretanto, é importante esclarecer que “seres nunca existirão” porque não se esgotam suas possibilidades de existência na realidade. Ainda em *Os Diferentes modos de existência*, Souriau esclarece o seguinte sobre a questão dos virtuais e a possibilidade da existência efetiva das coisas:

Dizer que uma coisa existe virtualmente, isto quer dizer que ela não existe? De modo nenhum. Mas isso não diz nada mais que ela é possível. Significa dizer que qualquer realidade a condiciona, sem compreendê-la ou postulá-la. Ela (a existência das coisas) se completa, se fecha no vazio do puro nada. O arco da ponte quebrada, ou iniciada, virtualmente atrai a precipitação que está faltando. A curva das vigas interrompidas, no topo das colunas, mostra no vazio a pedra angular que faltava. A curva incipiente de um arabesco representa virtualmente todo o arabesco. (SOURIAU, 2009, p. 136, tradução nossa)

Lapoujade nos auxilia também na compreensão deste modo de existência vislumbrado por Souriau e que também pode se aproximar do propósito foucaultiano no tratamento das vidas infames:

Os virtuais estão aí, à nossa volta, eles aparecem, desaparecem, se transformam, à medida que a própria realidade muda: eles não têm nenhuma solidez, nenhum lugar determinado, nenhuma consistência. Por um lado, é o universo mais amplo e mais rico – pelo menos na aparência – mas também é o mais evanescente, o mais inconsistente, o mais próximo do nada. (LAPOUJADE, 2017, p. 38)

Os virtuais tem assim um “estatuto à parte”, em que apenas a “arte”, arte de reconhecimento, teria o poder de

delinear uma perfeição no modo de ser, uma perfeição encontrada na condição de inacabamento das existências, ou seja, é como se houvesse no reconhecimento desta nuvem de virtuais que compõem todas as existências sempre uma expectativa de que algo pudesse ser ainda realizado. Portanto, é por isso que estão “à parte”, pois “esperam a arte que pode lhes dar uma existência maior e diferente. Sua arte é suscitar ou exigir a arte; seu 'gesto' próprio é suscitar outros gestos. Eles precisam de outro ser – um criador – que agirá para que possam ter uma existência maior e diferente” (LAPOUJADE, 2017, p. 38).

Do lado do criador, daquele em que a partir de seu gesto traz à tona existências com todas as suas possibilidades, o universo de virtuais permite a produção de novas realidades, introduzindo um desejo de criação, “uma vontade de arte no mundo”. Desse modo, toda realidade está envolta por um plano de potencialidades, em que “cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura” (LAPOUJADE, 2017, p. 39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foucault parece encontrar nestas existências mais frágeis, próximas do nada, uma força de torná-las mais reais na medida em que sendo capaz de percebê-las em seu rastro brilhante, abriria todo um leque de possibilidades de elas existirem amplamente. Ao pretender romper os limites de práticas classificatórias e excludentes, a atenção dada pelo pensamento foucaultiano a vidas paralelas é eficiente em restituí-las na possibilidade de existirem “outramente”, im-

plicando sua estética da existência a uma luta contra as representações rígidas impostas às pessoas. Assim, tal luta travada em defesa de existências mínimas parece encontrar seu apoio em torno da questão “quem somos nós?”, fazendo dessa indagação filosófica, por um lado, uma recusa das abstrações de um discurso científico ou administrativo que determina quem somos, e, por outro lado, um combate estratégico do estado de violência econômica e política que nos invisibilizam, ignorando irremediavelmente quem somos e corroendo as possibilidades do que ainda poderemos ser.

É como se Foucault visse nestas vidas sujas, manchadas, no momento em que caem sob sentenças discursivas, ainda se apresentar a partir delas um campo de potencialidades, de criações. Neste aspecto, Foucault andaria lado a lado com o filósofo da estética Étienne Souriau, pois para ambos a estética ligada às existências mínimas se vincularia a uma aposta de constituirmos novas arquiteturas subjetivas, sendo que a arte estaria “na captação e composição de heterogêneos, em vez de caminhar, interminavelmente, para a suposta essência” (LAPOUJADE, 2017, p. 117).

É importante pontuar, a título de conclusão, que a estética para Souriau implica um duplo movimento; tanto de ressaltar a queda das existências no momento em que haveria o encontro com a dimensão *catastrófica* (o prefixo *kata* designa algo que sucede de cima para baixo), como também anafórico, que nos remeteria a um evento que vai do ponto zero a uma espécie de sublevação existencial. Este manejo oriundo de uma estética vinculada às existências propiciaria “uma maneira de limpar a percepção, de lavar os olhos para reencontrar a força de ver e de fazer ver” (LAPOUJADE,

2017, p. 116), ou, noutros termos, esta “força de ver e de fazer ver” se entrelaçaria intimamente com a própria arte de viver. Como diz Souriau, a estética voltada à existência permite então evocar “uma arte mais direta, mais íntima, mais imediata, mais humana, mais preciosa talvez, ainda que mais difícil, e que não seria outra senão a arte de viver.” (SOURIAU, 1983, p. 270)

Nesta “arte de viver”, diante de uma situação catastrófica que pode atingir qualquer vida, é possível então se destacar um ponto de “conversão do limite”. Neste contexto, fazer ouvir as vozes dos homens infames, dar crédito à sua polifonia, aos seus ruídos em suas catástrofes pessoais, é também poder borrar a fronteira entre o são e o louco, entre o criminoso e os que seguem as leis, apresentando-os apenas em acordo com os tons de suas modulações existenciais. Podemos considerar que o processo de elaboração ou produção da arte que Souriau nos apresenta é o momento em que, do encontro com as catástrofes existenciais, pode-se empreender uma inversão interessante da queda para elevação, no sentido de que se “possa admitir novas entidades, para capturá-las no momento da sua aparição ou do seu desaparecimento” (LAPOUJADE, 2017, p. 117).

Souriau afirma, em seu livro *A Correspondência das artes – Elementos de estética comparada*, que a amplitude da arte, seu movimento mais interessante, estaria na sua força de “forjar um caráter, fortificar uma alma, levar o ser humano ao pleno desabrochar de sua existência pessoal. (SOURIAU, 1983, p.42). Sendo assim, Lapoujade, sobre o processo criativo na arte em seus caminhos complexos, referindo-se às possibilidades do desabrochar das existências, diz o seguinte: “Os momentos mais emocionantes para

Souriau são aqueles em que surge uma nova existência, como se ela tivesse saído de uma bruma, e cuja realidade é preciso aumentar” (LAPOUJADE, 2017, p.117).

Diante disso, depreendemos que o que parece importar a Souriau não deixa de se apresentar no pensamento de Foucault: ambos os filósofos se encontram quando tratam das existências singulares a partir das variações dos diversos modos de ser, das modulações em que vibram as vidas infames; contínuo movimento de aparecer e desaparecer, em que tanto se escapa do aprisionamento de estereótipos paralisantes, como se abrem novas chances para as potências imprevisíveis de sermos outros.

Abstract: This article seeks, based on Michel Foucault's considerations, the dimension of an aesthetic of existence to relate it to infamous lives, in two planes that seem to be linked, namely, first, to highlight the obscure lives that were only illuminated when placed as objectives of the speeches made for the purposes of classification, control and exclusion; second, the possibility of transformative experiences in relation to marginalized subjectivities. We will examine the extent to which Foucault's research would lead to the virtuality of an aesthetic and ethical displacement, of the modification of a way of life, of a style of existence. After recognizing the aesthetic dimension in Foucault linked to the art of existing, we intend to weave a text that is also composed of considerations about the aesthetics of the philosopher Étienne Souriau, presented in the book *Les Existences Moindres*, by David Lapoujade, in the sense that two French thinkers seem to converge in the same direction, which links art to the transformations of the self, that is, both elaborate an understanding of aesthetics crossed with modes of existence, seeking to reflect how the lives deprived of the right to exist, could still find spaces for creation and transformation.

Keywords: Art; Minimal existence; Transformations of the self; Lifestyle.

REFERÊNCIAS

DREYFUS, H e RABINOW, P. *Michel Foucault: uma*

trajetória filosófica. 2^a edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, M. *Herculine Barbin dite Alexina B.* Présentée par Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Power/Knowledge: selected writings, interviews & other writings - 1972-1977.* Edited by Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

_____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.* 1. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *A vida dos homens Infames.* In: *Ditos e Escritos.* Vol. IV: Estratégia, Poder, Saber. 2^a edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Os Anormais: curso no Collège de France (1974-1975).* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

_____. *O sujeito e o poder.* In: DREYFUS, H e RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica.* 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Dits et écrits, II (1976-1988).* Paris: Quarto Gallimard. 2017.

_____. *Uma estética da existência.* In: *Ditos e Escritos.* Vol. V: Ética, Sexualidade e Política. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

LAPOUJADE, D. *As Existências Mínimas.* São Paulo: N-1 edições, 2017.

LAVAL, C. Foucault e a experiência utópica. In: FOUCAULT, M. *O enigma da Revolta: entrevistas inéditas.*

tas sobre a revolução iraniana. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes – Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

_____. *Les différents modes d'existence*. Paris: PUF, 2009.

O RISO ESTÉTICO: O PROBLEMA DA (IN)EXISTÊNCIA DO ARTISTA NO SÉCULO XIX¹

Renan Pavini Pereira da Cunha (UEL)^{2,3}

renanpavini@gmail.com

Resumo: O artigo busca compreender o artista moderno depois do nascimento da sociedade mercantil e da afirmação hegeliana de que “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, como algo do passado”. Para isso, iremos percorrer os pensamentos de Baudelaire e Nietzsche e a forma que ambos entenderam a importância do artista e da arte no século XIX, principalmente através do riso. Nossa hipótese é que o artista, uma vez marginalizado tanto do ponto de vista social quanto da racionalidade filosófica, viveu no *entre-lugar*, estabelecendo uma (in)existência perigosa em que revela o homem em sua dimensão humana, viciosa, corporal, através do riso. Devido a essa (in)existência perigosa manifestada pelo riso, não tardou para a racionalidade, principalmente através da psiquiatria, em assimilar o artista à loucura, para poder capturá-lo dentro do discurso científico.

Palavras-chave: *riso; artista; Baudelaire; Nietzsche; (in)existência.*

INTRODUÇÃO.

A existência do artista⁴, durante o século XIX, encontra-se marginalizada. Após a Revolução Industrial, com a as-

¹ Recebido: 02-06-2020 / Aceito: 19-12-2020 / Publicado online: 15-04-2021.

² Professor Colaborar na Universidade Estadual de Londrina, UEL, Paraná, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3536-1864>.

⁴ Utilizamos, ao longo deste artigo, poeta e artista como sinônimos. Essas denominações se restringem aos artistas que foram considerados marginais e que tem como atividade a escrita, como poetas e romancistas.

censão capitalista e com a grande superlotação das cidades, o artista é vinculado àquele indivíduo que se encontra à margem, não assimilado e excluído pela sociedade. Tem sua existência colocada à margem em relação àquilo que o indivíduo comum deve realizar: o trabalho. O próprio Marx (2013, p. 167) definiu que aquilo que nos distingue dos animais é justamente o trabalho, e, nesse sentido, “como criador de valores de uso, como trabalho útil, o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”. Assim, do ponto de vista histórico-social, o trabalho no século XIX é considerado – tanto pelos marxistas como pelos não marxistas – como uma das características mais importantes da espécie humana, até mesmo sua essência.⁵

Outrossim, se o artista é configurado como aquele que está no limiar social, visto como um pária, um fantasma ou um vadio, é também caracterizado como um perigo para a ordem social – e não tardará para ele ser assimilado como um criminoso ou como um louco. Sua existência está comprometida pelo processo capitalista, uma vez que a finalidade de sua atividade neste cenário entra em questão. A saber: o artista é aquele que produz a “obra”, mas, contraditoriamente, afasta-se do obrar ou, nas palavras de Maurice Blan-

⁵ Entendemos que, depois do descredenciamento da arte pela crítica hegeliana, persiste uma oposição entre *πράξις* e *ποίησις*, uma vez que esta não pode ser compreendida como uma atividade ligada *ainda* aos meios de produção do capitalismo, ou seja, a atividade artística não se encontra vinculada ao trabalho (no sentido que Hannah Arendt, em *The Human Condition*, emprega a noção de *labor*). Posteriormente, e isso não tardará, quando o mercado absorve a produção artística, a experiência da arte irá pressupor a *πράξις*. Sobre a relação da arte e mercadoria, são notáveis os trabalhos de Walter Benjamin e Adorno e Horkheimer.

chot (1969, p. 622-623), “escrever é produzir a ausência de obra (*le désœuvrement*). Ou ainda: escrever é a ausência de obra tal como *se produz* através da obra e atravessando-a. Escrever como *désœuvrement* (no sentido ativo dessa palavra) é o jogo insensato, o risco entre razão e desrazão”. O artista, então, destoa do cidadão comum, daquele indivíduo que produz, do operário que vai à fábrica e, portanto, que conduz a sociedade “ao progresso” através da sua principal atividade: o trabalho.

Com uma observação precisa, Octavio Paz (1976, p. 76, *grifos do autor*) escreve que os “poetas malditos”

não são uma criação do romantismo: são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas, pela primeira vez na história, não viviam de seu trabalho. Sua obra não vale nada e este *não vale nada* se traduz precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta tem que procurar outra ocupação – da diplomacia à fraude – ou perecer de fome. Esta situação se confunde com o nascimento da sociedade moderna: o primeiro poeta “louco” foi Tasso; o primeiro “criminoso” foi Villon.

Não somente de uma perspectiva histórico-social, mas a existência do artista é colocada em questão também a partir de um ponto de vista filosófico. No horizonte do pensamento hegeliano, o artista não é mais necessário para o processo histórico-dialético. Hegel (2011, I), em seus *Cursos de estética*, decretou que a arte é coisa do passado, isto é, que a figuração da arte não contribuirá mais para o desenvolvimento do espírito em seu processo lógico e necessário na história e, portanto, o advento da filosofia e da ciência assumiria o papel para a revelação do espírito absoluto, tor-

nando a arte desnecessária. Ou, em outros termos, assim como a religião, a arte não tem mais a mesma função para o homem como em épocas passadas. Nesse sentido, a existência do artista se encontra fora da lógica do tempo, perde seu sentido de ser, sua relevância, multiplicando-se os porquês sobre a finalidade de sua existência, tanto de um ponto de vista da racionalidade dialética quanto de uma sociedade capitalista e dessacralizada.⁶

Diante disso, nossa proposta é apresentar como a (in)existência do artista é marcada pelo paradoxo de uma sociedade que o recusa e o torna possível. Avançamos nossa pesquisa ao mostrar como o artista, tomando Baudelaire como exemplo, mesmo diante de tamanhas adversidades no século XIX – seja do ponto de vista social ou filosófico – aceita sua condição marginal, tornando-se um perigo e uma ameaça para a sociedade, uma vez que adota um tom combativo e crítico. Em seguida, detivemo-nos na questão do riso do artista, primeiro em Baudelaire, cujo riso, por não ser

⁶ Sobre o processo de secularização, Karl Löwith afirma que as filosofias modernas trazem consigo a ideia de progresso, pois são derivadas do próprio cristianismo. Neste sentido, para Löwith, existem nas filosofias modernas pressupostos teológicos escondidos. É por isso que, para o autor, a concepção de “progresso inevitável” não passaria de uma herança secularizada das escatologias Cristãs (tese atacada por Hans Blumenberg, em *La légitimité des temps modernes*). Em *De Hegel a Nietzsche*, Löwith (2014, p. 360) lembra que Nietzsche desenvolveu sua crítica do homem moderno como um protesto contra essa humanidade, própria de um cristianismo mundanizado que perturbou a “medida do homem”. Parece-nos que é nesse horizonte que também podemos entender o ataque que trazem os pensamentos de Blake e Novalis. Novalis (2001, p. 123) professa que a verdadeira religião da humanidade é a poesia: “Poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é, portanto, o médico transcendental”; por sua vez, Blake retoma os livros sagrados para mudar o termo “pecado” por “inocência” – o homem é redesenhado. Tanto Blake quanto Novalis abordam o tema de um catolicismo distinto e diverso do histórico e, por isso mesmo, lançam uma crítica ao catolicismo tradicional. O que isso acusa é que mesmo com a secularização no século XIX, ainda assim, atacar os preceitos morais cristãos também é atacar esse novo homem moderno (em algum sentido, em seu fundamento), e, a nosso ver, não entram em contradição a morte de Deus com o ataque aos valores cristãos feitos pelas filosofias e variados campos artísticos.

nem lógico ou necessário, abre-se para a dimensão “demoníaca” da existência, contrapondo-se, assim, à figura do sábio imbuído pela moral. Doravante, buscamos a dimensão do riso no pensamento de Nietzsche que, fazendo dançar, como encontramos em *Zarathustra*, transforma-se na expressão mais contundente de que a arte supera o declínio da vida moderna. Em suma, salientamos que o artista, por sua vida e pensamento exuberantes, alegres e críticos, mesmo diante de uma sociedade que, inicialmente, recusa-lhe a existência, torna-se um incômodo, ao ponto desta mesma sociedade começar a notá-lo e criar mecanismos – como a psiquiatria, *verbi gratia*, que aproximou o louco do artista – para contê-lo.

1. UMA (IN)EXISTÊNCIA PERIGOSA

O artista vive sua (in)existência. Tirando-lhe todo o motivo para existir, ele ainda existe por *causa* e para *além* dessa negação. Esse paradoxo marca agora sua ontologia, sua existência contraditória em que ele não conseguirá escapar. Seria preciso ainda dizer: o artista, não existindo nem para a sociedade e nem para os saberes, por isso mesmo constrói-se em sua identidade marginal e perigosa, um personagem silencioso não só estranho à sociedade e à racionalidade, como também para si mesmo. Seu grande esforço será afirmar sua existência (que incorpora arte e vida) no momento em que rompe com a cultura e com o próprio espaço em que se insere. Como o *flâneur* baudelairiano a vagar em meio à multidão, silenciosa e solitariamente, sem que ninguém o perceba, e a transformar a arte em sua possibilidade de existência. Seria necessário, nesse sentido, não só atestar que o

poeta e sua arte, a partir do século XIX, rompem com a tradição clássica, mas afirmar que ambos, por se situarem fora de todo espaço e tempo possíveis, emergem justamente numa ruptura com aquilo que não lhes permitem existência.

Em sua (in)existência, o poeta se estabelece neste espaço hostil, a partir da insistente afirmação de que ainda existe. Espaço que o nega e, ao mesmo tempo, torna-o possível; ou, palavras de Jacques Rancière (2017, p. 30), “o gesto que exclui o poeta não é senão consequência do gesto que lhe designa seu lugar”. Ao ser negado por seus coetâneos, o artista abre-se para uma experiência-limite que é exterioridade e que tem, como nascimento, sua própria interioridade, interioridade constituída no seio da sociedade que o considerou estrangeiro – negatividade, certamente, porém uma negatividade afirmativa sem direito à síntese ou, ainda, uma *negatividade sem emprego*, como entendeu Georges Bataille.⁷

Diferentemente do panóptico de Bentham trabalhado por Foucault, que lança a visibilidade sobre os criminosos e os loucos, num primeiro momento, o artista tem que lidar com sua invisibilidade, com sua existência profanada numa sociedade que não o reconhece e numa filosofia que o torna desnecessário, ilógico ou anacrônico. Seria indispensá-

⁷ Por conta dos cursos de Hegel ministrados por Alexandre Kojève, Bataille (1973, OC, V, p. 369-371) escreve, em 6 de Dezembro de 1937, a Kojève, explicando o que entende por negatividade sem emprego (*négativité sans emploi*): “Se a ação (o “fazer”) é – como diz Hegel – a negatividade, a questão se coloca então de saber se a negatividade de quem não tem “mais nada a fazer” desaparece ou subsiste ao estado de “negatividade sem emprego”: pessoalmente, só posso decidir num sentido, sendo eu mesmo exatamente essa “negatividade sem emprego” (eu não poderia me definir de maneira mais precisa). Aceito que Hegel tenha previsto esta possibilidade: ao menos ele não a situou como o *resultado* dos processos que descreveu. Imagino que minha vida – ou seu aborto, melhor ainda, a ferida aberta que é minha vida – constitua por si só a refutação do sistema fechado de Hegel”.

vel, nesse momento, utilizando como parâmetro *Histoire de la folie*, compreender que a loucura está para o pensamento de Descartes assim como o artista está para o pensamento de Hegel e para o início da sociedade mercantil. Ser artista é não-ser. Entretanto, não seria, como Platão nos diz, do não-ser que justamente vem o ser, a criação? A *ποίησις*? O fato é que ser artista é ser destituído de todo o valor – num duplo sentido: filosófico e mercantil; Octavio Paz (1976, p. 84-85) nos esclarece sobre este último:

Ser inimigo do Estado, perder certos direitos cívicos, estar sujeito à vingança ou à justiça da cidade natal, é algo muito diverso do carecer de identidade pessoal. No segundo caso a pessoa desaparece, converte-se em um fantasma. O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O esforço que se gasta em sua criação não pode reduzir-se ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que a nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. [...] Daí o poeta não ter *status* social.

Se o poeta – outrora como a loucura para a filosofia de Descartes – tem sua existência comprometida pela filosofia hegeliana, diferentemente da captura da loucura na época clássica que destituiu seus poderes ao encerrá-la nos muros do asilo, o artista vaga silenciosa e indiscriminadamente pela sociedade. Este *flâneur*, por mais que já se encontre “superado”, banido de toda e qualquer possibilidade de “progresso” já que sua atividade se afasta do trabalho, situa-

se, agora, numa existência assimétrica com o que já foi em tempos passados e, por isso, não reconhecido: destituído de seus aspectos transcendentais e metafísicos, dos ideais de beleza, bondade e perfeição que lhe garantiam o renome, seu *status* e seu trabalho. O que resta ao artista é apenas a sua imanência a qual aceita em sua própria condição de existência, na noite suja de lama:

Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente.

– Meu caro, você conhece meu terror pelos cavalos e veículos. Ainda há pouco, ao atravessar o *boulevard*, muito apressado, escorreguei na lama, em meio ao caos movente onde a morte chega a galope por todos os lados. Minha auréola, num movimento brusco, despencou da minha cabeça indo parar na lama de macadame. Eu não tive a coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que quebrar os ossos. E, pois, disse a mim mesmo, há males que são para o bem. Posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal. E eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!

– Você deveria, ao menos, anunciar a perda da auréola, ou notificar a polícia.

– Por minha fé! Não. Encontro-me bem aqui. Só você me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Mais ainda, creio que algum mau poeta, com alegria, a apanhará e a colocará impunemente na própria cabeça. Fazer alguém feliz, que prazer! Sobretudo um feliz que me fará rir! Pense em X ou em Z! Heim! Como isso será engraçado! (BAUDELAIRE, 1926, p. 157-158).

Nesse conto de Baudelaire, que trouxemos na íntegra, observamos o poeta estabelecer um diálogo com um sujeito qualquer. A característica principal deste conto já se encontra em seu nome: “Perda da auréola”. O peso dessa perda é o afastamento daquela vitalidade da arte da qual Hegel enunciou, que significa que a arte deixou de tratar de assun-

tos metafísicos e que a obra poética não é mais entendida como edificante para uma cultura. O poeta se desapossa da auréola que historicamente lhe pertencia, encontrando-se agora destituído de um discurso que garantia à arte seu fundamento, um lugar elevado, ao lado da religião e da filosofia. Destituído do mundo metafísico, entregue à modernidade, o poeta, na busca de sua identidade, dá provas de sua própria existência. Acredita que a perda desta auréola o levará ao reconhecimento pelo homem comum – sorumbático engano. O problema de sua existência não se encontra somente no plano dos saberes. Desapossado de seu alto posto, jogado à lama, entregue às baixezas e torpezas da modernidade, nem o mais vil dos homens o reconhece agora. O poeta não é mais aquele homem que carrega a auréola, uma vez que esse posto, impossível agora, seria motivo de riso. Ao contrário, ele tem plena consciência que sua condição solitária se deve à inseparabilidade entre sua vida e sua obra, na sua entrega à transgressão que lhe revela a vida em sua dimensão mundana, finita e intensa: “posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal”. Em vista disso, parece que Baudelaire sugere que o poeta não está somente alheio aos altos temas transcendentais, como também afastado da vida ordinário do homem comum, situando-se, portanto, nesse *entre-lugar*.⁸

Nota-se, no conto de Baudelaire, que a dificuldade do

⁸ Em *Éloge de la philosophie*, a forma como Merleau-Ponty (1989) caracteriza o filósofo se aproxima da maneira como entendemos o artista moderno, principalmente quando se refere a Bergson: “um filósofo desse gênero compreende sua própria *étrangeté*, pois ele jamais está totalmente no mundo e, entretanto, nunca fora do mundo”. Não estando fora nem dentro do mundo, podemos tomá-lo como um inclassificável.

homem comum em aceitar a nova condição do artista (“Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente”) é proporcional a do artista em se fazer semelhante ao homem comum (“e eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!”).

Se a perda da vitalidade artística anunciada pela filosofia de Hegel subsumiu a arte como algo do passado, para Baudelaire, a existência do poeta deve afirmar uma arte na imanência de sua existência, insistir a todo o instante – mesmo contra a filosofia, a ciência, a religião, a sociedade e a moral – que ele é no momento mesmo em que lhe recusam que seja. A arte, estando restrita, desde Kant, desde Hegel, à cultura da reflexão e, por isso, historicamente terminada enquanto realização do espírito, deveria se conformar agora com sua limitada posição de subordinação às ciências ou aos tratados filosóficos?

Talvez o que melhor exemplifique (com toda vênica que essa palavra pode parecer imprópria neste momento) a existência do poeta seja a noção de *experiência*. Sobre essa noção, Philippe Lacoue-Labarthe (*apud* SCHEIBE, 2013, p. 12, nota 8) lembra que, etimologicamente, a palavra latina “*experire* tem a mesma raiz que *periculum*, perigo”, concluindo que “a experiência é desde o início e fundamentalmente sem dúvida o fato de se expor ao perigo”. Não à toa, a experiência poética, que indiscrimina a vida da obra, é essa existência que se tornou marginal à sociedade, por sua intensidade que coloca em suspenso os tradicionais valores morais.

Em oposição a essa experiência intensa e perigosa, a ausência de intensidade da vida na modernidade é criticada por Baudelaire (1932, p. 148) através da noção de progresso:

Eu quero falar dessa ideia de progresso. Esta lanterna obscura, invenção de filosofismas atuais, patenteado sem garantia da natureza e da Divindade, esta lanterna moderna lança tenebrosidades sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esgota, o castigo desaparece. Quem quer ver a história com clareza deve, antes de tudo, desligar essa lanterna pérfida. Esta ideia grotesca, que tem florescido sobre o terreno podre da fatuidade moderna, descarregou cada um de seu dever, livrou toda alma de sua responsabilidade, desobrigou a vontade de todos os laços que lhe impõem o amor ao belo. [...] Esta presunção é o diagnóstico de uma já muito visível decadência.

Pergunte a todo o bom Francês que lê todos os dias *seu* jornal em seu café, o que ele entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres incomuns aos Romanos, e que estas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antigos.

A crítica que Baudelaire lança à modernidade perpassa por sua discordância à ideia progresso – que toma a vida do ponto de vista da materialidade. O progresso glorificado pela modernidade não é o progresso espiritual, da intensidade da vida enquanto tal, mas o progresso material: “O pobre homem está totalmente americanizado pelas filosofias zocráticas e industriais, que perdeu a diferença que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural” (BAUDELAIRE, 1932, p. 148). Ao afirmar que a modernidade tem seu olhar voltado para a materialidade, Baudelaire (1932, p. 149) ressalta que a ideia de progresso indefinido – que fundamenta este olhar – seria justamente a “mais cruel tortura” e, também, que ela acarreta, no indivíduo, “pertinaz negação de si mesmo”:

“não seria um modo de suicídio incessantemente renovável e, também, fechado no círculo de fogo da lógica divina; ele [o progresso] não parece com o escorpião que perfura a si mesmo com sua terrível cauda, neste eterno *desideratum* que faz sua eternidade desesperadora?”.

A modernidade destitui o homem de sua intensidade, transformando-o em objeto, em mão-de-obra que vive para o trabalho e para o progresso. O progresso, em toda a ironia que a definição baudelairiana ocasiona, é o progresso contra o desenvolvimento da vida, da vitalidade do homem. Então, o que é ser poeta nesta época onde todos os saberes e práticas convergem contra essa mesma vitalidade? É necessário, para o poeta, desarticular-se destas representações escorpianas e ser o antídoto para tal veneno. Este antídoto só poderia brotar na mais profunda interioridade do próprio artista e, portanto, da sua mais alegre espontaneidade e vitalidade. Opondo-se ao progresso, Baudelaire (1932, p. 149) escreve que “na ordem poética e artística, toda a revelação tem raramente um precursor”,⁹ ou seja, como em “Perda da auréola”, o poeta não pode encontrar sua identidade perdida na história da arte, mas somente pode encontrá-la na imanência de sua existência que é criação; Baudelaire (1932, p. 149, *grifos do autor*) ainda complementa: “toda a floração [artística] é espontânea e individual. [...] O artista só revela a si mesmo. Ele só promete aos séculos

⁹ Claramente não podemos levar essa afirmação às últimas consequências, pois cairíamos na indiferença de Wittgenstein (Cf. o prefácio de seu livro *Tractatus lógico-philosophicus*). Ao contrário, o esforço dessa experiência consiste justamente em se distanciar das tradições que se pautaram em valores superiores em detrimento dos valores da vida e, mais recentemente, em valores eminentemente materiais em detrimento de valores vitais que afirmem a própria existência. Antes de uma indiferença, uma crítica e um esforço de ser.

porvir suas próprias obras. Ele só garante a si mesmo. Ele morre sem filhos. Ele foi *seu rei, seu sacerdote e seu Deus*” (BAUDELAIRE, 1932, p. 149, *grifos do autor*). Neste sentido, o poeta torna-se a própria obra de sua criação, ele constitui-se na medida em que vive artisticamente ao representar o mundo a partir de si mesmo.

Se considerarmos esse acontecimento do artista moderno descrito por Baudelaire, entenderíamos aquilo que Hegel criticou na arte moderna enquanto processo de subjetivação do artista e, portanto, compreenderíamos a instauração da incontornável instabilidade entre o argumento poético e o argumento filosófico-dialético. Temos agora que entender que a arte não é mais a significação do mundo em sua coletividade, em sua concretude e em seus valores e ideais, ou ainda o *Volksgeist*; ao contrário, o que se combate agora ou, melhor, ao que se resiste agora é, enquanto poeta, justamente a essa uniformização da essencialidade do homem moderno: seja esse trabalhador alienado em sua função ou esse burguês que olha para o irrestrito progresso material. Como esclarece Octavio Paz, por mais que a poesia não ilumine e nem entretenha o burguês, motivo pelo qual a burguesia fechou seus cofres para a arte, o poeta encontra-se como fundamento de sua própria obra: “A poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz de si” (PAZ, 1976, p. 77).

Não se trata aqui do espectador desinteressado kantiano, não existe prazer desinteressado entre a vida, o artista e a obra, ao contrário, esses interesses operam numa insepa-

rabilidade fundante cuja sociedade não só, a princípio, re-nega e condena, bem como os tornam possíveis. Toda a definição de arte perpassa agora pela própria existência do artista, não na tentativa primeira de fundar uma escola artística ou um método de se fazer arte, mas de promover uma identidade perdida: o grande esforço do poeta é buscar a si próprio no processo de criação, mesmo que essa busca signifique um “perder-se”.

Afinal, o que encontra o poeta ao buscar aquilo que é? O corpo, o contingente, o instável, as paixões e os vícios humanos. O poeta, em sua subjetividade, não encontra uma identidade fechada ou uma essencialidade que precede todo seu presente, e sim a multiplicidade de uma subjetividade de difícil apreensão e em constante transformação – ele encontra a si mesmo fora de si. Agora, diante da sociedade e do saber, o poeta cumpre o destino de Prometeu, encara a tragicidade da vida numa intensa alegria: “o prazer de vir-a-ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], 1999, § 9).¹⁰

2. O RISO DO POETA

Walter Benjamin (2015, p. 98-99) escreve que

Baudelaire não gostou, como Gautier, da sua própria época, nem,

¹⁰ As citações de Nietzsche, ao longo deste artigo, são feitas a partir do alemão, embora confrontadas com as traduções para o português de Paulo César de Souza e, no caso de *O nascimento da tragédia*, J. Guinsburg.

como Leconte de l'Isle, conseguiu iludir-se a seu respeito. Não dispunha do idealismo humanista de um Lamartine ou de um Hugo, e não lhe foi dado, como a Verlaine, encontrar saída na devoção. Como não tinha convicções próprias, assumiu constantemente novas máscaras. *Flâneur*, *apache*, *dandy* e trapeiro eram para ele outros tantos papéis. A modernidade heroica revela-se como drama trágico em que o papel do herói está disponível. [...] Por trás das máscaras que usava, o poeta em Baudelaire mantém-se incógnito. [...] O incógnito é a lei da sua poesia.

E, de máscaras em máscaras, esse incógnito lança, através de sua poesia, a crítica à modernidade e aos altos valores da sociedade que não o assimilava. Em *As flores do mal*, no poema “Benção”, Baudelaire (1985, p. 105) descreve, numa agressividade reveladora, como a sociedade rejeita e despreza o poeta, rejeição e desprezo encontrados até mesmo na relação maternal:

Quando, por uma lei das supremas potências,
O Poeta se apresenta à plateia entediada,
Sua mãe, estarecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela então se apiada:

“Ah! Tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
Para ser o desgosto de meu triste esposo,
E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
Uma carta de amor, esse monstro asqueroso”

Ser poeta, na modernidade, é ser maldito ou, até mesmo, tratado como monstro asqueroso. Por outro lado, ser poeta é também rir desta modernidade que se fecha em seus valores, que se agarra em suas conceitualidade e em seu mundo cotidiano do trabalho. Em *A essência do riso*, Baude-

laire (1932, p. 166-167) afirma curiosamente que “o sábio só ri ao tremer”. Isso porque “o Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso se não tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência”. Estabelece-se, nesse sentido, uma oposição entre a seriedade do saber e o riso do poeta que revela a existência associada aos prazeres e dissabores, às alegrias e tristezas. O Sábio, detentor de conhecimentos metafísicos, universais, conceituais, ante o riso, se faz tremer, uma vez que o riso o leva para alguém – ou além – desses universais abstratos ao situar o homem em sua própria imediatez, em sua contingência terrena onde não há nem *a priori* nem *a posteriori*, mas apenas há – como num sopro, o riso, assim como vem, se vai – um esplêndido acontecimento interessado.

O riso, para Baudelaire, não é inocente e se constitui dentro da própria sociedade de que ri. Ao tomar como exemplo Virginie,¹¹ que simboliza a pureza e a ingenuidade absoluta, Baudelaire afirma que ela, ao se deparar com uma caricatura, é assaltada pelo temor:

A caricatura é dupla: o desenho e a ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada; complicação de elementos penosos para um espírito ingênuo, acostumado a compreender por intuição coisas simples como ele. Virginie viu; agora observa. Por quê? Ela observa o incomum. De resto, não compreende em absoluto o que isso quer dizer e nem para que serve. Entretanto, vocês veem essa dobradura de asas súbita, esse frêmito de uma alma que se vela e quer se retirar? O anjo sentiu que o escândalo estava presente. E, na verdade, digo-lhes, que

¹¹ Virginie é personagem do romance *Paul et Virginie*, do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre, escrito em 1787.

ela tenha ou não compreendido, o que lhe ficou foi esta impressão de não sei qual mal-estar, algo que se assemelha ao medo (BAUDELAIRE, 1932, p. 169).

Diante do desconhecido, a pura Virginie só pode sentir um profundo mal-estar ligado ao medo, pois sabia que estava diante de algo extremamente escandaloso, mundano, concupiscente, enfim, algo totalmente anti-metafísico – não seria o próprio poeta e sua obra o fio condutor desses sentimentos? O que a duplicidade da caricatura anuncia é propriamente como Virginie, em sua pureza, guarda em si a própria negação de si mesma; uma vez que ri, sente este mal-estar por ter rido, sente a impureza, sente a si mesma, o seu corpo. Não estaríamos longe, tomando Virginie como parâmetro, da moral escrava de Nietzsche, que forma indivíduos sujeitados e obedientes aos padrões metafísicos e, ao mesmo tempo, inculca no interior dos indivíduos o próprio ressentimento.¹² Assim, o que a doce Virginie sintetiza é

¹² O termo ressentimento, em Nietzsche, não tem uma definição unívoca. Ele ganha variações que passam da *inação* à *ação*. Tomando como parâmetro *Para uma genealogia da moral*, encontramos, segundo Edmilson Paschoal (2008, p. 20-21), duas variantes do termo: no primeiro, “o ressentimento entendido como um problema do homem individual, fraco, incapaz de reagir frente às adversidades da vida e de digerir o veneno produzido pela sua vingança não realizada”, isto é, “o ressentimento designa uma obstrução da ação que se desenrola numa indigestão psíquica e num envenenamento produzido pela sua não ação”. No segundo, “o ressentimento com traços de um problema social, na medida em que corresponde a uma moral, a uma concepção de justiça e a um modo de intervenção social” que “corresponde a uma vontade de poder operante que busca o domínio sobre as demais e que efetivamente é vitoriosa na cultura ocidental”. Paschoal (2008, p. 23-25) ainda acrescenta que, na terceira dissertação, Nietzsche retoma o ressentimento como problema fisiológico (primeira variante), porém, “com a ênfase voltada para a intervenção do sacerdote ascético sobre o homem do ressentimento”. Os meios utilizados por esse sacerdote são “a redução do sentimento vital ao mais baixo nível”, a “renúncia de si” e a separação entre fisiologia e psicologia, cujo objetivo é produzir, através das noções de culpa e pecado, “um círculo imaginário em torno do sofredor, num encantamento que o mantém preso ali, como uma galinha, sob efeitos hipnóticos”. Destacamos que, se podemos aproximar a Virginie de Baudelaire da noção de ressentimento em Nietzsche, essa aproximação se torna mais profícua se não colocarmos o ressentimento como uma vontade de poder operante, mas na “sua prática que consiste no encantamento realizado com o objetivo de não perder aqueles que se encontram sob seu domínio”.
Cont.

que toda a sociedade, tragada por tais valores superiores, esconde e constrange o seu próprio Eu – se rio, tremo, uma vez que

O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é essencialmente humano, é também essencialmente contraditório, isto é, ao mesmo tempo, sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto do qual ele possui a concepção, a grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se lança. O cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e não no objeto do riso. Não é, neste ponto, o homem que cai que ri de sua própria queda, a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *Eu* (BAUDELAIRE, 1932, p. 171, 172).

O riso, não sendo lógico e nem necessário, ao desvelar nossos desejos mais profundos, abre-se para um perigo em relação à tradição que se perpetua. E, por isso, quando o artista ri, seu riso suscita toda sua existência violenta que, para os homens comuns, encontra-se velada. Tal duplicidade é de natureza contraditória, tanto num sentido de superioridade quanto de inferioridade: “infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absoluto” (BAUDELAIRE, 1932, p. 171).¹³ O riso, ao carregar sua natureza contraditória, só

Certamente, diante dessa prática para com o homem ressentido, a arte ganha sua emergência, uma vez que, como escreve Adilson Feiler (2020, p. 525), logo no início de seu artigo “Nietzsche e a mnemotécnica: do sofrimento à afirmação da vida pelo artista da dor”, é “pelo criar [que] se é capaz de romper com a circularidade viciosa própria daqueles que são condicionados a, em tudo, serem obrigados a conformação aos padrões sociais pré-determinados, guardados na consciência”.

¹³ Esta citação faz parte do comentário de Baudelaire (1932, p. 171) sobre o personagem Melmoth do livro de Charles Robert Maturin, *Melmoth, l'homme errant*. Reproduzo aqui uma parte de seu comentário sobre este personagem: “Todos os ímpios de melodrama, malditos, danados, fatal-Cont.

pode se situar num espaço que não é nem da metafísica, nem do homem social: encontra *aquém* da metafísica e *além* do mundo. Nesse *entre-lugar* é que se pode ver emanar a ideia do riso, “uma ideia satânica como nunca antes! Orgulho e aberração!” (BAUDELAIRE, 1932, p. 170).

O riso, não partilhando nem da racionalidade nem da prosa do mundo, prova sua existência no ato mesmo de rir. Ao rir, ele é. Sua necessária contradição reside que o artista, ao rir – seja este riso tomado como superior ou inferior ou situado entre a metafísica e o mundano – só prova que sua morada mais profunda é a própria afirmação de sua existência. Henri Bergson (1983, p. 6), em *Le rire*, já afirmou o caráter vivo do riso ou da fantasia cômica: “Vemos nela, antes de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida”.

3. O RISO DO ARTISTA E A CRÍTICA AO QUE É MODERNO

É pelo riso de Zaratustra que encontramos fortemente a afirmação da vida a despeito dos valores metafísicos ou

mente marcados por um rito que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. De resto, eles são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viajante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. O que de maior, o que de mais poderoso em relação à pobre humanidade do que esse pálido e entediado Melmoth? Todavia, há nele um lado fraco, abjeto, antídívino e antiluminoso. Assim como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é a exploração perpétua de sua cólera e de seu sofrimento. Ele é, que me compreendam bem, a resultante necessário de sua dupla natureza contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e aos Justos absolutos. Melmoth é uma contradição viva. Saiu das condições fundamentais da vida; seus órgãos não suportam mais seu pensamento. Eis por que esse riso congela e revira as entranhas. É um riso que nunca adormece, como uma doença que segue sempre seu caminho e executa uma ordem providencial. E assim o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível”.

transmundanos. O riso, para Nietzsche, liga-se à coragem, à superioridade, a um pensamento corpóreo, vivo e ativo, em suma, a um pensamento dançante. O riso não mais faz tremer – como o Sábio de Baudelaire –, mas faz dançar, o que levou Zarathustra a perguntar “quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado?” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, I, “Vom Lesen und Schreiben”).

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele. Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria? Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. “Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?”, diz para si. “Um rodeio até minha meta. Eu sou a andadeira do Eu e o soprador dos seus conceitos” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, I, “Von den Verächtern des Leibes”, *grifo nosso*).

Em oposição à Virginie de Baudelaire, esse Si-mesmo se assevera em seu riso, cuja afirmação é a própria negação dos valores metafísicos que insistentemente tentaram abafar o riso, ou melhor, nega os valores mais altos impostos pela história do Ocidente num riso. O riso não anuncia o declínio do homem, mas a afirmação de Si-mesmo, da vida criadora, leve e dançante.

Como comenta Héber-Suffrin (2003, p. 38), Nietzsche empreende, também em *Zarathustra*, uma contestação de nossa cultura:

Por um lado, nossa cultura se caracteriza por sua fé na razão, sua confiança na ordem das coisas e do pensamento; ela se pretende essencialmente “racionalista”: é esse racionalismo que começa com o método de Sócrates. Sócrates, precisamente, inaugura essa cultura. É esse mesmo racionalismo que, durante dois milênios, imobiliza seus esquemas de pensamento na lógica de Aristóteles. É ainda esse ra-

cionalismo que os teólogos introduzem no religioso – antes que uma revolução preste culto à deusa Razão. É ele que se renova e inventa a ciência, com o método cartesiano; é ele ainda que se encontra, outra vez renovado, na dialética de Hegel e seu famoso “o que é racional é real, e o que é real é racional”.

Esta contestação radical já se acha presente em *O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche encontrou na tragédia grega um “pessimismo da *fortitude*”, oposto ao otimismo racionalista e científico do socratismo, responsável pela morte da tragédia. Ao buscar entender a aparente contradição do povo grego que, ao mesmo tempo, era um povo aberto à vida e um povo que precisava da tragédia, Nietzsche argumenta que a arte trágica dissipa a distância entre as instituições políticas e a sociedade e exaure o que separa os homens uns dos outros, reunindo-os num sentimento de identificação que os leva ao Uno-Primordial. Por isso, segundo o filósofo alemão, a arte trágica age como uma consolação metafísica, que caracteriza a vida, apesar das adversidades dos fenômenos, como imperturbável, poderosa e plena de alegria. Uma “[...] arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se, todavia, quereis continuar sendo completamente pessimistas” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], 1999, §7).

Assim, Nietzsche define o espírito dionisíaco como um espírito que procura a vida plena e, por isso, retira os homens de sua aparência de homens civilizados, levando-os rumo ao desconhecido, ao monstruoso e ao heroico. Na modernidade, o espírito dionisíaco encontra sua mais alta realização na música de Richard Wagner. Segundo Nietzsche, Wagner recupera a força do mito, há muito tempo perdida na Europa, principalmente pelo espírito das luzes:

Eu compreendi [...] o pessimismo filosófico do século XIX como sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de uma mais vitoriosa abundância de vida, do que a que tivera expressão na filosofia de Hume, de Kant e de Hegel – eu vi no conhecimento *trágico* o mais belo luxo de nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu luxo *permitido*, graças à sua opulência. Do mesmo modo, interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma (NIETZSCHE, NW [KSA 6], 1999, “Wir Antipoden”).

Para Nietzsche, o espírito dionisíaco, seja na modernidade ou na civilização grega, buscava romper com o otimismo científico. Se a tragédia grega se opunha ao espírito lógico e teórico, que se encarnava na figura de Sócrates;¹⁴ no século XIX, a arte trágica deve se opor ao pensamento racionalista, herdeiro do século das luzes.

Em 1872, Nietzsche (GT [KSA 1], 1999, § 18) aproxima Kant de Schopenhauer, compreendendo que os escritos de ambos os filósofos introduzem uma cultura trágica, pois combateram o otimismo filosófico que se caracteriza por sua pretensão científica de universalidade. Kant, em sua filosofia crítica, foi aquele que contestou essa pretensão – que era pautada na “ideia ilusória” de universalidade, de essência lógica das coisas – através da exposição dos limites da razão. Todavia, anos mais tarde, quando rompeu com Wagner por conta de sua conversão ao catolicismo, Nietzsche também se desvincula de Schopenhauer e Kant, pois, no autor de *O mundo como vontade e representação*, seu pessimismo foi convertido em ascetismo católico, travestido de

¹⁴ Para Nietzsche (cf. GT [KSA 1], 1999, § 12), Sócrates é, *par excellence*, o homem teórico de espírito lógico cujo racionalismo pautava-se nas três máximas: “a virtude é saber”; “só se peca por ignorância”; “o virtuoso é o mais feliz”. Máximas que representam a morte da tragédia.

budismo e, no autor de *A crítica da razão pura*, não mais encontramos um rompimento com sua época, ao contrário, vê-se um filósofo insidioso, cristão pérfido, *décadent*, “um verdadeiro filho de seu século”, do “século do Entusiasmo” (NIETZSCHE, M [KSA 3], 1999, Vorrede, §3).

A ruptura com Wagner, embora gradual, é decisiva no pensamento de Nietzsche, pois lhe dá maior autonomia intelectual para refletir a respeito da arte. É também o momento em que o filósofo alemão expõe de forma clara sua crítica à modernidade, uma vez que percebe outra tendência no pensamento do século XIX: uma forma de pessimismo que, longe do espírito dionisíaco, contrasta ao otimismo científico, pelo ressentimento e sua necessidade de vingança.

Nietzsche, em 1888, em *O caso Wagner*, retoma aquilo que considera seu erro, de ter julgado de forma positiva Wagner e a arte de sua época. Compreende seu século como aquele que desenvolveu uma moral pautada no empobrecimento da vida, na vontade de fim, no grande cansaço, valores próprios da *décadence* que, segundo o mesmo, foi sua grande preocupação. Todavia, se o próprio Nietzsche se caracteriza como um decadente, o que o difere de Wagner? A busca pela superação, de si mesmo e de seu tempo. Eis o trabalho do verdadeiro artista, segundo Nietzsche, e, por isso, Wagner é uma doença, pois, através de seus traços alegres reinam a sinistra realidade do declínio da arte e do declínio do artista: “o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir*” (NIETZSCHE, WA [KSA 6], 1999, § 7).

Wagner é a síntese do que é moderno. Se toda a época

tem virtudes que lhe são permitidas e proibidas, a modernidade estética se divide, biologicamente, entre as virtudes da vida *ascendente*, vida que instintivamente resiste às virtudes da vida declinante; e as próprias virtudes da vida declinante que, instintivamente, odeia tudo o que é pleno e abundante. Temos, por um lado, uma estética da *décadence* e, por outro, uma estética *clássica*. Esta divisão, na dimensão moral, é o reflexo da separação trabalhada por Nietzsche em *Genealogia da moral*, de uma moral dos senhores, a aristocrática, e a dos escravos, a moral cristã. A moral dos senhores (“romana”, “pagã”, “clássica”) traz consigo a linguagem simbólica de que a vida vingou, que a vida ascende, partilhando de sua abundância com as coisas e enriquecendo o mundo, é o instinto que diz “sim”; a moral do escravo declina, toma a vida como pobre, pálida, instintivamente dizendo “não” para o mundo para melhor se afastar dele.

O problema de Wagner (e da modernidade de modo geral) é a não distinção dessas duas morais. Por falsidade, Wagner inclina-se para a moral dos senhores ao mesmo tempo em que enuncia a doutrina contrária, o “evangelho dos humildes”, a necessidade de redenção. Nietzsche (WA [KSA 6], 1999, Epilog., *grifos do autor*) observa que essa contradição de valores é própria de Wagner, assim como é própria dos homens modernos: “esta *inocência* entre opostos, esta ‘boa consciência’ na mentira é algo *moderno* por excelência [...]. O homem moderno constitui, biologicamente, *uma contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego”.

Diante dessa crítica sobre o artista moderno, o que di-

fere Nietzsche de Hegel?

Se Wagner e a arte de seu tempo representavam um repúdio à vida e à busca de um ideal metafísico, Nietzsche (MA [KSA 2], 1999, IV, § 222) diagnostica que antes de ser absorvida pela metafísica, a arte ensinava a olhar para vida com interesse e prazer, sem o incômodo do sofrimento que a vida poderia suscitar: “seja como for, é boa a vida”. Por mais que o homem moderno possa renunciar à arte, não perderá a capacidade do que com ela aprendeu, assim como pode renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo advindas por meio dela. Parece que Nietzsche entende uma sucessão de registros, que permite aproximá-lo de Hegel: a metafísica seria procedida pela arte e a arte pela ciência: “o homem científico é a continuação do homem artístico” (NIETZSCHE, MA [KSA 2], 1999, IV, § 222).

Ainda no aforismo 222 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma o novo papel da arte, não mais orientada nos valores metafísicos que agarravam a imagem do que subsiste eternamente, uma vez que o artista, ciente de sua finitude, de sua mutabilidade e da transitoriedade de suas criações, cria uma arte fugaz e de entretenimento. No entanto, Nietzsche não decreta seu fim, antes, quer prever o que restaria dela com o abandono metafísico e longe dessa efemeridade moderna. A arte enquanto metafísica, combatida por Nietzsche, é caracterizada por seu afastamento do mundo e de suas aparências, sendo uma possível manifestação do verdadeiro mundo, transposta nos modelos de eternidade do artista. Este modelo foi perdendo a principal característica estética, qual seja, gerar prazer e alegria. A arte, ao se afastar da vida, deixou a existência mais pobre e a

vida foi perdendo sua intensidade, embora esta arte nunca desapareça por completo. Mesmo que ela esteja submergida, segundo Nietzsche, na falsidade e na mentira, como em Wagner, um discípulo de idealismo que baseia sua música em grandes e elevados temas – nada tão distante, para Nietzsche, da cultura alemã do século XIX –¹⁵ não seria o próprio pensamento de Nietzsche, expresso principalmente em sua obra *Zarathustra*, ainda a possibilidade de ressurgimento de uma arte voltada para a vida? Ou ainda, não seria o próprio Nietzsche que se estabeleceu como próprio paradigma para o pensamento, dotado de uma *grande saúde* para buscar um futuro ainda não provado, para um novo fim e por novos meios? Não seria Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, § 382) o portador dessa *grande seriedade*, ou seja, dotado de um espírito ingênuo e que transborda abundância e potência, “brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino”, e, portanto, tornaria risível toda a seriedade terrena? Se considerarmos isso verdadeiro, podemos afirmar que, para Hegel, em seu amplo otimismo, a arte acabou e não é mais possível, havendo unicamente espaço para uma ciência sobre a arte. Não se faz mais arte pelo simples fato de que sua época passou, pois não contribuiu mais aos designios do espírito em sua caminhada histórica, racional e necessária. Embora Nietzsche tenha um diagnóstico profundamente pessimista sobre a arte de seu tempo, caracterizando-a como uma arte mentirosa, ainda assim é

¹⁵ No aforismo 153 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche mostra a influência que a metafísica ainda exerce sobre a arte: “Podemos ver como é forte a influência metafísica, e como é difícil para a natureza livra-se dela enfim, pelo fato mesmo do livre pensador, após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica”.

pela arte, pela busca da autêntica expressão estética, que o filósofo encontra a possibilidade de escapar do declínio de sua época. Nesse sentido, e em vista do que trabalhamos até aqui, Nietzsche está mais próximo de Baudelaire do que de Hegel.¹⁶

A expressão mais contundente de que a arte supera o declínio da vida é o riso do artista¹⁷ que, frente ao mundo que o nega e se nega e num esforço para acabar com toda a produção estética, ainda persiste em sua afirmação da vida. O que seria o verdadeiro artista senão aquele que resiste a tudo o que se exalta em seu tempo, a frieza, o desencantamento, na vida empobrecida, através do riso? Nietzsche, como filósofo de seu tempo, buscou se opor aos valores modernos, oferecendo uma saída através do homem além-moral, que aspira uma cultura fundada na arte, na criação. É por isso que o que seduz Nietzsche não são “as longas cadeias da razão” cartesiana, nem a dialética hegeliana, ao contrário, é a própria poesia, o aforismo, a alegoria, a metáfora, a paródia, o provérbio, o canto ditirâmico, que compõe a forma de seu *Zarathustra*. O estilo de Nietzsche – o estilo de artista – emerge da própria cultura em que diagnosticou como decadente, para ultrapassá-la. Por que atra-

¹⁶ Não à toa, para Nietzsche (WA [KSA 6], 1999, §10), Wagner é herdeiro de Hegel, principalmente por conceber a música como “ideia”: “a mesma espécie de homens que se exaltou com Hegel se exalta hoje com Wagner; na sua escola se escreve até hegeliano! – Foi compreendido sobretudo pelos jovens alemães. As palavras ‘infinito’ e ‘significado’ já bastavam para eles se sentirem incomparavelmente bem. Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela ‘ideia’: – é o que há de enigmático em sua arte, o brincar de esconder-se atrás de centenas de símbolos, a policromia do ideal, o que seduz e conduz esses jovens a Wagner; é o seu gênio para formar nuvens, vaguear, voltar e arremessar pelos ares, seu em-toda-parte e em-nenhum-lugar, exatamente aquilo com que, a seu tempo, Hegel os conquistou e aliciou!”

¹⁷ Em *O caso Wagner*, Nietzsche inicia seu texto com a epígrafe “*ridendo dicere severum...*” [rindo, dizer coisas graves]. Citação e paródia de Horácio: *ridentem dicere verum quid vetat* [o que nos proíbe de rindo, dizer coisas verdadeiras].

vés da arte? Porque a arte, quando autêntica, oferece à vida sua plenitude, mesmo diante de uma época que cultiva o *taedium vitae*.

Assim, a dialética, como o socratismo estético, como o cristianismo, como o wagnerianismo ou o positivismo, opera e se move por *ficção*,¹⁸ pela superação da vida em movimento para sua realização na racionalidade abstrata, ou seja, por uma vida não autêntica, pela “ideia”. Há uma negação de si e um empobrecimento do mundo. Neste sentido, retoma-se, aqui, a pura Virginie de Baudelaire: o artista, para Hegel, em seu processo de criação, relaciona-se da mesma forma consigo mesmo, isto é, dialeticamente, negando a sua individualidade para se alçar ao nível da totalidade. Em seus *Cursos de estética*, Hegel (2001, I, p. 37) afirma que “a arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível”, e, doravante, acrescenta que elas são “um *estranhamento* na direção do sensível”. Tal estranhamento de si mesmo no que diz respeito ao sensível, leva o homem a significar a vida alicerçado nos altos valores da espiritualidade dialética e, portanto, a partir da sua racionalidade necessária e lógica. Do ponto

¹⁸ Deleuze (1977, p. 169), comentando Nietzsche, afirma que “a depreciação supõe sempre uma ficção: é pela ficção que se falseia e que se deprecia, é por ficção que se opõe algo à vida”. A isso, complementa-se o que Nietzsche (1999, GT [KSA 1], §15) escreve, em *O nascimento da tragédia*, sobre o socratismo estético: “agora, junto com esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé no pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar este em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o objeto propriamente visado por esse mecanismo”.

de vista nietzschiano, a dialética se insere nessa longa história do declínio que chega à modernidade com força avassaladora contra a vida em sua mais alta intensidade, na figura de Wagner – se o homem ri, ele treme diante de si mesmo, de sua vida, e, neste sentido, a dialética só pode entender a imagem da racionalidade fundada na imagem invertida e negativa do mundo contingente.

É contra esta negação de si mesmo e do mundo que Zaratustra não pergunta “como conservar o homem?”, como comumente se questiona, mas “como elevar [*Aufheben*] o homem?” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, IV, “Vom hoeheren Menschen”, § 3). Esse deslocamento da questão é essencial para entendermos que Nietzsche não está pensando em uma superação do homem em termos dialéticos, mas que, para se chegar ao homem superior, deve-se tanto fugir dos valores comumente adotados e das superações lógicas e necessárias que a história dialética impõe. Zaratustra é caracterizado, por Nietzsche, como aquele que declarou “santo o riso”, que ri espontaneamente, marcando a diferença, portanto, com os homens que guiam sua vida nos valores transmundanos:

Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim, eu mesmo declarei santa a minha risada. Nenhum outro encontrei, hoje, forte o bastante para isso. Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto para o voo, fazendo sinal a todas as aves, pronto e disposto, venturosamente ligeiro: – Zaratustra, o adivinho risonho, nada impaciente, nada intransigente, alguém que ama saltos e pulos para o lado; eu próprio me pus essa coroa! (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, IV, “Vom hoeheren Menschen”, § 18).

O riso assume o caráter da própria criação, uma vez que se diferencia entre aqueles que aceitam a vida em sua superabundância e, portanto, abre-se para a alegria trágica de viver, e aqueles que ainda a encerram num empobrecimento. Poríamos entender essa oposição por aquilo que Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, V, § 370) escreveu em *Gaia Ciência*:

O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisiaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e do discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo da destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança –, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas. [...] Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora desta distinção principal: pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. De início, uma outra distinção parece antes recomendar-se – ela salta bem mais à vista –, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*.

Essa distinção é importante para entender o solo de Zarathustra, essa personagem de espírito leve, dançante, dionisiaca. Embora os valores artísticos possam brotar de sementes diferentes,¹⁹ vamos germinar a que nos interessa

¹⁹ Segundo Nietzsche, o desejo de destruição, de mudança ou de devir, pode ser tanto a expressão de uma energia abundante, ligada ao dionisiaco, como, ao contrário, pode estar ligado ao mal favorecido, àquele que se irrita com a existência e, portanto, a quer pôr abaixo (o autor lembra aqui dos *anarquistas*). O mesmo procede da vontade de eternizar-se; onde, por um lado, encontramos o *pessimismo romântico*, que provém “da tirânica vontade de um grave sofredor”, e, do outro lado, este desejo provém da gratidão e do amor (uma arte de apoteose).

aqui: é pela abundância de vida que o homem pode ser um criador – no que esta palavra carrega consigo de carga dionisíaca de destruição, mudança, de novo. Num sentido pleno, um Sim para a vida e para a criação. Indo além da oposição de bem e mal, deixando de lado “o delírio idealista ou romântico”, o filósofo traz a noção de felicidade trágica numa intensa afirmação da vida, o *amor fati*, ou, nas palavras de Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, IV, § 276): “seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”. Esse sim para a vida não é simplesmente a afirmação da vida no que ela tem de prazerosa ou de agradável, mas também naquilo que ela tem de violenta e desagradável, de perverso e de feio – dizer Sim para tudo aquilo que o homem moral falaria Não, Sim para tudo aquilo que o homem moral negaria em sua vida presente por uma vida futura. Esse “Não”, para Nietzsche, gera um mal-estar psíquico na vida, tornando o indivíduo um ressentido, um escravo. Por outro lado, o *amor fati* tem um sentido muito mais profundo do que aceitar a vida tal como se apresenta em sua imanência – numa definição passiva –, mas, ao contrário, tem um sentido ativo da experiência do indivíduo com sua existência de aceitar a força, a vontade de poder criadora: a capacidade do indivíduo em amar, não a resignação, mas a potência, não “uma única interpretação” (NIETZSCHE, 2011a, I, §11) de mundo, mas a multiplicidade, não somente a agradável, mas a dor e a violência; um amor incondicional à vida. Amando as múltiplas situações que nos apresentam na vida,

amando mesmo as mais trágicas vivências com uma superabundante felicidade, consegue-se intensificar a potência da vida e, então, criar; ou, em outras palavras, amando a interatividade de forças como elas se apresentam em seus acasos, potencializá-las através da criação. Assim, mesmo na lama, o poeta diz Sim a si mesmo: aí está a alegria trágica que permite o homem dizer Sim às forças antagônicas que se apresentam e criar a partir dessa intensa alegria – “o segredo para colher da vida a maior fecundidade e a maior fruição é: *viver perigosamente!*” (NIETZSCHE, FW [KSA 3], 1999, IV, § 283). Como escreve em *Ecce Homo* sobre a afirmação trágica da existência:

Como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve – Zarathustra é um dançarino –: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abissal pensamento”, não encontra nisso portanto objeção nenhuma ao existir, sequer ao seu eterno retorno – antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso e ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... *Mas esta é a ideia do dionísíaco mais uma vez* (NIETZSCHE, EH [KSA 6], 1999, “Also sprach Zarathustra”, § 6, *grifos do autor*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bataille (1973, OC, VI, p. 310), em “O riso de Nietzsche”, ao relacionar as noções de possível e impossível através do pensamento nietzschiano, escreve que “no fundo, o domínio espiritual é aquele do impossível, isto é, o êxtase, o sacrifício, a tragédia, a poesia e o riso são formas em que a

vida se coloca na medida do impossível”.²⁰ E, posteriormente, complementa:

Limito-me a duas proposições [...]: “cada impossível é aquilo pelo qual um possível deixa de ser (como disse, sem o possível não haveria o impossível: a tragédia é o atributo do poderoso)” – “no extremo limite de seu poder, cada possível aspira à impossibilidade (o que a destrói como possível)”. Lembro que a aspiração ao impossível é exatamente o espiritual (como a ação é sempre aspiração ao possível). Mas ainda, no momento em que a vontade de salvação, como uma intrusa, é rejeitada pelo espiritual, qual é o possível sem o qual não existiria impossível? (BATAILLE, 1973, OC, VI, p. 310).

Quando se mata Deus e a aspiração à salvação deixa de ser uma a condição pela qual o homem se coloca na ordem do possível, resta agora, ao homem, buscar a impossibilidade, ou o divino, em si mesmo, já que “o limite do homem não é Deus, não é o possível, mas o impossível, a ausência de Deus” (BATAILLE, 1973, OC, VI, p. 313). A espiritualidade trabalhada por Bataille é tão nova quanto antiga: pode fazer referência a antes ou depois do cristianismo. “A religião cristã é talvez a menos religiosa”, escreve Bataille (1987, OC, X, p. 36) em *L'erotisme*. Esta afirmação converge com a noção de salvação, sustentada na figura de Deus. Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que “a qualificação do mal indica um acordo profundo do homem com o possível. Ela significa, de um lado, uma crença geral à dominação do possível no mundo”.

Deus nada mais é do que o ser supremo que, em sua própria existência, medeia a relação entre o possível e o impossível. Ele implica, do ponto de vista moral, num limite

²⁰ E, por espiritual, Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que é o que “revela o êxtase, do sacrifício religioso (do sagrado), da tragédia, da poesia, do riso – ou da inquietude”.

do mundo ou o “triunfo do possível”. Isto porque o homem, sendo homem, deve se manter no limite do possível, não ultrapassar a barreira sob o risco de punição. A salvação, como o princípio de uma meta introduzido na vida espiritual, pressupõe os limites do homem em um mundo moral. Neste sentido, temos um pleno domínio, através da salvação, do possível ou, em outras palavras, só podemos aspirar ao mundo prometido em sua perfeição e harmonia quando não sucumbirmos ao mundo dos vícios e excessos.

Seguindo esse argumento, não seria errôneo relacionar a vida do artista às condições em que ela atinge o impossível, na presença da ausência de Deus. Estando no *entre-lugar*, o artista torna-se possível no momento em que se coloca à altura do impossível, no momento em que suas condutas e sua obra trazem a exuberância de uma vida que renuncia ao possível. O artista, pertencendo ao *entre-lugar*, não traria a experiência do impossível? Ele não seria, como disse Baudelaire, aquele que se autoproclamou seu Deus e seu sacerdote?

A estética hegeliana banuiu todo o artista da possibilidade de ser para a transcendência do espírito e, estando agora fora da lógica do tempo, a arte foi destituída de sua alta posição que ocupou em tempos passados. Na modernidade, a (in)existência artística, em sua imediatez e contingência, deixou para trás esse momento Uno de uma harmonia ordenadora, para se aventurar numa ontologia não dialética. E, se sua existência está prejudicada pela transcendência, resta-lhe apenas a imanência de sua própria existência que não cessa de se situar nesta contradição que, ao não existir, ainda assim não deixa de ser. Aqui não se instaura um pro-

blema dialético – embora nasça de uma filosofia eminentemente dialética –, ao contrário, na existência do artista não há síntese possível, não há conciliação, e toda a negação é sempre afirmada, nunca superada. No século XIX, a arte não permitiu a síntese e o artista só encontrou seu (não-)lugar se mantendo nesta distância que o situa como incompreendido.

“Ser divino não é somente colocar a vida na medida do impossível, é renunciar à garantia do possível”, escreveu Bataille (OC, VI, 1973, p. 312) para, depois, questionar afirmativamente: “o que significa o divino atingido no riso, senão a ausência de Deus?”. No fundo, é na medida do impossível que a existência do artista é colocada na dimensão de sua própria vida enquanto superabundância, a vida na intensidade de um riso que afirma, insistentemente, a morte de Deus. E, com um grande riso no rosto, o artista diz Sim a si mesmo, diz sim ao impossível. Riso este que acometeu a pura e moral Virginie, levando-a a um profundo mal-estar; e que fez de Zaratustra, o leve e o dançante, declarar santo seu riso.

Todavia, o riso que faz o Sábio tremer não poderia passar despercebido, deveria adentrar-se na possibilidade do possível, deveria novamente ser tomado dentro de uma racionalidade que, ao vigiá-lo, pode, por fim, controlá-lo. Assim, o *theoretical hominem* não conseguiu digerir esse riso espontâneo e alegre, não compreendeu por que o riso o fazia tremer. É como se, no fundo, o riso revelasse alguma verdade sobre o homem teórico, uma verdade mais imediata da vida do que as longas cadeias da racionalidade.

Diante disso, coloca-se a questão: como o homem teórico poderia conter esse perigoso riso, se dele se afastou por

medo de tremer? Algo em seu saber estava incompleto, a possibilidade não abarcava esse riso, então era necessário ir além e tentar colocar o impossível nos limites do possível. Essa incompletude não é porque não poderia rir; ele, conhecedor que é, sabia que para ser razoável não deveria contrair os lábios e mostrar os dentes. Ao contrário, para ser um homem de razão, não deveria rir, mas entender esse riso ao ponto de torná-lo síntese, abstração, conceito, ou, noutras palavras, deveria apreender o riso na seriedade do conceito. E, diante dessa possibilidade, mordeu os lábios e decidiu que o ridente, esse que flerta com o impossível, deveria ser objeto de seu estudo, pois, como poderia um homem de razão, rir? Traça-se aqui um embate de difícil solução: por um lado, o artista ri mesmo diante de sua vida trágica que não está assegurada pela ordem da razão e, por outro, a seriedade do homem da ciência – para fazer ciência – opôs-se ao riso. O homem que ri foi tomado como estranho e perigoso, entretanto, era dotado de tal leveza que não se encontrava dentro do pesado conhecimento. O quadro mudou: a ciência, que já havia se apoderado do louco, não tardou em assimilar o riso do artista à loucura.

Não há dúvidas: o homem de ciência se ofendeu pelo riso daquele que não negava; o homem dialético compreendeu, mesmo tendo de ir contra si mesmo, que não poderia deixar a arte fora de seu domínio. A totalidade estaria comprometida, ela deveria novamente habilitar o artista, não como negatividade em si mesma, mas como uma contradição na própria razão. Habilitar o artista não significa restituir seu antigo lugar, e sim situá-lo no plano mesmo da ordem do mundo: torná-lo negatividade para ter a possibilidade de entendê-lo, limitá-lo e, por fim, dominá-lo. O ar-

tista, depois de insistentes pesquisas no campo da psiquiatria – como, p. ex., da degenerescência –, finalmente se encontrou avizinhado do criminoso e do louco, tornou-se algo possível em um discurso possível. A racionalidade visou a possibilidade de novamente inserir em seu discurso o artista, não para lhe devolver seu antigo *status*, mas para lhe retirar da liberdade que encontrou no *entre-lugar*. Não seria inexato afirmar que, nesse momento, a teoria da degenerescência assumiu um papel que Hegel dificultou, embora de forma não proposital. Hegel não conseguiu prever o perigo do impossível. A teoria da degenerescência encontrou no artista, ou melhor, no homem de gênio, uma riqueza para demonstrar que a degenerescência pode ser diagnosticada em todo e qualquer tipo de indivíduo – todos são potencialmente doentes e a sociedade caminha, diferentemente do que pensou Hegel, não para sua realização, mas para seu fim, sendo o artista o grande arauto da degenerescência social.²¹

Ao se defrontar com o riso, o homem de ciência buscou entendê-lo, abstraí-lo, contê-lo e situá-lo em uma natureza global que pertence ao próprio discurso racional. Como sábio, ele não poderia não saber – mesmo que não possa rir, deve ter o controle sobre o riso. A grande ironia era o riso se apresentar tão superior através de uma existência tão desprezível como a do artista. Para superar essa ironia, a racionalidade, em sua superioridade, rebaixou o riso do artista. A religação do riso com verdade novamente se estabeleceu, porém, inversamente: diferentemente de ou-

²¹ Sobre isso, são notáveis os trabalhos de Moreau de Tours, *Psychologie morbide* (1859), Lombroso, *L'uomo di genio* (1894), e Nordau, *Entartung* (1896).

trora, quando o riso manifestava uma verdade do sujeito que se encontrava escondida, agora é o riso que esconde uma doença – é o riso patológico.

O riso do artista, por fascinar, acaba sendo alvo de um olhar sempre mais fechado, mais sério, um pouco mais enrugado; olhar que se torna condição de possibilidade para a apreensão do impossível. Para conter o riso do artista, o homem de ciência teve que olhar mais uma vez para baixo, ultrapassar a barreira nasal e fitar com muita atenção o riso que emanava da boca. O homem de ciência irá capturar o riso do artista em seu discurso que o define como doença; através de um jogo sério, o homem de razão pode novamente se estabelecer como medida inversa ao tornar o artista um louco.

Não é à toa que Nietzsche (GT [KSA 1], “Versuch einer Selbstkritik”, 1999, § 2) tenha escrito da importância de ver “a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” e, para isso, seria necessário “ver a ciência com a óptica do artista” e “a arte, com a da vida”. Destarte, no momento em que a arte se situa em sua inseparabilidade com a vida de artista, muitos erroneamente acreditaram que ela perdia seu contato com o mundo num subjetivismo hermético, quando, do ponto de vista de uma *metafísica de artista*, a arte era “a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica da vida” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], “Vorwort an Richard Wagner”, 1999) – ela devolvia, diferentemente da ciência, intensidade à vida.

Abstract: This paper seeks to understand the modern artist after the birth of mercantile society and the Hegelian claim that « in all these respects art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past ». For

that, we will go through the Baudelaire's and Nietzsche's thought and the way how both of them understood the importance of the artist and art in the 19th century, mainly through laughter. The hypothesis is that the artist, once marginalized both from the social and the philosophical rationality points of view, lived in *between-place*, establishing a dangerous (in)existence in which he reveals the man in his human, vicious, corporal dimensions, through the laughter. Due to this dangerous (in)existence manifested by laughter, it didn't take long for that rationality, mainly through psychiatry, to assimilate the artist to madness, in order to capture him within the scientific discourse.

Keywords: laughter; artist; Baudelaire; Nietzsche; (in)existence.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome V. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Œuvres complètes*. Tome X. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. Paris: Ed Lous Conard, 1926.

_____. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: PUF, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1977.

FEILER, Adilson Felício. “Nietzsche e a Mnemotécnica: do sofrimento à afirmação da vida pelo artista da dor”. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 32, n. 56, p. 524-541, maio/ago. 2020

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O “Zaratustra” de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. vol. I. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche*. Trad. de Flamarion Caldeira Ramos e Luiz Fernando Martin. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*. Paris: Gallimard: 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Ecce Homo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O caso Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

_____. *Vontade de potência*. Trad. de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011a.

MARX, Karl. *O Capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. “As formas do ressentimento na filosofia de Nietzsche”. *Philosophos*, Goiás, v. 13, n. 1, jan./jun. 2008, p. 11-33.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHEIBE, Fernando. “Um periódico intempestivo”. In. *Acéphale: a conjuração sagrada*. Vol. 1. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. pp. 9-22.

OBRAS DE ARTE SÃO ESSENCIALMENTE INSTITUCIONAIS?^{1,2}

Rosi Leny Morokawa (UFRJ)^{3,4}

rosimorokawa@gmail.com

Resumo: Este artigo examina os argumentos apresentados por Monroe Beardsley contra a tese de que a arte é essencialmente institucional. Beardsley mira sua crítica na versão mais bem elaborada de uma teoria institucional da arte, a teoria de George Dickie. Ele argumenta que Dickie usa o termo “instituição” de forma ambígua, como *type* e *token*, e que, afirmar a existência de um contexto institucional não é o mesmo que afirmar que as atividades que pressupõem este contexto são institucionais. Pretende-se mostrar que, embora Dickie reelabore sua teoria a fim de fortalecer sua tese inicial, ele não consegue responder de forma satisfatória ao “Argumento Beardsley-Anscombe”. Além disso, este artigo apresenta e discute brevemente a última elaboração de Dickie, em que ele defende que a arte é uma *espécie cultural*.

Palavras-chave: Filosofia da arte; definição de arte; teoria institucional da arte; espécie cultural.

INTRODUÇÃO

Uma definição de arte, de forma geral, tenta especificar qual a natureza ou essência da arte. Tradicionalmente na filosofia, as teorias da arte buscam apresentar, por meio de

¹ Recebido em: 02-05-2018/ Aprovado em: 21-07-2018/ Publicado on-line em: 15-04-2021.

² Este artigo foi escrito, em parte, durante pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.

³ Doutoranda no Programa de Pós-graduação Lógica e Metafísica (PPGLM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

⁴ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2115-4100>.

definições, propriedades comuns às obras de arte, que fazem algo ser arte e se distinguir daquilo que não é arte⁵. As principais teorias da arte formuladas na segunda metade do século XX tentam responder à posição que nega a existência de uma essência da arte que possa ser expressa em uma definição, em termos de condições necessárias e suficientes que devam ser satisfeitas para que algo seja arte⁶.

Uma famosa posição não definicional é a de Morris Weitz, em “The Role of Theory in Aesthetics” (1956)⁷. Weitz nega que existam propriedades essenciais comuns às obras de arte e, até mesmo, que haja qualquer propriedade necessária que algo deva satisfazer para ser arte. Segundo sua proposta, as teorias tomam as propriedades acidentais ou contingentes como se elas fossem essenciais e, por isso, falham em apresentar uma propriedade (ou um conjunto de propriedades) que possa definir arte⁸.

Contra a posição de Weitz, Maurice Mandelbaum (1965) argumenta que é possível que existam propriedades comuns às obras de arte que não sejam nem intrínsecas e nem manifestas, mas que sejam propriedades relacionais. Sua objeção aponta o caminho das teorias que buscam definir arte a partir da relação entre obras arte e o contexto

⁵ Para uma introdução ao problema da definição de arte, ver Morokawa (2020).

⁶ Por condição necessária para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo que for arte deve satisfazer. Por condição suficiente para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo o que satisfaz essa condição seja arte, isto é, basta satisfazê-la para ser arte.

⁷ Elaborada a partir de *Investigações Filosóficas* (1953) de Ludwig Wittgenstein. John Passmore (1951), Paul Ziff (1953) e William Kennick (1958), entre outros, também elaboraram propostas no mesmo sentido do que defendeu Weitz. Cf. Davies (1991). Para uma análise da tese de Weitz sobre a impossibilidade da definição de arte, objeções e perspectivas, ver Morokawa (2018).

⁸ Por propriedades essenciais entende-se aquelas propriedades que algo não poderia deixar de ter e ainda assim existir ou ser o que é. Por propriedades acidentais, entende-se aquelas propriedades que algo poderia deixar de ter sem que com isso deixasse de existir ou ser o que é.

cultural ou histórico delas. Uma destas teorias é a que ficou conhecida como “Teoria Institucional da Arte”, proposta por George Dickie (1974, 1984).

Dickie propõe que a arte é institucional. Segundo Dickie (1974, p. 430), somente se “recuarmos um pouco e avaliarmos as obras no seu cenário institucional, seremos capazes de ver as propriedades essenciais que elas partilham”. Para ele, as obras de arte partilham a propriedade de serem artefatos aos quais se atribuiu o estatuto de candidatos à apreciação. Esta atribuição confere um caráter institucional às obras de arte, porque é feita por representantes de uma certa instituição social que Dickie (1974, p. 431) chama de “mundo da arte”.

Para Monroe Beardsley (1976), não há dúvidas de que os processos e produtos que em geral chamamos de “arte” estão muitas vezes relacionados com instituições sociais. Entretanto, ele considera que esta característica institucional da arte é algo meramente contingente. Em sua visão, a questão realmente importante é se a “arte é não apenas contingente, mas essencialmente institucional” (BEARDSLEY 1976, p. 125). Se a arte fosse essencialmente institucional, a propriedade de ser institucional seria necessária. Assim, seria impossível haver arte que não fosse institucional.

Beardsley considera que Dickie toma uma característica contingente como se fosse essencial. Segundo Beardsley, isso acontece porque Dickie usa um critério excessivamente fraco para caracterizar algo como institucional. Segundo este critério, algo é institucional porque sua classificação é instaurada por uma convenção. Para Beardsley (1976, p. 127), “quando falamos de uma atividade como institucio-

nal, não é suficiente que a sua descrição seja uma descrição que foi instituída institucionalmente”. Ou seja, do fato de uma ação ser descrita por uma descrição instituída por uma convenção não se pode concluir que a própria ação é institucional.

Para que a teoria institucional demonstre a tese de que a arte é essencialmente institucional, segundo Beardsley, ela deve mostrar que a existência de alguma instituição está incluída entre as condições de verdade de “A é uma obra de arte”. Se assim o fizer, então, obras de arte são objetos essencialmente institucionais. Veremos na resposta às críticas de Beardsley que Dickie tenta apresentar a existência de uma instituição entre as condições de verdade para se afirmar que algo é uma obra de arte.

As condições de verdade de uma sentença ou proposição são as condições que devem ser satisfeitas para que ela seja verdadeira. Quando Beardsley afirma que entre as condições de verdade de “A é uma obra de arte” deva estar incluída uma instituição, podemos supor que, para que a sentença seja verdadeira, a condição de existirem instituições deva ser satisfeita. Assim, a sentença só será verdadeira em uma situação em que existam instituições.

Dois argumentos contra a tese de Dickie são centralmente apresentados por Beardsley (1976): (1) o argumento de que Dickie confunde dois sentidos de instituição, como *type* e *token*, usando o termo “instituição” de forma ambígua; e (2) o que denomino “Argumento Beardsley-Anscombe”, que defende que afirmar a existência de um contexto institucional não é o mesmo que afirmar que as atividades que pressupõem este contexto são institucionais.

Dickie (1984) reelabora sua teoria em resposta aos ar-

gumentos de Beardsley. Neste artigo pretendo mostrar que Dickie não consegue responder de forma satisfatória ao Argumento Beardsley-Anscombe, que continua como uma forte objeção contra a tese da essência institucional da arte. Além disso, apresento outras críticas à reelaboração da teoria institucional da arte, assim como, mostro a crítica da circularidade na definição. E por fim, apresento e analiso brevemente a última elaboração de Dickie (2000, 2001, 2004) sobre a arte como uma *espécie cultural*, na qual ele propõe uma versão reduzida da teoria das *espécies naturais*.

1. A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE, DE GEORGE DICKIE

Dickie elabora sua teoria institucional da arte influenciado por Arthur Danto⁹. Segundo Dickie, Danto (1964) mostra com o problema dos pares indiscerníveis – em que um objeto é uma obra de arte enquanto outro objeto com as mesmas características perceptuais não é – a necessidade de que uma definição de arte seja elaborada a partir de propriedades não intrínsecas às obras de arte. A partir disso, Dickie afirma que a condição de ser obra de arte é fruto de uma atribuição institucional que faz com que apenas um dos objetos indiscerníveis perceptualmente seja arte.

A expressão “mundo da arte” de Danto (1964) é interpretada por Dickie (1974, p. 429) referindo-se a uma “insti-

⁹ Dickie aponta que Danto não elaborou uma teoria institucional da arte, mas considera que as observações sobre a atribuição do estatuto de arte, apresentadas em “Artworks and Real Things” (1973), assemelham-se a uma teoria institucional. Assim, para Dickie, a teoria institucional da arte é uma versão possível de uma teoria da atribuição de estatuto apresentada inicialmente por Danto.

tuição social alargada na qual as obras de arte têm o seu lugar próprio”. Ele usa a expressão “instituição social” para designar uma “prática estabelecida [*established practice*]”, algo não tão formal como uma “sociedade ou uma corporação estabelecida” (DICKIE 1974, p. 430).

O mundo da arte é apresentado por Dickie (1974, p. 430) como “um feixe de sistemas [...], cada um dos quais proporciona um contexto institucional para a atribuição do estatuto a objetos pertencentes ao seu domínio”. Quando avaliamos cada um desses sistemas somos capazes de reconhecer a propriedade essencial que eles partilham, a saber, a ação de atribuição do estatuto de arte. Esta ação para Dickie sempre esteve presente nas artes, mas os espectadores, críticos e filósofos voltavam suas atenções às propriedades do objeto adquiridas pela ação e não para a ação em si.

A definição institucional da arte é elaborada em termos de duas condições necessárias e conjuntamente suficientes para que algo seja arte, a artefactualidade e a atribuição do estatuto de arte:

Uma obra de arte no sentido classificatório é (1) um artefato (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse atribuído o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte). (DICKIE 1974, p. 431, *tradução minha*)¹⁰.

Dickie deixa claro que a definição é em “sentido classificatório” para se diferenciar de definições valorativas da ar-

¹⁰ A definição apresentada em 1974 é a versão mais conhecida e bem elaborada de sua teoria. Embora Dickie tenha apresentado anteriormente versões prévias a esta, neste artigo, me refiro à versão de 1974 como a primeira elaboração e à versão de 1984, como a reelaboração da teoria institucional da arte.

te. Assim, ele considera que algo pode ser arte sem ser boa arte. A condição (1), a artefactualidade, define arte como um produto da atividade humana. Esta condição pode ser adquirida por objetos manufaturados, como no caso de *ready-mades*¹¹, ou objetos naturais quando deslocados de seus locais originais¹². A condição (2), a atribuição do estatuto de arte, é apresentada em quatro noções interligadas: agir em nome de uma instituição; atribuir um estatuto; ser um candidato e a apreciação.

2. BEARDSLEY E A CRÍTICA À TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

A teoria institucional proposta por Dickie é a versão mais conhecida de uma teoria institucional da arte. Beardsley considera que o argumento de Dickie é complexo e bem elaborado, mas parece insuficiente como uma definição de arte. Apesar de Beardsley ter discutido vários aspectos da teoria institucional da arte, neste artigo veremos centralmente dois argumentos. O primeiro argumento é o da ambiguidade do uso do termo “instituição”, que é reconhecido por Dickie na reelaboração da sua teoria. O segundo é o Argumento Beardsley-Anscombe que, como propõe este artigo, não consegue ser respondido por Dickie de forma satisfatória. De modo que, este argumento continua

¹¹ “Ready-made” foi um termo utilizado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968) para se referir às suas obras compostas por objetos manufaturados que escolhia, segundo ele, sem critérios estéticos. A *Fonte*, um urinol invertido com a inscrição “R. Mutt”, enviado ao Salão dos Independentes de Nova Iorque em 1917, é um dos seus *ready-mades* mais conhecidos.

¹² Na reelaboração da teoria institucional, Dickie (1984, p. 117) considera que a artefactualidade não pode ser conferida a um objeto, mas que ela é fruto de um trabalho mínimo do artista, mesmo nos casos de *ready-mades*.

incidindo sobre a reelaboração da teoria institucional.

2.1 A AMBIGUIDADE NO USO DE “INSTITUIÇÃO”

Beardsley argumenta contra a teoria institucional da arte afirmando que Dickie faz uma confusão entre dois sentidos de “instituição”. Beardsley (1976, p. 126) afirma que há uma ambiguidade no termo “instituição”. Ele pode ser usado para designar uma instituição *type* e para designar uma instituição *token*. Segundo esta distinção, uma instituição *token* “é uma entidade coletiva que é individualizada por conjuntos de práticas persistentes [...] e possui certa soberania, isto é, a autoridade para manter ou alterar as práticas” (BEARDSLEY 1976, p. 126)¹³. Por instituições *type*, Beardsley entende o conjunto de práticas comuns a um grupo de pessoas, como a do casamento, divórcio, ritos de iniciação. As práticas comuns tornam-se práticas institucionalizadas na medida em que são associadas a certas instituições *tokens*, segundo Beardsley (1976, p. 126). Assim, para Beardsley (1976, p.135), uma prática estabelecida não é uma instituição *token*, como uma fábrica ou um teatro. Uma prática estabelecida pode ser uma prática social como esculpir, escrever poemas, compor música e assim por diante. Nem todas as práticas sociais são institucionalizadas. Sua institucionalização depende da relação das práticas sociais com as instituições instanciadas, ou seja, instituições *tokens*.

Dickie (1974, p. 430) afirma que ao classificar o mundo

¹³ Como por exemplo a realização de reuniões regulares em que certas cerimônias são realizadas.

da arte como uma instituição, ele busca designar “uma prática estabelecida, e não uma sociedade ou corporação estabelecida”. Porém, mesmo que Dickie considere instituição como uma prática estabelecida, faz uso da noção de autoridade de conferir o estatuto, que parece estar ligada a uma sociedade ou corporação no sentido de instituição do qual quer se afastar.

Assim, para Beardsley (1976, p. 134), há um problema com o conceito de “agir em nome de” na definição institucional. Podemos imaginar que alguém agindo em nome de uma instituição *token* poderia conceder o estatuto a algo ou alguém. Como, por exemplo, o Reitor de uma universidade concede o título de Doutor a um professor (exemplo utilizado por Dickie e Beardsley). Mas o mundo da arte não é feito de instituições *tokens*. Uma vez que Dickie faz uso do sentido mais amplo de “instituição” para designar práticas gerais, Beardsley questiona se faz sentido falar de agir em nome de uma prática. A autoridade de atribuição de um estatuto pode ser centralizada em uma instituição *token*. No entanto, para práticas estabelecidas, como Dickie concebe o mundo da arte, “parece faltar a fonte da autoridade necessária” (BEARDSLEY 1976, p. 134) para conferir a qualidade de candidatura à apreciação.

2.2 O ARGUMENTO BEARDSLEY-ANSCOMBE

O Argumento Beardsley-Anscombe tem por base a distinção entre ações que são institucionais e as que não são. A instauração de uma convenção não faz de uma ação algo institucional. Por exemplo, acenar um “até logo” com a

mão tem em nossa cultura uma base convencional, mas não é parte de uma instituição, afirma Beardsley (1976, p. 127)¹⁴. Para Beardsley, alguns fatos podem ser instituídos por uma convenção. Podemos entender que esses fatos pressupõem um contexto institucional. No entanto, pressupor um contexto institucional não é o mesmo que afirmar que o fato seja uma descrição deste contexto institucional.

A defesa de Beardsley, de que há uma distinção entre fatos que são ou não institucionais e que isto se aplica à atividade artística, se deve a Elizabeth Anscombe em “On brute facts” (1958). Neste curto artigo ela discute brevemente a relação entre fatos e o contexto institucional por trás deles. Segundo Anscombe, alguns fatos pressupõem um contexto institucional, que em algum momento se convencionou certas práticas. No entanto, não devemos dizer que são fatos mantidos no contexto de instituições, pois suas descrições não descrevem algo sobre este contexto. Em circunstâncias normais, estas descrições são sobre fatos brutos em relação a outros fatos (ANSCOMBE 1958, p. 70). Segundo Anscombe,

A afirmação de que eu devo ao merceiro não contém uma descrição de nossas instituições, não mais do que a afirmação de que eu dei a alguém um *schilling* contém uma descrição da instituição do dinheiro e da moeda do país. Por outro lado, requer estas ou muitas semelhantes instituições como pano de fundo a fim de que seja o tipo de

¹⁴ Beardsley (1976, p. 127) apresenta outro exemplo, o de um legislador que aprovasse uma lei em que se considere a morte como a cessação da atividade cerebral. Nesse caso, embora a definição de morte como cessação da atividade cerebral seja dada por uma instituição, criando-se uma norma para o uso do termo “morte”, isto não faz da morte em si algo institucional. A morte existe antes de uma definição normativa do conceito de morte ou de relações com instituições jurídicas.

declaração que é. (ANSCOMBE 1958, p. 69, tradução minha).

Considerando o seguinte caso: (x) eu pedi batatas; (y) o merceiro me entregou as batatas; (z) o merceiro enviou a conta. Para Anscombe (1958, p. 70), a descrição A “Eu devo ao merceiro” pressupõe um contexto institucional, em que em algum momento se convencionou certas práticas como a de compra e venda. No entanto, “dever ao merceiro” não descreve algo sobre este contexto.

Anscombe (1958, p. 72) afirma que a existência da descrição A na linguagem em que ocorre pressupõe um contexto a que chamamos de “a instituição por trás de A”. Esse contexto pode ou não ser pressuposto para as descrições xyz. Por exemplo, a instituição de compra e venda é pressuposta para a descrição z, como também é para A, mas não é para as descrições y e x. Em nenhuma destas descrições está presente, nem mesmo implicitamente, uma descrição do contexto das instituições. Por conseguinte, “A” não é uma descrição de “a instituição por trás de A” mesmo que a pressuponha.

Partindo de Anscombe, Beardsley (1976, p. 127) apresenta o exemplo de Jones e Smith. O primeiro deposita seu salário em um banco, o segundo, guarda suas joias atrás de um tijolo na chaminé de sua casa. A ação de Jones é claramente institucional porque pressupõe a existência de uma instituição, o banco, com a qual se relaciona diretamente para executar a ação de depositar o dinheiro. Por outro lado, a ação de Smith não é institucional, pois para desempenhá-la não há necessidade de qualquer relação com instituições. Mesmo que as duas ações sejam realizadas por um motivo similar, as duas ações se diferenciam quanto a

serem institucionais ou não.

A questão relevante para Beardsley (1976, p. 127-128) é a forma como a distinção entre fatos que são ou não institucionais se aplica à atividade artística, e mais especificamente à criação da obra de arte. A imagem que podemos ter do artista romântico “retirado em sua torre de marfim” se assemelha mais a Smith do que a Jones. Segundo Beardsley,

É claro que não se pode negar que ao artista romântico pode ser fornecida energia elétrica por uma instituição, que o seu papel ou tela têm de ser fabricados, que seus próprios pensamentos serão [...] em certo ponto “moldados” pela linguagem adquirida e aculturação prévia. Mas nada disso importa ao lado do ponto em questão, segundo o qual (nesta versão) ele pode fazer uma obra de arte e validá-lo como tal, pela sua própria força originária livre. (BEARDSLEY 1976, p. 127-128, *tradução minha*).

Beardsley não defende a concepção do artista romântico ou isolado como modelo de se produzir arte, mas nota que se é possível que exista ou existiu este tipo de artista, ele se constitui em uma antítese à teoria institucional da arte. A concepção do artista romântico defende que o artista pode fazer uma obra de arte sem que a ação de criação e o produto dela sejam institucionais (BEARDSLEY 1976, p. 127). Até que o artista resolva expor ou vender a obra em contato direto com instituições, a arte não tem um caráter institucional, pois ela não se relaciona com instituições. Assim, obras de arte são criadas, existem, antes mesmo de sua relação com as instituições da arte. Um exemplo, ao qual podemos nos remeter, são as obras produzidas por Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), cuja produção foi feita re-

clusa em um hospital psiquiátrico¹⁵. Bispo do Rosário produziu uma série de objetos com preocupações estéticas, que para ele tinham fins religiosos. Ele é atualmente considerado um expoente da arte contemporânea brasileira e suas obras fazem parte do acervo de vários museus.

3. A REELABORAÇÃO DE DICKIE EM RESPOSTA A BEARDSLEY

A reelaboração da teoria institucional da arte em *The Art Circle* (1984) é centrada no que Dickie (1984, p. 156) chama de “enquadramento [*framework*] essencial da arte”, que envolve o artista, o público e o mundo da arte. Ele apresenta a teoria institucional da arte em cinco definições articuladas entre si,

- A) Um artista é uma pessoa que participa, com conhecimento de causa, na produção de uma obra de arte;
- B) Uma obra de arte é um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte;
- C) Um público é um conjunto de pessoas que estão preparadas, em certo grau, para compreender um objeto que lhes é apresentado;
- D) O mundo da arte é a totalidade dos sistemas do mundo da arte;
- E) Um sistema do mundo da arte é um quadro para a apresentação, por um artista, de uma obra de arte a um público do mundo da arte. (DICKIE 1984, p. 156-159)

Dickie aceita parcialmente a crítica de Beardsley à sua teoria, o que o leva à elaboração das cinco definições. Por um lado, Dickie se propõe a corrigir sua concepção de natureza institucional da arte. Por outro, ele se concentra na

¹⁵ Bispo do Rosário viveu por mais de cinquenta anos recluso na Colônia Juliano Moreira, uma instituição psiquiátrica na cidade do Rio de Janeiro, que hoje abriga o Museu Bispo do Rosário.

concepção de artista romântico de Beardsley para “usá-la como contraponto no desenvolvimento de uma explicação da natureza institucional da arte” (DICKIE 1984, p. 122). Veremos a seguir esses dois aspectos da resposta de Dickie à crítica de Beardsley, na elaboração da nova versão da teoria institucional da arte.

3.1 ACEITAÇÃO DO ARGUMENTO SOBRE A AMBIGUIDADE DO TERMO “INSTITUIÇÃO”

Dickie (1984, p. 114) reconhece que Beardsley está correto em sua crítica e que a primeira formulação da teoria institucional não é coerente. O mundo da arte é apresentado na primeira definição institucional como uma prática social e não como uma instituição instanciada. O que não condiz com as expressões “conferir”, “estatuto” e “agir em nome de”, excessivamente formais e mais apropriadas ao âmbito de instituições *tokens*, como Beardsley as concebe. O uso destas expressões, segundo Dickie, o levaram a oferecer descrições inexatas do mundo da arte. No entanto, a admissão de que a primeira elaboração da teoria institucional é incorreta não implica que toda formulação da teoria institucional seja incorreta, alega Dickie.

Por conseguinte, na reelaboração da teoria institucional, Dickie abandona a condição de atribuição de estatuto de candidato à apreciação de sua definição de arte¹⁶. Este abandono se deve à aceitação da crítica de Beardsley de que

¹⁶ Quando Dickie (1984) retira de sua definição a “atribuição de candidato à apreciação” feita pelos representantes do mundo da arte, ele acaba por apresentar algo como a definição de Diffey (1969), que nada é arte a não ser que passe por uma “exibição pública”.

o mundo da arte não seria uma instituição do gênero que confere estatutos (DICKIE 1984, p. 114). *Grosso modo*, o que agora ele designa como teoria institucional da arte é “a visão segundo a qual uma obra de arte é arte por causa da posição que ocupa dentro de uma prática cultural, ou seja, como é evidente, dentro de uma instituição *type*, na terminologia de Beardsley” (DICKIE 1984, p. 124).

3.2 A DEFESA DO ENQUADRAMENTO ESSENCIAL DA ARTE

Dickie (1984, p. 111) afirma que por abordagem institucional refere-se “à ideia segundo a qual as obras de arte são o resultado da posição que ocupam dentro de um enquadramento ou de um contexto institucional”. Essa ideia é defendida a partir de Danto (1964). O que há em comum entre a perspectiva de Danto e a teoria institucional, de acordo com Dickie (1984, p. 115), “é a tese segundo a qual obras de arte estão imersas num enquadramento ou contexto essencial e de considerável ‘espessura”.

Ele tenta demonstrar que o enquadramento é essencial para a criação das obras de arte. Ele acredita que assim possa mostrar que existe uma natureza institucional da arte. Dickie (1984, p. 122) afirma que “sua teoria sustenta que a institucionalidade é uma condição tanto necessária como suficiente” para a existência de obras de arte. Segundo Dickie, Beardsley não teria mostrado que a institucionalidade não é uma condição suficiente para definir arte com a concepção do artista romântico. E que, ainda que Beardsley tivesse demonstrado que não há uma condição suficiente, ela ainda poderia ser uma condição necessária.

Para defender que a concepção do artista romântico

não contraria eficazmente a teoria institucional da arte, Dickie retoma a seguinte passagem de Beardsley (1976, p. 127-128): “que seus próprios [do artista] pensamentos serão [...] em certo ponto ‘moldados’ pela linguagem adquirida e aculturação prévia”.

Se os pensamentos do artista são culturalmente moldados, os seus pensamentos sobre a própria arte também o são. Assim, Dickie acredita que há bons motivos para pensar que a arte que o artista cria é essencialmente institucional. Por “pensamentos relevantes” sobre a arte, Dickie (1984, p. 125-126) entende “os pensamentos sobre objetos que são reconhecidos como arte pela pessoa que os está a ter, são pensamentos sobre a atividade de produção de arte e outros semelhantes”. Em outras palavras, “os pensamentos relevantes são os que envolvem certo grau de entendimento do conceito de arte” (DICKIE 1984, p. 125). Para Dickie, se os artistas criam obras de arte em parte com estes pensamentos sobre arte, isto é, possuem um entendimento sobre o conceito de arte, está aberta a possibilidade de que uma instituição da arte possa ser uma condição para que estas obras sejam arte.

Os pensamentos sobre arte envolvem algo que podemos chamar de “instituição da arte” porque os “artistas empregam tais pensamentos, consciente ou inconscientemente, como um enquadramento dentro do qual trabalham” (DICKIE 1984, p. 126). O enquadramento, segundo Dickie (1984, p.127), “é habitualmente adquirido através da experiência de obras de arte, do treino das técnicas artísticas, do conhecimento de fundo sobre a arte”. Por mais que o artista se retire do contato com as instituições sociais, ele não poderia retirar-se da instituição da arte, porque ela é trans-

portada com o artista tal qual Robinson Crusóé transporta consigo para a ilha sua cultura inglesa (DICKIE 1984, p. 121).

Para Dickie (1984, p. 126-127), Beardsley não deixa claro que a arte pode ser criada fora deste enquadramento, mesmo que sua intenção seja essa, visto que, afirma que os próprios pensamentos são moldados pela sua linguagem adquirida e pela aculturação anterior. Somente se entendermos o “poder originário livre” do artista como uma capacidade de criar obras de arte independentemente do enquadramento dentro do qual o artista trabalha, segundo Dickie, a noção de artista romântico se tornaria eficaz contra a tese institucional. Algo que ele considera implausível.

Seria possível imaginar que um membro de uma tribo primitiva, desprovido de qualquer concepção sobre arte, possa empregar um tipo de enquadramento originário, segundo Dickie. Mas o que este experimento de pensamento demonstra é que “é logicamente possível que a arte, juntamente com seu enquadramento, tenha uma ocorrência romântica” (DICKIE 1984, p. 129), ou seja, que a instituição da arte surja no momento da criação de uma obra de arte. Neste caso, para Dickie, a arte não seria criada independentemente de um enquadramento, mas o enquadramento seria criado com a criação de obras de arte.

A conclusão de Dickie (1984, p. 143), ao descrever o enquadramento essencial da arte, é de que há duas condições necessárias para que algo seja arte: (1) ser um artefato e (2) ser de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. Estas duas condições implicam em regras que são conjuntamente suficientes para se criar uma obra de arte. Os papéis, desempenhados pelo artista e pelo

público, são desenvolvidos historicamente e aprendidos por convenções, dentro de um enquadramento que se mantém ao longo do tempo (DICKIE 1984, p. 141-150).

4 A INSUFICIÊNCIA DA RESPOSTA DE DICKIE E CRÍTICAS À REELABORAÇÃO DA TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

Para Dickie (1984, p. 125-126), todos os artistas, ao criarem obras de arte usam certos conceitos sobre arte, que são pensamentos moldados pela linguagem e aculturação. Esses pensamentos sobre arte, segundo Dickie, constituem um enquadramento no interior do qual o artista produz obras de arte. Por sua vez, o enquadramento possui uma base convencional, que se mantém em todos os sistemas do mundo da arte (DICKIE 1984, 150). E, um artista não pode criar uma obra de arte fora desse enquadramento, o que o leva a concluir que a arte é institucional.

Todavia, do fato de todos os artistas criarem em um enquadramento e os conceitos que envolvem a arte terem uma base convencional, não se pode concluir que a criação de obras de arte seja institucional. Tampouco, que a arte seja institucional.

Beardsley argumenta que a criação de obras de arte, ainda que pressuponha um contexto institucional, em si mesma não é institucional. Ser ou não institucional depende da relação de certas práticas com instituições instanciadas, mesmo no sentido de uma instituição *type*. Muitas pessoas têm certas práticas, aprendidas culturalmente, porém isto não faz com que estas práticas sejam institucionais. Por exemplo, o fato de todos escovarem os dentes faz disto

uma prática geral, mas não faz de escovar os dentes algo institucional. “A diferença entre escovar os dentes e o enterro dos mortos é que a última prática está associada a várias outras práticas religiosas e civis, que lhe dão um caráter institucional” (BEARDSLEY 1976, p. 130).

Do fato de uma prática ser adquirida convencionalmente, como a prática de pintar, não podemos concluir que o que se cria com ela, isto é, uma pintura ou uma obra de arte, seja institucional. Parece haver uma confusão entre a linguagem e o que fazemos com ela e os objetos do mundo. Algumas convenções iniciam e mantêm uma prática artística. No entanto, isso não é suficiente para caracterizar o fenômeno da arte, ou seja, a arte ela mesma, como institucional. Desse modo, a reelaboração da teoria institucional da arte parece não escapar ao Argumento Beardsley-Anscombe, que se mantém como uma objeção à posição subscrita por Dickie. Dickie continua tratando a instauração de uma convenção, que deu início a uma prática - a que ele chama de “instituição” - como o critério para afirmar que algo (uma obra de arte) realizado dentro desta prática é institucional. Um critério fraco.

Além disso, é plausível a defesa de que a arte pode ser criada sem o conceito de arte, essa é uma posição em disputa¹⁷. Há três coisas diferentes e interligadas, o conceito de arte, a criação de obras de arte e as obras de arte. Dickie (1984) afirma que sem um conceito de arte, que ele define como pensamentos e conhecimentos sobre arte, não poderíamos criar obras de arte. Mesmo que isso estivesse correto,

¹⁷ Dominic Lopes faz uma defesa dessa posição em “Art Without ‘Art’”(2007).

não há boas razões para afirmar que a arte é institucional. Além de que, se for possível criar arte sem o conceito de arte, seu argumento não se sustenta. Assim, o que Dickie propõe está comprometido com a tese de que só há arte se há um conceito de arte. No entanto, podemos pensar em casos em que não há o conceito de arte em determinado grupo social, como por exemplo em alguma tribo isolada ou parcialmente isolada e que, mesmo assim, há arte. Assim como é aceitável que nem tudo que é arte foi produzido com a intenção de que fosse arte, ou com pensamentos e conhecimentos sobre arte. Embora Dickie (2004), em um de seus escritos mais recentes, tenha acordo que possa existir arte sem o conceito de arte, todas as suas formulações da teoria institucional vão em direção oposta a essa posição.

Podemos inferir da definição, “[u]ma obra de arte é um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte” (DICKIE 1984, p. 157), que a arte rupestre – desenhos e pinturas feitos há milhares de anos em paredes de cavernas, como as de Altamira na Espanha e Lascaux na França –, não é arte. Algo que contraria nossas intuições e o que temos considerado como parte importante da história da arte. Assim, a definição institucional fornece uma boa proposta para incluir *ready-mades* em sua extensão, mas exclui parte importante da história da arte e, além disso, a arte não ocidental, a arte de rua, entre outros casos.

Robert Stecker (1986) alega que a definição institucional falha em distinguir obras de arte de outros artefatos e assim não apresenta condições suficientes que algo deva satisfazer para ser arte. Isso ocorre, segundo Stecker, porque Dickie (1984) não distingue sistema do mundo da arte de

qualquer outro sistema de apresentação de artefatos, como por exemplo, o mundo do comércio. Dickie recorre ao termo “arte” para fazer a distinção, o que recai em circularidade e é pouco informativo. Segundo Stecker, Dickie também não mostra que a existência de um enquadramento institucional é uma condição necessária para a arte. Stecker (1986, p. 129-130) alega que nem tudo que é arte é feito para ser apresentado a um público do mundo da arte. A arte rupestre é um exemplo, mas é provável, segundo Stecker, que que isso também ocorra contemporaneamente. Além disso, para Dickie, se *Brillo Box* é arte, isto é devido a existência de um enquadramento institucional da arte. No entanto, segundo Stecker (1986, p. 130), é difícil ver que disso se segue a conclusão da necessidade de tal enquadramento institucional para todas as obras de arte.

Por fim, não menos importante, uma das principais críticas feitas à teoria institucional por vários filósofos é a da circularidade na definição. Já na primeira versão da definição institucional, Dickie admite que ela é circular, ou seja, que o *definiendum* (o que se quer definir) aparece no *definiens* (o que o define). Assim, quer-se definir arte, mas o termo que se quer definir aparece como parte da definição, gerando a circularidade. Na reelaboração, Dickie dedica uma parte considerável de seus escritos para justificar que sua definição é informativa, portanto, não viciosa apesar de circular. Mesmo usando o termo “arte” no *definiens* ele alega que explica relações e dá informações para a compreensão do *definiendum*. Por isso a definição, segundo Dickie, não é

prejudicada pela circularidade¹⁸. Mas se ele define a obra de arte como um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte, como sabemos o que é o mundo da arte sem antes sabermos o que é a arte ou obra de arte? O conceito de arte, ou obra de arte, parece ser relevante para a definição de “artista” e pressuposto para definir o “mundo da arte” (e os conceitos relacionados: público e sistema do mundo da arte).

5. A ÚLTIMA ELABORAÇÃO DE DICKIE: A ARTE COMO *ESPÉCIE CULTURAL*

Em escritos posteriores a *The Art Circle* (1984), Dickie (2001, 2004) defende que a arte pode ser uma “espécie cultural” (*cultural kind*). Dickie (2001, p. 2) afirma, “[...] tentei aplicar ao problema da definição de arte uma versão reduzida (*scaled-down*) da abordagem extensional de Kripke/Putnam que não envolve ‘necessidade’ e vê a arte como uma coisa cultural e institucional”. Dickie distingue a natureza de ouro, uma espécie natural (*natural kind*), da natureza de “solteiro”. Embora o ouro tenha sido por muito tempo definido como uma “substância amarela e maleável”, descobriu-se que o ouro possui a propriedade de ser o elemento de número atômico 79. Assim, Dickie concorda com a tese de Kripke (1980) de que o ouro é o “elemento que pos-

¹⁸ Dickie (1984, p. 161) chama o “artista”, a “obra de arte”, o “mundo da arte” e o “sistema do mundo da arte” de “conceitos inflexionados”. Ele usa a expressão “conceitos inflexionados” para designar conceitos que são membros de um conjunto de conceitos que se dobram sobre si mesmos, em que nenhum membro de tal conjunto pode ser compreendido independentemente dos demais.

sui número atômico 79” em todas as situações possíveis em que ouro exista. Dickie (2001, p. 29) considera que não ocorre o mesmo com a espécie cultural solteiro, que não possui uma natureza intrínseca como a do ouro e sim, uma natureza que um indivíduo adquire em um dado contexto cultural. A natureza dos objetos que caem sob a extensão do termo “solteiro” não é descoberta como a dos objetos que caem na extensão de “ouro”. Ele afirma que a propriedade de ser solteiro é especificada e inserida em uma prática cultural convencionalmente. Para Dickie, o conceito de “arte” é como o de “solteiro”: ambos são espécies culturais¹⁹.

Dickie, reafirma com essa nova abordagem as cinco definições apresentadas em *The Art Circle*, que vimos anteriormente na reelaboração da teoria institucional. Ele defende que existe um vínculo íntimo entre a intensão de “solteiro” e a natureza dos membros de sua extensão, ambos são determinados culturalmente. Segundo Dickie (2004, p. 60), participamos da iniciação e manutenção das naturezas culturais, como por exemplo no caso de ser um solteiro. Existe igualmente um vínculo entre o termo cultural “obra de arte” e a sua natureza. Esta pode ser investigada e transformada em uma definição. Ainda não sabemos qual a natureza subjacente da “arte”, ela não é tão transparente

¹⁹ Dickie (1997, 2000) também usa “espécie cultural” e “espécie natural” para classificar teorias da arte, em que a teoria institucional da arte seria um exemplo do primeiro tipo, e a teoria da expressão da emoção seria um exemplo do segundo. Dickie contrapõe-se a distinção feita por Davies (1991) entre definição funcional (*functional*) e definição procedimental (*procedural*). Definições funcionalistas, de acordo com Davies, são aquelas que definem a arte de acordo com a função ou funções que elas exercem nas atividades humanas, como por exemplo a função de proporcionar uma experiência estética. Definições procedimentalistas, por outro lado, definem a arte de acordo com certas regras e procedimentos pelos quais ela é criada, como por exemplo a definição institucional de Dickie, cuja a condição de obra de arte é atribuída por meio de um procedimento.

como a de “solteiro”, de acordo com Dickie. Mas, caso investigássemos a nossa cultura, ou caso antropólogos culturais o fizessem, Dickie (2004, p. 61) imagina que chegaríamos às cinco definições apresentadas por ele ou a algo próximo a elas.

Podemos conceder que a natureza da “arte” assim como a de “solteiro” não é algo descoberto como a natureza de “ouro”, mas sim uma natureza “especificada e inserida em uma prática cultural convencionalmente”, como propõe Dickie. Porém, isso nos dá razão para retomarmos a crítica de Beardsley, a lembrar, que da instauração de uma prática social por uma convenção não se segue que uma prática social e os objetos que criamos dentro dela sejam institucionais. De modo que ainda nos faltam informações sobre o que faz uma obra de arte ser uma obra arte.

A abordagem de espécies naturais de Kripke/Putnam e sua aplicação à teorização sobre a arte não deixa de ser interessante e merece uma discussão mais aprofundada do que pode ser feita aqui²⁰. De qualquer maneira, caracterizar a arte como uma “espécie cultural” não é apresentar a existência de uma instituição como uma propriedade essencial da arte. A versão de Dickie (2001, 2004) da abordagem extensional não envolve uma propriedade que obras de arte possuam necessariamente em todas as situações possíveis em que existam. Mesmo que Dickie (2004) defenda que a estrutura apresentada pelas cinco definições na reelabora-

²⁰ James Carney (1975), por exemplo, defende que a “arte” é um designador rígido. Sua abordagem foi criticada por Peter Kivy, Thomas Leddy e por George Dickie. Cf. Dickie (2004). Há um debate em Putnam (1975), Schwartz (1978), Kornblith (1980), entre outros, sobre se a mesma teoria da referência para termos de espécies naturais se aplica a termos de espécies artefatuais ou a outros termos gerais. Cf. Thomasson (2004).

ção da teoria institucional constitui a “essência cultural da instituição dentro da qual a arte tem seu ser”. E, que a definição de obra de arte é “a afirmação da essência cultural de uma obra de arte”, porque “identifica arte com a propriedade complexa de ser um artefato criado para ser apresentado a um público do mundo da arte” (DICKIE 2004, p. 58). Dickie não consegue mostrar que obras de arte são essencialmente institucionais.

6. CONCLUSÃO

A busca por uma função cultural essencial da arte que possa ser expressa em uma definição é um projeto de grande importância. A teoria institucional da arte mostra que é possível apresentar uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes. Nesse aspecto, reside sua importância. Contudo, segundo Beardsley, a teoria institucional da arte não responde à questão “O que é arte?” de forma tradicional. Uma resposta de certa forma influenciada pelos que negaram a existência de uma essência da arte.

Por mais refinada que a teoria institucional proposta por Dickie seja e tenha ganhado notoriedade no auge dos debates sobre definição de arte, as críticas de Beardsley apontaram problemas centrais na teoria que levaram à sua reelaboração. Como tentei mostrar neste artigo, Dickie respondeu às críticas e reelaborou sua teoria, mas não as respondeu de forma satisfatória. Isso, é claro, não significa que a posição sustentada pelos que negaram a possibilidade de se definir arte esteja correta. Os problemas na teoria institucional da arte, assinalam que o campo para a busca de

uma definição de arte, não segue apenas controverso, mas, sobretudo, em aberto.

Por fim, pensar a arte como uma espécie cultural, de acordo com a proposta de Dickie, deixa em aberto a existência de uma natureza subjacente da arte, que ainda pode ser investigada. Dickie acha que essa natureza muito provavelmente se aproxime de sua proposta de definição institucional de arte. Contudo, esse campo de estudos ainda pode nos mostrar algo diferente. Espero que este artigo contribua com novas reflexões e as instigue.

Abstract: This paper examines the arguments presented by Monroe Beardsley against the thesis that art is essentially institutional. Beardsley's criticism targets the most refined version of an institutional theory of art, namely George Dickie's theory. He argues that Dickie employs the term "institution" ambiguously, as a *token* and a *type*, and that asserting the existence of an institutional context is not the same as claiming that the activities that presuppose this context are institutional. This paper is intended to show that although Dickie restated his theory to reinforce his initial thesis, he cannot satisfactorily respond to so-called "Beardsley-Anscombe Argument". In addition, this papers briefly presents and discusses Dickie's latest approach, in which he argues that art is a *cultural kind*.

Keywords: Philosophy of art; definition of art; institutional theory of art; cultural kind.

REFERÊNCIAS

ANSCOMBE, G. Elizabeth. M. On Brute Facts. *Analysis*, v. 18, n. 3, p. 69-72, janeiro, 1958.

BEARDSLEY, Monroe C. (1976). Is Art Essentially Institutional? In: _____. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1992.

CARNEY, James. Defining Art. *British Journal of Aesthetics*, v. 15, n. 3, p. 191-206, 1975.

DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-184, outubro, 1964.

_____. Artworks and Real Things. *Theoria*, n. 39, p.1-17, 1973.

DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.

DICKIE, George. Defining art. *American Philosophical Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, julho, 1969. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20009315>.

_____. What is Art? An Institutional Analysis. In: _____. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. Reimpresso In: *The Philosophy of the Visual Art*. NY: Oxford University Press, 1992, p. 426-427.

_____. (1984). A Teoria Institucional da Arte. Tradução de alguns capítulos de *The Art Circle*. In: MOURA, Vítor. (Org). *Arte em teoria. Uma antologia de estética*. Coordenação e tradução de Vítor Moura. Braga; Ribeirão: Edições Humus, 2009. (Coleção: Antologias).

_____. Art: Function or Procedure: Nature or Culture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55. n. 1, p. 19-28, 1997.

_____. The Institutional Theory of Art. In: CARROLL, Noël (org.). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin, 2000.

_____. *Art and Value*. Oxford: Blackwell, 2001.

_____. Defining Art: Intension and Extension. In: KIVY,

Peter. (Org). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 2004.

DIFFEY, Terry J. The Republic of Art. *British Journal of Aesthetics*, p. 145-156, 1969. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/9.2.145>

KRIPKE, Saul A. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

LOPES, Dominic. Art Without ‘Art’. *British Journal of Aesthetics*, v.47, n. 1, p. 1-15, 2007. D

MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts. *American Philosophical Quarterly*, v. 2, n. 3, p. 219-228, julho, 1965.

MOROKAWA, Rosi Leny. Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. *ARS (São Paulo)*, São Paulo , v. 16, n. 34, p. 93-111, dezembro, 2018.

_____. Definição de Arte. In: IMAGUIRE, Guido; CID, Rodrigo (Orgs.). *Problemas de Metafísica Analítica*, Pelotas: NEPFIL Online, 2020. No prelo.

PUTNAM, Hilary. The Meaning of ‘Meaning’. In: *Mind, Language and Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

STECKER, Robert. The End of an Institutional Definition of Art. *The British Journal of Aesthetics*, v. 26, n. 2, p. 124-132, fevereiro, 1986.

THOMASSON, Amie. The Ontology of Art. In: KIVY, Peter. (Org). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford:

Blackwell, 2004.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, setembro, 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953). *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção: Os Pensadores).

MÚSICA, FANTASIA E TEMPORALIDADE NA FENOMENOLOGIA DE HUSSERL¹

Vanessa Fontana (UNIOESTE)^{2,3}

fontanessa@yahoo.com.br

Resumo: O artigo analisa a questão da música nas obras de Edmund Husserl. Entre as obras mais importantes para o tema estão as *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo* publicada em 1905 e o volume XXIII da husserliana sob o título de: *Fantasia, consciência de imagem e memória. Da fenomenologia das presentificações intuitivas. Textos póstumos (1898-1925)*. O artigo faz uma crítica às leituras limitadoras da compreensão da fantasia, modo de consciência que gere a arte musical.

Palavras-chave: temporalidade; fantasia; música.

INTRODUÇÃO

O trabalho apresenta uma relação entre a música, a temporalidade e a fantasia na fenomenologia de Edmund Husserl. Trata-se de analisar a música através da intencionalidade da fantasia e mostrar como a temporalidade se dá no decorrer da análise acerca da arte específica da música. Para trabalhar tal temática é preciso deixar claro, que o melhor caminho é assumir como premissa a fantasia como modo próprio de intencionar a obra de arte, em destaque a música. Defende-se a importância da fantasia como forma privi-

¹ Recebido: 15-07-2020/ Aceito: 26-01-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² É professora na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, PR, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9027-9671>.

legiada da consciência transcendental, “Eu puro⁴, e de seu desprendimento da percepção, ou seja, a fantasia está num modo intencional específico e distinto da percepção. Não há aqui “recaída” da fantasia na percepção, a fantasia não depende da percepção, o campo de experiência da fantasia é muito mais vasto. A tese de fundo é dizer que a fantasia possui um privilégio metodológico na fenomenologia de Husserl, mesmo ao afirmar a percepção como base da consciência temporal, esta não se dá apenas no presente, mas depende necessariamente das relações de *presentificações*⁵ para se estabelecer como fluxo temporal.

A fantasia é uma grande novidade da fenomenologia de Husserl para a história da filosofia, que antes queria restringi-la ao conhecimento falso, duvidoso e secundário da

⁴ O conceito de *Eu puro* ou *consciência transcendental* aparece de forma explícita nas *Ideias I* de 1913, ano que Husserl reedita as *Investigações Lógicas* cuja primeira edição ocorreu em 1900. Na primeira edição das *Investigações* Husserl nega um eu unificador dos atos da consciência, mas no prefácio à segunda edição de 1913 ele explica: “Não aprovo mais a contestação ao eu puro; no entanto, deixei ficar, sob uma forma abreviada e formalmente melhorada, as afirmações a esse respeito...” (HUSSERL, 2014, p. XIX) O trecho ao qual ele se refere está na *V investigação* § 12 e diz o seguinte: “Se, agora se atenta na vivência de ato, então parece que o eu se refere necessariamente ao objeto através do ato ou no ato e, em última análise, poder-se-ia ficar inclinado a inserir um eu em cada ato, enquanto ponto de unidade essencial por todo lado idêntico. Com isso, regressaríamos, agora, à assunção, antes recusada, de um eu puro como centro de referência.” (HUSSERL, 2007, p. 411). Segundo Pedro Alves: “...as *Investigações* haviam permanecido, apesar de tudo, ainda aprisionadas numa caracterização estritamente psicológica da consciência.” (ALVES 2003, p. 273). Assim, a melhor definição da consciência como *eu puro* ou *consciência pura* (transcendental) vem de *Ideias I*: “Prosseguimos, primeiro, mostrando diretamente e, uma vez que o ser a mostrar não é senão aquele que, por fundamentos essenciais, designamos como ‘vivos puros’, como ‘consciência pura’, que tem, de um lado, seus puros ‘correlatos de consciência’ e, de outro, seu ‘eu puro’[...]” (HUSSERL, 2006, p. 83).

⁵ As *presentificações* (*Vergegenwärtigungen*) são os atos modificados da consciência temporal do presente, a qual se caracteriza pela consciência perceptiva. Na terminologia do tempo a percepção se define como apresentação (*Gegenwärtigung*). As *presentificações* são todos os outros atos da consciência, como: fantasia, memória, atenção. Sobre isso diz Husserl: “Mas a *presentificação* pode ser recordar, atentar, e outras semelhantes. Ou também a simples fantasia”. (HUSSERL, 2002, p. 295) No original: “*Vergegenwärtigung kann aber sein Erinnerung, Erwartung u. dgl. Oder, blosse Phantasia*”. (HUSSERL, 1980, p. 290).

consciência. O filósofo e discípulo Jean-Paul Sartre reconhece a importância de Husserl na renovação da concepção de imaginação e imagem: “[...] Husserl liberou o mundo psíquico de um peso grande e suprimiu quase todas as dificuldades que obscureciam o problema clássico das relações da imagem com o pensamento”. (SARTRE, 1987, p.101) Como o pai da fenomenologia fez essa mudança e liberou a filosofia do erro da imagem signo? Através da intencionalidade, ou seja, da teoria intencional da consciência, a qual diz ser toda consciência, consciência de algo. Há sempre a referência a algo fora da consciência, os *noemas*⁶ não estão na consciência. Como bem diz Sartre: “Ao contrário, Husserl começa por colocar a árvore *fora de nós*”. (SARTRE,

⁶ O termo *noema* e também o termo *noese* se referem à vivência intencional. De um lado, a *noese* trata dos atos intencionais da consciência e se refere ao polo da subjetividade (Perceber, fantasiar, memorar), de outro lado, o *noema* trata dos correlatos intencionais da consciência e se refere ao polo da objetividade (Percebido, fantasiado, memorado). Como explica Husserl em *Idéias I* toda vivência intencional tem seu sentido objetivo. Para toda vivência noética existe um correlato noemático, ou seja, não existe uma consciência voltada para, sem um sentido correlato eidético referido. (HUSSERL, 2006) Dagfinn Follesdal no seu artigo intitulado: *Husserl's Notion of Noema* explica a importância desse conceito para pensar a fenomenologia. Ele diz: “A noção de *noema* de Husserl, portanto, é uma noção chave na sua teoria da intencionalidade e, desse modo, em sua fenomenologia. De acordo com Husserl, uma compreensão própria e adequada das distinções conectadas com o *noema* “é da maior importância para a fenomenologia e decisivo para dar-lhe uma base certa (239.35).” (FOLLESDAL, 1969, p. 681) É interessante que o comentador evidencia a relação entre *noema* (vivência noemática) e a teoria da significação de Husserl, o que aparece claramente nas *Idéias I*. Contudo, para Follesdal: “O *noema* é uma entidade intencional, uma generalização da noção de significado (*Sinn, Bedeutung*).” (FOLLESDAL, 1969, p. 681) O autor aproxima a teoria do significado das *Investigações Lógicas* (1900) com a teoria bem estruturada da *noese-noema* nas *Idéias I*, e ainda cita um manuscrito não publicado de Husserl intitulado *Noema und Sinn* (FOLLESDAL, 1969), do qual o autor retira algumas afirmações sobre a relação *noema* e sentido, mas o texto de base é sem dúvida as *Idéias I*. Para definir a noção de sentido ou significado recorda-se aqui o famoso exemplo dado por Husserl em *Idéias I* §89: “A árvore pura e simples pode pegar fogo, pode ser dissolvida em seus elementos químicos etc. Mas o sentido – o sentido *desta* percepção, que é algo necessariamente inerente à essência dela – não pode pegar fogo, não possui elementos químicos, nem forças, nem qualidades reais.” (HUSSERL, 2006, p. 206) Aparece, portanto, aqui outra relação importante, a definição de que todo *noema* tem seu significado (sentido), e o significado é a essência da vivência intencional.

1987, p. 99) A consciência transcendental é vazia de conteúdo, as coisas, as imagens, as memórias não estão na consciência, como que armazenadas num computador, elas são à consciência, estão em direção relacional com a mesma.

O artigo é relevante por apresentar uma nova perspectiva em relação à compreensão da música se comparada aos comentários existentes. Dentre eles destacam-se: *A imaginação segundo Husserl* de Maria Manuela Saraiva, *Música e imaginação em 'Lições sobre a consciência imanente do tempo'* de Husserl de José Luiz Furtado. Tais comentários trazem uma perspectiva limitada da fantasia para Husserl, por não analisarem o volume XXIII da husserliana intitulado: *Fantasia, consciência de imagem e memória*.

O objetivo do texto é demonstrar a importância do volume XXIII para um entendimento correto da música como obra de arte intuída pela fantasia na temporalidade modificada da presentificação caracterizada pelo tempo futuro. Trata-se de provar que a memória, a percepção e o passado pouco podem fazer para construir uma apreensão de melodia como uma consciência de música, sem a referência ao fantasiar e ao futuro, ou seja, não se pode afirmar o fenômeno da música sem afirmar a existência temporal de novas representações, no caso de novas presentificações/*Vergegenwärtigungen*.

1. A MÚSICA NAS *LIÇÕES DO TEMPO*

A análise detida da obra *Lições do tempo*⁷ é de suma im-

⁷ Abreviação da obra *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo* de Edmund Husserl publicada em 1905.

portância para se pensar a música como fenômeno intuído fantasticamente. Nas *Lições do tempo* trata-se de determinar em qual tempo da consciência a música se apresenta, ou seja, como é possível ouvir uma melodia na perspectiva fenomenológica. A música, a melodia, só é ouvida de forma completa e com sentido se a relação temporal da consciência pura estiver relacionada com suas presentificações mnemônicas e fantásticas. A continuidade temporal e também a apreensão da continuidade musical só tem sentido se a temporalidade do futuro estiver conectada com o passado e o presente. Por isso, o tempo futuro dado pela fantasia é a chave de acesso ao campo da intuição musical.

Para demonstrar a fantasia e o futuro com modos mais apropriados para captar a melodia através da consciência temporal, deve-se primeiramente retomar algumas teses iniciais da obra *Lições do tempo*. Já no primeiro parágrafo da obra tem-se uma separação fundamental para pensar a temporalidade na fenomenologia. A exclusão do chamado tempo objetivo faz surgir o chamado “tempo imanente do curso da consciência” (HUSSERL, 1994, p. 39), é este o tempo fenomenológico⁸, ou seja, o tempo pensado a partir de uma consciência reflexiva. Husserl define o tempo objetivo como tempo real e tempo do mundo. Diz:

Tal como a coisa real, o mundo real não é um dado fenomenológico, como também não o é o tempo do mundo, o tempo real, o tempo da natureza no sentido das ciências naturais e também da psicologia, como ciência natural do psíquico. (HUSSERL, 1994, p. 38).

⁸ O tempo fenomenológico é o tempo da consciência pura, não o tempo de qualquer consciência (como a consciência psicológica), mas da consciência reduzida fenomenologicamente.

O tempo objetivo deve ser excluído como se fosse feita uma redução fenomenológica do tempo da experiência real, e restasse como resíduo o tempo imanente, ou seja, “...o tempo que aparece [*erscheinende Zweit*], a duração que aparece como tal”, ou seja, que aparece à consciência pura. (HUSSERL, 1994, p. 38) De fato, Husserl não se demora na explicação do que seria o tempo objetivo. Nas *Lições do tempo* simplesmente fala de um “tempo do mundo objetivo” (HUSSERL, 1994, p. 38-39), e que mesmo o tempo da consciência psicológica deve ser excluído, pois se trata do “tempo objetivo de uma vivência” (HUSSERL, 1994, p. 38). Assim, Husserl faz uma divisão do tempo em: tempo objetivo real, tempo da consciência psicológica e tempo da consciência fenomenológica, ou também chamado de tempo imanente do curso da consciência. (HUSSERL, 1994). Para tornar mais claro o que seria o tempo objetivo Husserl o define como tempo do mundo⁹ caracterizado pela “existência de uma duração coual [*dinglichen Dauer*]”. (HUSSERL, 1994, p. 38) Torna-se primordial ressaltar aqui que Husserl nos seus primeiros escritos sobre o tempo de 1905, ainda não tinha constituída a tese das reduções fenomenológicas, tais aparecem mais claramente nas *Idéias I*¹⁰

⁹ Na obra *Idéias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica* (A tradução em português brasileiro da obra foi publicada antes do acordo ortográfico com Portugal, por isso, a palavra ideia está acentuada) há uma explicação para o tempo do mundo, ele chama de tempo cósmico, no § 81 trás uma análise sobre o tempo cósmico da realidade material não ter perdido o vínculo com o tempo das vivências da consciência, e que estas não são medidas pela posição do sol, do relógio e de nenhum meio físico. (HUSSERL, 2006) Pode-se deduzir daqui a definição de tempo objetivo como tempo do mundo físico, o tempo do relógio por assim dizer.

¹⁰ Abreviação da obra *Idéias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica*. Na obra *Idéias I*, as reduções fenomenológicas formam o capítulo IV da segunda seção. Primeiro Husserl explica que a redução é ampliada à toda atitude natural, e ao mundo natural. Este é o mundo físico Cont.

de 1913.

Na sequência do texto das *Lições do tempo*, isto é, depois que se estabelece o tipo de temporalidade a ser tratada fenomenologicamente, o tempo imanente da consciência, Husserl introduz sua primeira colocação sobre a música. Diz: “Que a consciência de um processo sonoro, de uma melodia que agora ouço, mostre uma sucessão, acerca disto temos uma evidência que faz aparecer qualquer dúvida ou negação como destituída de sentido”. (HUSSERL, 1994, p. 39) Husserl relaciona a apreensão da música à consciência imanente do tempo fenomenológico e não do tempo real objetivo. A sucessão só existe para uma consciência na qual a melodia apareça através da formação de uma intencionalidade fantástica.

Sobre a sucessão temporal aplicada ao exemplo da música, Husserl continua dizendo:

Quando, por exemplo, soa uma melodia, o som individual não desaparece completamente com o cessar do estímulo ou então com o movimento dos nervos por ele excitados. Quando soa o novo som, o precedente não desaparece sem deixar rastro, senão nós seríamos mesmo incapazes de notar as relações entre os sons consecutivos; nós teríamos, em cada instante, um som, eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, porém, a representação de uma melodia. (HUSSERL, 1994, p. 45).

O som passado individual não desaparece com sua passagem no tempo, ou seja, é preciso que a *memória*¹¹ entre

e psicofísico. Ela é o meio metódico que possibilita o acesso ao campo da consciência transcendental. Primeiro se reduz o mundo natural, depois o eu enquanto ser humano natural, depois a transcendência de Deus, e exclusão das disciplinas eidéticas materiais. A redução exclui toda orientação dogmática do conhecimento (HUSSERL, 2006).

¹¹ A memória ou também chamada recordação é um ato intencional da consciência, no caso da consciência do tempo ela pode ser chamada também de uma presentificação.

em cena para garantir a apreensão da música em sua integralidade. Sobre a influência da memória na construção da temporalidade musical ele afirma:

Apoiada na aparição da memória momentânea, a fantasia constrói a representação do futuro num processo semelhante àquele pelo qual, sob certas circunstâncias, chegamos a representar certas novas espécies de cores e sons quando seguimos as relações e formas bem conhecidas. (HUSSERL, 1994, p. 48).

Nas *Lições do tempo* aparecem várias designações para o conceito memória. No § 4 tem-se a memória momentânea [*Momentangedächtnisses*] (HUSSERL, 1966, p. 13). Já no § 14 que trata da reprodução de objetos temporais, faz-se uma distinção entre recordação primária e recordação secundária. A primeira é a retenção e a segunda é a recordação interativa. A recordação primária se relaciona com a percepção, já a recordação secundária se relaciona com a fantasia. Define-se assim a recordação primária: “Caracterizámos a recordação primária ou retenção como uma cauda de cometa, que se agrega a respectiva percepção”¹². (HUSSERL, 1994, . 67) Deve-se ressaltar que Husserl usa dois termos em alemão para designar a memória, o primeiro é *gedächtnisses*, que se traduz por memória e *Erinnerung*¹³ traduzido para o português como recordação e ou lembrança. No parágrafo da citação acima ele usa o termo *Erinnerung* que foi bem vertido ao português com a palavra recordação, tradução feita por Pedro M. S. Alves para Portugal. Ainda é preciso

¹² No original está escrito: “Wir bezeichneten die **primäre Erinnerung** oder Retention als einen Kometenschweif, der sich na die jeweilige Wahrnehmung anschließt” (HUSSERL, 1966, p. 35. Grifo nosso)

¹³ ERINNERUNG. In: Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch. Berlin und München, Langenscheidt KG, 1968, p. 789.

definir a recordação secundária, sobre esta afirma ser a presentificação na base de fantasias, ou seja, trata-se de presentificações de um modo auto-suficiente e que ocorrem sem agregação de percepções. (HUSSERL, 1994) Ele cita um exemplo de recordação secundária: “Consideremos um caso de recordação secundária: recordamo-nos, digamos, de uma melodia que ouvimos recentemente num concerto”. (HUSSERL, 1994, p. 67) Neste caso, a memória corresponde a um “ponto-agora da recordação” (HUSSERL, 1994, p. 67), apesar do auxílio da recordação a melodia é ouvida graças a presentificação de fantasia.

A sucessão temporal é dada pela relação de modificação da vivência presente, que cai no passado e se lança ao futuro. A apreensão perceptiva de um som é modificada numa presentificação de memória e de fantasia para virar uma melodia completa. O novo som ao surgir na corrente temporal aparece como vivência da fantasia.

A vivência perceptiva da música não sobrevive sem a nova presentificação (representação) fantástica. Diz Husserl:

É, por conseguinte, uma lei universal que, a cada representação dada, se ligue, por natureza, uma cadeia contínua de representações, da qual cada uma *reproduz* o conteúdo da precedente, mas de tal maneira que ela fixe sempre à *nova* um momento do passado. (HUSSERL, 1994, p. 46. *Grifo nosso*).

O grifo da palavra *reproduz* é para destacar que a representação reprodutiva é limitada ao passado e ao perceber. O destaque da palavra *nova*, que se refere à nova representação fixada ao momento passado, tem haver com a nova representação de fantasia. Esta não é uma simples reprodução ou cópia da percepção, mas uma nova representação, uma fantasia produtiva, criadora. No caso específico da música a

fantasia é produtiva. Explica Husserl ao falar do exemplo da melodia:

Assim, a fantasia (*Phantasie produktiv*) mostra-se aqui, de um modo peculiar, produtiva. Trata-se aqui do único caso onde ela *cria um momento das representações verdadeiramente novo*, a saber, o momento do tempo. Assim, descobrimos no campo da fantasia a origem das representações de tempo. (HUSSERL, 1994, p. 46. *Grifo nosso*).

No caso da arte, em especial da música, a fantasia é criadora e não depende da percepção como base de cópia para uma vivência fantástica. Esta citação prova que Husserl inova no conceito de fantasia, e que este difere sim da tradição filosófica e psicológica anteriores à fenomenologia. Nega-se também a afirmação do professor José Luiz Furtado que diz: “Desta forma a imaginação depende da percepção e lhe é inferior, pois só a percepção constitui uma doação propriamente falando originária, enquanto a imaginação é derivada da primeira”. (FURTADO, 2013, p. 18) Ora, não são em todos os casos que a “imaginação”¹⁴ depende da percepção como mostra a citação acima, mas Husserl escreve as *Lições do tempo* em 1905, então ainda avançará muito mais na sua compreensão da fantasia como mostra o volume XXIII da husserliana.

Para mostrar o avanço e desenvolvimento original do conceito de fantasia diante da tradição filosófica, apresenta-

¹⁴ Na verdade Husserl usa o termo *Phantasie* para falar da imaginação livre e consciência de imagem (*Bildbewusstsein*), por um tempo curto, para falar de imaginações dependentes da percepção. Contudo, a terminologia dominante não é *imagination*, mas *Phantasie*. Tal termo aparece já no título do volume XXIII da husserliana, a saber: *Fantasia, consciência de imagem e memória*. O termo fantasia diferente de imaginação, já passa uma novidade ao pensar essa intencionalidade na contemporaneidade, tal diferença terminológica se estende à conceituação, a qual mostra a novidade da fantasia e seu desprendimento da percepção e do real.

se aqui a ampliação da tarefa da fantasia no arcabouço total da fenomenologia. Nas *Idéias I*, mais especificamente no § 70, Husserl deixa claro que a fantasia não é mera cópia da realidade, mas antes é um fundamento essencial da construção de sua “ciência de essências”¹⁵. Em duas passagens complementares vê-se a novidade e o peso da fantasia no desenvolvimento desta nova ciência. Na primeira passagem diz:

Na fenomenologia, assim como em todas as ciências eidéticas, existem razões em virtude das quais as presentificações e, para ser mais exato, as *livres fantasias* conseguem uma posição privilegiada em relação às percepções, e isso mesmo na própria fenomenologia das percepções, com exceção, naturalmente, da fenomenologia dos dados de sensação (HUSSERL 1998, p. 158-159)¹⁶.

Na segunda e principal citação acerca da excelência da fantasia na fenomenologia, tem haver com a concepção do “idealismo transcendental”¹⁷ defendida por Husserl em vários escritos. Diz:

¹⁵ Husserl define a fenomenologia como ciência de essências na obra *Idéias I* e em especial no § 75 ele diz: “No que concerne à fenomenologia, ela quer ser uma doutrina eidética descritiva dos vividos transcendentais puros em orientação fenomenológica...” (HUSSERL, 2006, p. 161)

¹⁶ Destaca-se o termo livre fantasias, pois é usada aqui a tradução do Inglês, pois traduz melhor o termo *Phantasie* do alemão. A tradução de Márcio Suzuki deixa a desejar nesse ponto, pois traduz *Phantasie* por imaginação, o que não permite mostrar a novidade da fantasia husserliana já presente na terminologia empregada.

¹⁷ O tema do idealismo transcendental da filosofia de Husserl é um tema complexo e com muitas discussões, apenas cita-se uma das falas dele nesse sentido: “Desenvolvida nesta concreção sistemática, a Fenomenologia é, *eo ipso*, Idealismo Transcendental, se bem que num sentido fundamental essencialmente novo; não no de um idealismo psicológico, nem no de um Idealismo que, a partir de dados sensuais carecidos de sentido, quer derivar um mundo pleno de sentido. Ela não é também um Idealismo kantiano, que, pelo menos como conceito-limite, crê poder manter em aberto a possibilidade de um mundo de coisas-em-si. Ela é, antes, um idealismo que não consiste em nada mais do que na auto-explicação, conseqüentemente desenvolvida, do meu *ego* enquanto sujeito de todo o conhecimento possível, na forma de uma ciência egológica sistemática, e isto a respeito de cada sentido de ser com o qual tudo o que é deve poder ter para mim, o *ego*, precisamente um sentido.” (HUSSERL, 2010, p. 128)

Assim, para quem gosta de expressões paradoxais e entende a plurivocidade do sentido, pode-se realmente dizer, com estrita verdade, que a ‘ficção’ constitui o elemento vital da fenomenologia, bem como de todas as ciências eidéticas, que a ficção é a fonte da qual o conhecimento das “verdades eternas” tira seu alimento. (HUSSERL, 1994, p. 154).

A ficção como elemento vital da fenomenologia é a vivência noemática correspondente à vivência noética da fantasia. Refuta-se com tais citações a ideia da percepção ser superior a fantasia, como diz a interpretação estabelecida por Maria Manuela Saraiva e copiada por José Luiz Furtado, que diz:

Mas a forma mais plena e originária de intuição é a percepção sensível, de modo que a imaginação estará condenada a ocupar um lugar secundário na hierarquia dos modos de consciência, como já ocorria na tradição filosófica anterior, seja nas correntes empiristas ou racionalistas. (FURTADO, 2013, p. 18).

Neste mesmo sentido, pensa-se a leitura de Saraiva como equivocada por quatro pontos principais, os quais a maioria dos comentadores repetem. Trata-se de início da leitura do primado da percepção em detrimento da fantasia, o qual não se sustenta numa leitura mais atenta, como foi mostrado acima. Saraiva diz que: “Poder-se-ia dizer que esta teoria, tomada no seu conjunto, constitui uma confirmação evidente da tese principal da fenomenologia de Husserl, a saber, o primado da percepção”. (SARAIVA, 1994, p. 269). Um segundo ponto a ser notado é a ausência do uso do volume XXIII da Husserliana, que apareceu em 1980 em alemão, mas só foi traduzido para o francês em 2002. O terceiro ponto é a interpretação da fenomenologia de Husserl sem mencionar o idealismo transcendental.

Como quarto ponto interessante é a comparação com a teoria da imaginação de Sartre, que se preocupa mais com a distância da psicologia e teorias do signo, do que em construir uma leitura totalizante da fantasia como primado metodológico e temporal da consciência.

Por tudo isso, pode-se ainda pensar que Husserl não tenha promovido uma renovação no conceito de fantasia perante a tradição filosófica e psicológica? Evidentemente não é mais possível aceitar a doutrina husserliana da fantasia como dependente da percepção, ou como secundária no desenvolvimento geral de sua exposição filosófica. Se não é possível aceitar a interpretação limitada da fantasia de Husserl, também não se pode pensar na música como uma arte que imita o real. Como faz Saraiva citado por Furtado: “o artista não se afasta do real senão para imitá-lo e o espectador não contempla senão para regressar ao real” (FURTADO, 2013, p. 20). Ora, tal afirmação não se sustenta, pois a arte é sim modo de criação próprio de uma consciência fantástica, a música criada por Mozart ou Beethoven, existem como quase-presente, não existem sem uma consciência fantástica para as compreender. Elas não imitam nada, elas são criações do gênio artístico, e mesmo uma consciência não “genial” também pode criar, afinal onde está na realidade o centauro tocando flauta? Alguém o viu na realidade perceptiva? Não, por que ele é uma criação da fantasia, uma nova intenção temporal, uma nova forma de olhar o mundo, através da neutralidade da posição de existência.

Nas *Lições do tempo*, no § 14 sobre a reprodução de objetos temporais, ou recordação secundária, Husserl iguala a fantasia a essas recordações, contudo, ele parece hesitar ao

falar da fantasia, pois a mesma aparece em separado no § 19 sobre a diferença entre retenção e reprodução. Este último ele faz a distinção entre recordações primárias, secundárias e fantasia. Husserl diz no § 14:

...a percepção atual constitui-se como apresentação (*Präsentation*) na base de sensações; a recordação primária, como re-presentation (*Repräsentation*), como presentificação (*Vergengewärtigung*), na base de fantasias. Ora do mesmo modo que as presentificações se agregam imediatamente às percepções, podem também ocorrer presentificações de um modo auto-suficiente, sem agregação às percepções, e isto será a recordação secundária. (HUSSERL 1994, p. 67).

O interesse nessa passagem está justamente em associar a fantasia ao modo de presentificação auto-suficiente, que significa sem agregação das percepções, independente da percepção e do real. No trecho acima, Husserl chama essa intencionalidade de recordação secundária, contudo é fato que ele quer dizer aqui fantasia.

A sequência do § 14 traz novamente o exemplo da melodia como intuída pela fantasia. Diz: “Percorremos a melodia na fantasia, ‘como que’ ouvimos inicialmente o primeiro som, depois o segundo e assim sucessivamente” (HUSSERL 1994, p. 67). Apesar do receio de Husserl em afirmar a fantasia como distante da recordação, neste trecho em particular, entra em cena a importância dos exemplos da música como forma de validar a fantasia produtiva. As *Lições do tempo* em especial são datadas de 1905, e os textos do período posterior anexados no volume XXIII mostram mais tranquilamente essa teoria da fantasia independente da percepção e do real. Na verdade a primeira vez que Husserl escreve sobre a fantasia é em um manuscrito de 1898 anexado do volume XXIII. Este manuscrito

traz a separação entre fantasia e representação em imagem, este último termo se transformará em consciência de imagem até 1905. Segundo Pedro Alves, o conceito de consciência de imagem encontra seus limites e cai em desuso quando Husserl se depara com o tema do tempo:

Mas bastará apenas que Husserl, entre 1901 e 1904, se abeire dos problemas específicos da consciência do tempo por força da diluição das diferenças internas do fenômeno da presentificação para que a estrutura da consciência de imagem comece a revelar suas limitações para uma descrição da essência da recordação e, a partir daí, para a determinação da própria essência dos atos presentificadores em geral. (ALVES, 2003, p. 80).

Deve-se retomar a análise detida das *Lições do tempo* para pensar um pouco mais nos exemplos que aparecem sobre a música e sua conexão com a temporalidade. Entre o já citado § 19 das *Lições do tempo* e o § 20 ocorre uma grande diferença terminológica e conceitual. O § 19 foi escrito em 1905 e tem claramente uma relação forte entre percepção, recordação e fantasia. No § 20 ocorre o reconhecimento de uma consciência reprodutiva que atua na liberdade do fluxo temporal, contudo o § 20 foi escrito com base num esboço de 1911. O emblemático § 19 cita Brentano acerca da apreensão do tempo, o qual julgou vir da fantasia. Husserl aparentemente refuta tal posição conceitual ao dizer que: “Fantasia é a consciência caracterizada como presentificação (reprodução). Há, com certeza, tempo presentificado, mas este reenvia necessariamente ao originalmente dado, não fantasiado, mas sim presentado [*präsentierte*].” (HUSSERL 1994, p. 75).

Essa passagem do texto faz parecer que Husserl não pensa a fantasia como importante na apreensão temporal

feita pela consciência, contudo entende-se essa oscilação entre a percepção, como forma constituinte originária e a fantasia como intencionalidade livre, diferença da própria construção intelectual da fenomenologia que permite pensar as duas intencionalidades como importantes, cada uma dentro do seu contexto teórico. No caso da percepção e do presente tem-se uma consciência do agora. O exemplo musical dado por Husserl é: “Ouvimos à volta de dois ou três sons e temos, durante a extensão temporal do ato, uma consciência do som agora mesmo ouvido” (HUSSERL 1994, p. 76). Conforme diz Husserl essa consciência é sempre a mesma, seja no presente, seja na retenção recordativa. A consciência do som no agora depende dessa passagem do passado ao presente, da recaída do som no passado e a retenção para o presente através da presentificação recordativa.

A fantasia aparece logo na sequência no mesmo §19, a sucessão de uma intenção continua dirigida para que o som mesmo agora ouvido se reproduza ainda uma vez, neste caso presentifico o compasso do agora ouvido mais uma vez e ele se reproduz. Diz Husserl: “Na presentificação, temos agora uma vez mais o som ou a forma sonora juntamente com sua extensão temporal total.” (HUSSERL 1994, p. 76). Na presentificação se estende o som fase por fase, a partir disso pode ocorrer uma reprodução simples ou uma reprodução de reprodução. Ele fala de fantasia quando fala da presentificação de um soar do som. Sobre os correlatos intencionais da fantasia tem-se a explicação dos fantasmas. Nesse exemplo do som, os fantasmas que apresentam o som não ficam paralisados na consciência, mas: “...modifica-se antes de um modo peculiar e funda a consciência presenti-

ficante da duração, alteração, subsequência, etc.” (HUSSERL 1994, p. 76-77).

Husserl utiliza reprodução para falar de fantasia, como fica claro nesse trecho do §19: “Cada percepção concreta implica todo um contínuo de tais matizes. E também a reprodução, a consciência de fantasia, pede precisamente as mesmas matizações, só que reprodutivamente modificadas.” (HUSSERL 1994, P. 77). O decurso do fluxo temporal e o decurso da melodia dependem necessariamente da fantasia como forma de reprodução¹⁸. A fantasia é um tipo de presentificação livre, nesta forma de intencionalidade tem-se a continuidade da melodia pela ação livre do ato da consciência fantástica. O § 20 que se baseia num manuscrito de 1911, ou seja, posterior a 1905, data das *Lições do tempo*. Importa destacar a mudança de perspectiva frente ao conceito de fantasia, que no § 20 aparece como presentificação. Segundo Husserl nesse parágrafo:

[...] a presentificação é qualquer coisa de livre, é um livre percorrer; podemos efetuar a presentificação ‘mais depressa’ ou ‘mais devagar’, distinta e explicitamente ou então confusamente, com rapidez do relâmpago, num só traço, ou em passos articulados, etc. A presentificação é, neste caso, ela própria um acontecimento da consciência interna e tem, como tal, o seu agora atual, os seus modos de decurso, etc. (HUSSERL 1994, p. 78).

Para validar passagem acima, destaca-se a citação que diz: “Na simples fantasia, não há nenhuma posição de agora reproduzido e nenhuma coincidência do mesmo com um

¹⁸ Husserl coloca dois termos para falar da fantasia. No início das *Lições* ele diz que há uma fantasia produtiva, depois, em especial nesse § 19 ele fala da fantasia como reprodução, o que a coloca em proximidade com a recordação. Contudo, conforme o volume XXIII e os textos posteriores a 1905, a fantasia tem o caráter de criação e não de reprodução.

agora do passado.” (HUSSERL 1994, P. 80). A fantasia é uma presentificação livre e isso se caracteriza pela sua liberdade de passar de uma posição a outra, como no exemplo da música. Cada som advém, ou seja, avança no futuro, por causa dessa liberdade de variação da fantasia. Um som depois do outro só formam uma perfeita harmonia auditiva, ou uma bela sinfonia, com a presença da fantasia, que não dependem da recordação, seja ela primária ou secundária, como explicou Husserl no § 19. A diferença entre as duas seria a distancia com a percepção, e nessa distância estaria a diferença entre um agora reproduzido e um agora do passado. A música flutua entre a percepção, como consciência que reconhece a melhoria no momento presente, e a presentificação que seria uma atualização do som passado e do som futuro.

Com um exemplo da música pode-se compreender esta relação entre fantasia e recordação. Como explica Husserl:

Se reproduzo uma melodia ouvida, então o agora fenomênico da recordação interativa presentifica um passado: na fantasia, na recordação interativa, soa agora um som. Ele reproduz, digamos, o primeiro som da melodia, que é uma melodia passada. (HUSSERL 1994, p. 80).

A citação acima faz pensar que a fantasia seria um tipo de recordação, contudo, é claro que Husserl está confuso com o uso do próprio termo fantasia, e assim, nesse § 23 faz a distinção entre recordação interativa e fantasia. Como explica a husserliana, há uma diferença de datas no texto, uma parte do texto baseia em esboço dos anos 1907-1909¹⁹.

¹⁹ Conforme nota 41 da tradução portuguesa das *Lições do tempo*: ‘O texto da primeira metade do § 23 (do início até “...pode-se efectuar apenas na consciência original do tempo”.) baseia-se na fo-Cont.

Contudo, a sequência do texto, apesar das mudanças feitas por Husserl, mostra a fantasia como independente da recordação e do agora reprodutivo.

No § 30 Husserl fala da modificação retencional da consciência temporal, contudo numa passagem ele deixa claro que é preciso mais do que a percepção e a memória para “construir” uma consciência nova do agora.

Dito fenomenologicamente: a consciência do agora, que se constitui com base na matéria A, transforma-se constantemente numa consciência de passado enquanto, *ao mesmo tempo, se constrói uma sempre nova consciência do agora.* (HUSSERL 1994, p. 90. *Grifo nosso*).

A intencionalidade capaz de construir uma nova consciência do agora é a fantasia, que se caracteriza pela criação de novas imagens ou fantasmas. Grifa-se a palavra *constrói* do alemão *aufbaut* que indica a função de edificar as novas consciências de agora, tal papel só pode ser feito pela fantasia.

No exemplo do som ocorre que a caída ao passado precisa necessariamente de um auxílio da fantasia para recolocar, ou melhor, presentificar o novo som agora presente à consciência. Torna-se evidente que a fantasia constrói o fluxo temporal e que no caso da música o som também depende do tempo. “O som constrói-se no fluxo temporal através das suas fases” (HUSSERL 1994, P. 92). Isso significa ser a consciência do tempo e a apreensão da música uma relação entre percepção e fantasia, seguidas pela presentifi-

lha 44 do manuscrito das lições de 1905. O texto da segunda metade do parágrafo baseia-se na folha de um esboço surgido, verossimilmente, entre 1907 e 1909, o qual é reproduzido, na sua forma original e completa, nos textos complementares, n.º 45; particularmente pp. [299] e [300]. Nota da Hua. (HUSSERL 1994, P. 80).

cações da memória que também intervém numa construção total do tempo e da melodia. Apesar de a música ser sempre submetida ao retorno do agora, na percepção, a fantasia não pode deixar de atual para que surjam novos agora.

A tese da percepção como dependente da fantasia é retomada no artigo de John Sallis. Ele cita Saraiva como exemplo de uma conclusão acerca da chamada por ela, imaginação. Sallis lembra: “Outra consciência consistiria em subordinar a imaginação à percepção. À declarar secundária, inferior à percepção” (Sallis 1989, P. 67). Segundo Sallis: “A fantasia é assim mais complexa que a percepção onde um só objeto é apreendido” (SALLIS 1989, P. 75). John Sallis consultou os manuscritos de Husserl que originaram o volume XXIII da husserliana, portanto tinha uma visão mais favorável acerca da fantasia. Como ele diz no final de seu artigo:

“Talvez nos poderíamos, então, começar a compreender o poder da imaginação de abrir a fenomenologia. E portanto, em se parando ao poder que a fenomenologia tem de abrir a imaginação, nos teríamos começado a desnudar as solidariedades mais fortes e mais profundas da fenomenologia” (SALLIS 1989, p. 88).

Para Sallis, a fantasia abre um campo mais profundo da fenomenologia. A música pensada fenomenologicamente se apresenta como exemplo mais perfeito e claro dessa profundidade de pensamento, que relaciona a consciência do tempo com a presentificação de fantasia.

Há outro aspecto importante da fantasia que aparece nas *Lições do tempo* de modo quase disfarçado. Trata-se da característica já citada nesse artigo, da consciência de fantasia construir novos agora, ou ainda de criar novos sons. Husserl fala disso no §33 e desse modo:

Pertence a essência à priori do tempo que ele seja uma continuidade de posições temporais – preenchidas uma vez com objetividades idênticas, outras, com variáveis – e que a homogeneidade do tempo absoluto se constitua inexoravelmente no fluxo das modificações de passado e no constante jorrar de um agora, o *ponto temporal criador*, o ponto-fonte da posição temporal geral. (HUSSERL 1994, p. 98. *Gri-fo nosso*).

A criação no tempo só é possível graças ao movimento permitido pela consciência de fantasia, a chamada presentificação de fantasia. Ela tem o poder de criar e fazer fluir o tempo fenomenológico, a consciência interna do tempo. Este aspecto criador da fantasia a coloca como fundamental para pensar a arte e a música. A criação aparece mais claramente no volume XXIII da husserliana.

2) FANTASIA E “COMO SE”: A MÚSICA NO VOLUME XXIII DA HUSSERLIANA

A música aparece no volume XXIII, mas para compreender a sua atuação nessa obra, deve-se pensar o papel da neutralidade e da redução um pouco antes, nas origens do conceito de redução. Na obra *A ideia da fenomenologia* de 1907, Husserl se pergunta acerca da relação entre fantasia e redução:

Percepcionando a cor e exercitando a redução, obtenho o fenômeno puro de cor. E se agora levo a cabo uma pura abstração, obtenho assim, a essência de cor fenomenológica em geral. Mas, não estou eu também na plena posse desta essência, quando tenho uma fantasia clara? (HUSSERL 1987, p. 97).

É no volume XXIII que a teoria da neutralidade fica clara, e além dela a relação da fantasia com sua característica própria a criação livre. Fala-se também da relação entre

música, tempo e fantasia de maneira mais clara e específica. Diz Husserl:

Nós vivemos na neutralidade, nós não reunimos, cara a cara na intuitividade, nenhuma posição efetiva, tudo isso que chega ali adiante, isto que está ali nas coisas e nas pessoas, tudo o que é dito, tem o caráter do *como se*". (HUSSERL 2002, p. 487).

A vivência da fantasia se dá no modo do *como se*, assim as obras de arte são captadas no *como se*, na irrealidade, como ficção livre. A modificação de neutralidade inibe toda crença na posição de existência do mundo. Coloca a crença em suspenso e faz surgir um mundo irreal. O trecho mais expressivo sobre a música estar relacionada à fantasia foi escrito entre 1916 e 1918. Trata-se do apêndice LIX (59) da husserliana XXIII, que fala sobre a teoria da arte para Husserl. Ele faz uma divisão entre a arte plástica e a arte puramente fantástica. Esta divisão remete ao seu conceito, que caiu em desuso, de *bildbewusstsein* ou consciência de imagem para falar de arte plástica e *phantasie* para falar de arte puramente fantástica. Segundo Husserl:

Toda arte evolui sobre dois extremos: a) Arte plástica: figurando em imagem, reproduzindo em imagem-cópia por intermediário de uma consciência de imagem. b) Arte puramente fantástica, produzindo as configurações de fantasia na simples modificação de neutralidade. Não produzindo nenhum caráter de imagem concreto. O 'era uma vez' se refere ainda ao agora atual e ao mundo, e o conflito com eles pode indicar um caráter de imagem que não constitui todavia um objeto-imagem intuitivo. Música. Fantasia lúdica. (HUSSERL 2002, p. 509)²⁰.

A arte puramente fantástica é pura por estar no modo

²⁰ O apêndice LIX tem data provavelmente entre 1916 e 1918.

do “era uma vez”, ou seja, da possibilidade e da criação. A música é o exemplo mais vivo de uma vivência intencional da fantasia. A criação da fantasia aparece no volume XXIII no apêndice LVII quando Husserl associa liberdade da fantasia de se “mover” e como isso resulta na possibilidade de criação de mundos. Somente a fantasia possui essa liberdade de fluir no tempo e criar novas presentificações. Esse aspecto criador é o elemento fundamental para a compreensão do porque a fantasia rege a música. Diz Husserl sobre o criar da fantasia:

De outro lado, fazer o *criar* consiste sempre também nisto que o fantasma pode não somente continuar a produzir livremente as configurações sobre o sol de um começo quase fixo, mas também transformar de maneira *criadora*, nisto que ela pode sempre *criar novos mundos*, e refundar num sentido de uma não concordância um mundo dado com um mundo já formado. (HUSSERL 2002, p. 505. *Grifo nosso*)²¹.

A citação acima faz referência a um exemplo: “eu posso me colocar sob o sol da experiência” (HUSSERL 2002, P. 503), que fala da possibilidade de pensar a experiência de se colocar ao sol na percepção e depois na fantasia. O fantasma aqui é o correlato intencional da fantasia, ou seja, a fantasia é consciência de fantasma ou de elementos ficcionais. O criar aparece na citação como a forma de sair da realidade perceptiva e adentrar ao campo da fantasia e de sua irre realidade. Mostra-se aqui a amplitude da fantasia se comparada a percepção, seu quadro de descrição é muito mais vasto e mais livre que o da percepção, ou o da memória.

²¹ O texto do apêndice LVII data provavelmente de 1917.

A irrealidade é o ponto chave para entender o modo possível da natureza fantástica. Já explica Fink em seu texto:

O problema diretor de toda nossa pesquisa é a questão do sentido da fenomenologia da irrealidade (*Unwirklichkeit*). Nós não entendemos sob esse título equívoco de irrealidade um conceito oposto à realidade ao sentido de uma posição existencial realizada em juízos. Não se trata de uma análise da teoria do juízo, mas de uma tentativa de poder avançar o conhecimento das vivências elementares constituindo a irrealidade e por empreender, na segunda parte, a elucidação constitutiva. O 'ir' de irrealidade tem manifestamente aqui outro sentido diferente daquele de uma negação. (FINK 1997, p. 82).

A implicação entre irrealidade e neutralidade está justamente em se compreender a não negação do mundo através da vivência de fantasia, a fantasia não quer negar o mundo, ou o real, a fantasia como irrealidade pretende antes estabelecer uma neutralidade em relação ao ser do mundo real, isso significa, não afirmar e nem negar, mas apenas ser neutro quanto a posição de existência. A fantasia é neutra em comparação com o mundo dos fatos (real), contudo seu mundo é o mundo das possibilidades irreais, no sentido que Husserl explica na introdução das *Ideias I* quando diz que a fenomenologia estuda os fenômenos irreais, ou seja, os fenômenos de essência. (HUSSERL 2006).

A música aparece como arte mais vigorosa para se aproximar da fenomenologia enquanto ciência, pois a ficção é o elemento vital da fenomenologia, como Husserl mesmo diz nas *Idéias I* § 4 intitulado visão de essência e fantasia. Diz:

O eidos, a essência pura, pode exemplificar-se intuitivamente em dados da experiência, tais como percepção e recordação, etc, mas igualmente também em meros dados da fantasia. (HUSSERL 1998, p. 11).

No § 4 de *Ideia I* Husserl ainda afirma que com a livre fantasia produzimos figuras no espaço, melodias, processos sociais e podemos por ideação neles apreender essências puras, as vivências fantásticas, como a música, podem ser captáveis em sua essência pura, ou seja, em seu sentido original. E para Husserl: “É indiferente, neste caso, se algo assim já tenha sido dado ou não numa experiência atual”. (HUSSERL 1998, P. 11) A música como exemplo de vivência de fantasia, como presentificação produtiva do tempo em novas apreensões de som e como arte puramente fantástica e ficcional, tem como pressuposto fenomenológico a neutralidade, e ainda a pura intuição (visão) de essências (*Wesensschauung*) que se apreende mais facilmente através da fantasia.

CONCLUSÃO

A música como apareceu nas Lições do tempo, é vivência fantástica de lançar-se ao futuro, e conforme as análises do volume XXIII, a fantasia rege a arte puramente ideal, a música e a fantasia lúdica, esta última seria a arte de criar histórias, mitos e seres peculiares.

As Lições do tempo de 1905 marcam o desaparecimento do conceito de consciência de imagem e a nova perspectiva de compreender a fantasia através da temporalidade, possibilidade essa expressa pelo conceito de presentificação. A fantasia e a memória são presentificações, contudo somente a fantasia é livre e criadora, o que permite refletir sobre a arte e a música.

Apesar da relação entre percepção e fantasia ser importante, pois a consciência temporal se dá no presente, no a-

gora, a fantasia tem o papel de produzir novos agora, o que permite a produção do som e sua apreensão temporal.

Mostrou-se no volume XXIII a leitura da fantasia como essa consciência criadora, mostrou-se o papel dela na compreensão da obra de arte, e como Husserl vê a música na hierarquia das artes.

Pode-se afirmar que a fantasia faz compreender a melodia tocada como algo completo, como uma música de início, meio e fim, pois sem a atuação da fantasia não haveria criação do novo, e não haveria movimento de produção, ou seja, não haveria sequência musical.

Abstract: The article analyzes the question of music in the works of Edmund Husserl. Among the most important works for the theme are the Lessons for a phenomenology of internal time consciousness published in 1905 and volume XXIII of the Husserlian under the title: Fantasy, image awareness and memory. From the phenomenology of intuitive presentifications. Posthumous texts (1898-1925). The article criticizes the readings that limit the understanding of fantasy, a mode of consciousness that generates musical art.

Keywords: Temporality; fantasy; music.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. S. Pedro. *Subjectividade e tempo na fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Editora Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003.

FINK, Eugen. *De la Phénoménologie*. Tradução de Didier Frank. Paris: Minuit, 1974.

FOLLESDAL, Dagfinn. Husserl's Notion of Noema. *The Journal of Philosophy*, v. 66, n. 20, Sixty-Sixth Annual Meeting of the American Philosophical Association East-

ern Division, 1969, p. 680-687.

FURTADO, José Luiz. Música e imaginação em “Lições sobre a consciência imanente do tempo” de Husserl. *ANAIS – Simpósio de Estética e filosofia da música – SEFIM/UFRGS*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2013.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Porto: Edições 70, 1987.

_____. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida (SP): Idéias e Letras. 2006.

_____. *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. First book: general introduction a pure phenomenology*. Netherlands: Kluwer Academic Publishers. 1998.

_____. *Investigações lógicas: prolegômenos à lógica pura: volume 1*. Tradução Diogo Ferrer. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

_____. *Investigações Lógicas. Segundo volume, parte 1: Investigações para a fenomenologia e a teoria do conhecimento*. Lisboa: Phainomenon, 2007.

_____. *Lições para uma consciência interna do tempo*. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Editora: Imprensa nacional-Casa da moeda, 1994.

_____. *Meditações cartesianas. Conferências de Paris*. Trad. Pedro M. S. Alves. Editora Phainomenon, 2010.

_____. *Phantasie, Bildbewusstsein, erinnerung. Zur*

phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1980.

_____. *Phantasie, conscience d'image, souvenir*. Editions Jérôme Millon, Paris: 2002.

_____. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstesens (1893-1917)*. BOEHM, Rudolf (ed.). Netherlands: Martinus Nijhoff, 1966.

Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch. Berlin und München: Langenscheidt KG, 1968.

SALLIS, John. L'espacement de l'imagination. In: ESCOUBAS, Eliane; RICHIR, Marc. *Husserl*, Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1989, p. 65-88.

SARAIVA, Maria Manuela. *A imaginação segundo Husserl*. Tradução de Isabel Tâmen e António Pedro Mesquita. Paris: Calouste Gulbenkian, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. In: Sartre coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SONHO, SUBLIMAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO: EM TORNO DA RELAÇÃO ENTRE INCONSCIENTE E ARTE NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE¹

William Mattioli (UFRJ)^{2,3}

william.mattioli@gmail.com

Resumo: Neste artigo, pretendo desenvolver algumas ideias em torno da relação entre as noções de sonho, sublimação e transfiguração no pensamento do jovem Nietzsche, mais especificamente, no âmbito da metafísica de artista elaborada por ele no *Nascimento da tragédia*. As reflexões que se seguem desdobram-se à luz do que considero ser a “teoria” do inconsciente presente neste momento de sua obra. Mesmo que o termo “sublimação” não ocorra nos textos do período, acredito que seu sentido esteja presente em diversas formulações do autor acerca do processo mediante o qual o sofrimento e os impulsos violentos e destrutivos (representados pelo princípio pulsional dionisíaco) são refreados, deslocados, transformados e como que reintegrados em torno de uma imagem consolatória capaz de amenizar o sofrimento e harmonizar as forças em atividade no indivíduo e na cultura (o que seria resultado da ação do princípio apolíneo). Minha hipótese central é que Nietzsche enxerga, na produção inconsciente do sonho, o exemplo emblemático do processo de sublimação, enquanto evento psicológico, e que este funciona como paradigma para a formulação do importante conceito de transfiguração, que assume então uma função propriamente metafísica, no interior da proposta ética de justificação estética da existência. Paralelamente a esse eixo central de análise, desenvolverei algumas ideias complementares acerca do elemento regressivo do sonho, como um tipo de princípio atávico, que assume um papel igualmente importante nas reflexões estéticas de Nietzsche.

¹ Recebido em: 14-07-2020/ Aprovado em: 20-11-2020/ Publicado on-line em: 15-04-2021.

² Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2894-548X>.

Palavras-chave: Nietzsche; sonho; sublimação; transfiguração; inconsciente.

I.

O *apolíneo como “sublimação” do dionisíaco*: essa é uma fórmula que se repete com alguma frequência entre os comentaristas de Nietzsche, não só na literatura em torno das afinidades entre sua filosofia e a psicanálise, mas em geral nos comentários à estética de sua obra de estreia.⁴ Mas o que significa “sublimação” nessa fórmula pretensamente aplicável à filosofia do jovem Nietzsche? É importante notar, já de início, que o termo “sublimação” (*Sublimierung*, no alemão do filósofo) não ocorre em nenhum lugar na obra de juventude, aparecendo pela primeira vez, em sua forma substantivada, num fragmento póstumo de 1878 (N 1878, 32[22]).⁵ É verdade que a forma verbal aparece já em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), no parágrafo 3, em referência à tese (que assumirá um papel central em sua filosofia madura) segundo a qual os sistemas filosóficos podem ser interpretados como expressão simbólica da personalidade de seu autor (nesse caso, a personalidade estaria “sublimada” (*sublimiert*) na abstração do conceito (FTG 3, p.

⁴ Cf. por exemplo SILK e STERN 1981, 66; REIBNITZ 1992, 42/142; GASSER 1997, 352-53; SWEET 1999, 357; PORTER 2000, 75; VOLZ 2002, 193; SAFRANSKI 2008, 59; BURNHAM e JESINGHAUSEN 2010, 81-82; FONSECA 2012, 347.

⁵ As obras de Nietzsche serão citadas segundo o seguinte modelo: para as obras publicadas ou opúsculos póstumos, serão indicadas as abreviaturas dos títulos (de acordo com a convenção brasileira, que está indicada na bibliografia), seguidas do capítulo ou aforismo e, quando for o caso, da paginação da tradução brasileira tomada como referência. Os fragmentos póstumos serão indicados pela letra N (*Nachlass*), seguida do ano e do número do fragmento. As traduções das obras publicadas e dos opúsculos póstumos estão indicadas na bibliografia, mas dei-me a liberdade de fazer alterações nessas traduções, por vezes substantivas, quando achei conveniente. As traduções dos fragmentos póstumos são de minha autoria.

46)). Não me parece muito promissor, contudo, tomar essa ocorrência como ponto de partida para pensar o sentido da sublimação nas reflexões estéticas em torno da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, que transcendem significativamente o âmbito da “personalidade”, abrangendo toda a esfera da natureza. Além disso, a relação entre a “personalidade” e sua expressão simbólica em conceitos não parece recobrir devidamente a relação entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, entre outras razões, porque o conceito, para o jovem Nietzsche, é o produto tardio de um processo de abstração levado a cabo pela consciência discursiva e que, por isso mesmo, é estranho à natureza intrinsecamente inconsciente e não-discursiva daqueles impulsos.⁶

Esta última afirmação dá ensejo a uma segunda observação introdutória que eu gostaria de destacar, antes de retomarmos nossa questão inicial. Em virtude da associação direta que os comentários dedicados ao tema do inconsciente no jovem Nietzsche tendem a estabelecer entre sua metafísica de artista e a metafísica da vontade de Schopenhauer,⁷ fixou-se na literatura uma tendência a identificar,

⁶ Isso não quer dizer, contudo, que a noção de sublimação na obra de Nietzsche, em geral, não acolha essa relação expressiva e sintomatológica entre a personalidade do filósofo (sua unidade pulsional, digamos assim) e a trama conceitual e teórica de sua filosofia. Pelo contrário, como indicado na sequência, em muitos momentos da obra intermediária e tardia o conceito de sublimação e seus correlatos aparecem justamente nesse sentido. Vale notar, porém, que, neste momento da obra intermediária e tardia, Nietzsche reconsidera a tese de que o aspecto simbólico do conceito depende da estrutura discursiva da consciência, remetendo esse aspecto à dimensão lógica e psicologicamente anterior do inconsciente (para uma discussão sobre esse tema, cf. MATTIOLI 2017). Digna de nota, nesse contexto, é a importante declaração de Nietzsche, no prefácio de *A gaia ciência*, em que ele diz que um filósofo “*não pode* senão transpor seu estado, a cada vez, para a mais espiritual forma e distância - precisamente esta arte da transfiguração é filosofia.” (GC, Prólogo 3) Sobre isso, cf. VAN TONGEREN 2014; PAULA 2013, 218-244.

⁷ Cf. por exemplo SCHMIDT 2012, 138; GASSER 1997, 612; GÖDDE 2002, 164-165; ASSOUN 2000, 108; SAFRANSKI 2008, 58-59.

de forma um tanto quanto apressada e unilateral, o dionisíaco ao âmbito do inconsciente (que corresponderia à vontade schopenhaueriana) e o apolíneo à esfera da consciência (que corresponderia àquilo que em Schopenhauer é a esfera da representação). A meu ver, esse esquema é equívoco e precisa ser corrigido. Em sua índole essencialmente instintiva e pulsional, *tanto o dionisíaco quanto o apolíneo* devem ser vistos como forças psíquicas e naturais *inconscientes*. Ambos se referem a impulsos artísticos que irrompem *da própria natureza, sem a mediação do artista humano* (NT 2, 32), e buscam uma via direta de satisfação: na *embriaguez* e no *sonho*, respectivamente (NT 1, 28). Nesse sentido, cabe reformular a tese comum de que o apolíneo, em oposição ao dionisíaco, está associado à consciência, do seguinte modo: o impulso apolíneo é o que constitui os limites da consciência e está, portanto, em sua base. Mas isso não significa que ele se identifique à consciência; antes, ele a antecede, a fundamenta e a torna possível. Sem a atividade do impulso apolíneo, não haveria consciência; mas a ausência de qualquer consciência certamente não implica a inexistência do apolíneo.

Dito isso, voltemos à nossa questão inicial: o que podemos entender por “sublimação” na fórmula que apresenta o apolíneo como sublimação do dionisíaco? O fato de o termo “sublimação” não aparecer no contexto das reflexões de Nietzsche sobre a relação entre esses impulsos seria suficiente para rejeitar a correção dessa fórmula? Acredito que não.

Se partirmos do sentido que a noção de sublimação adquire na obra intermediária e tardia do autor de *O nasci-*

mento da tragédia,⁸ podemos dizer que o conteúdo do conceito (um tanto quanto indeterminado, é verdade) já se encontra presente em diversas formulações dos textos de juventude acerca do processo mediante o qual o sofrimento e os impulsos violentos e destrutivos são refreados, deslocados, transformados e como que reintegrados em torno de uma imagem consolatória capaz de amenizar o sofrimento e harmonizar as forças em atividade no indivíduo e na cultura. Essa é uma definição bastante geral e, portanto, imprecisa, mas sua generalidade e imprecisão acompanham a imprecisão no emprego do termo na obra do próprio Nietzsche.⁹

Com o objetivo de fixarmos um correspondente termi-

⁸ Cf. por exemplo HH 1, A 202, ABM 189, GM II 7; N 1880, 8[99] e 8[101]; N 1881, 11[105] e 15[1]; N 1886, 7[3]. A noção de sublimação é utilizada por Nietzsche em diversos momentos de sua obra madura, em muitos casos tendo por correlato expressões como “refinamento”, “diluição”, “espiritualização” (GC 53; ABM 198 e 271; GM II 6; CI *Moral...* 1/3; N 1881, 11[124]; N 1883, 7[161] e 17[81]; N 1885, 34[90], 34[92] e 35[4]). Tais noções se referem ao mecanismo psicológico (ou psicofisiológico) mediante o qual um determinado impulso ou amálgama pulsional e afetivo, de caráter agressivo, destrutivo, perturbador, ou moralmente ofensivo e intolerável, passa por uma transformação, de modo a se expressar sob uma forma outra, mais sutil, vinculado a outro objeto ou a outra meta, seja como impulso moral, estético ou cognitivo. Assim, ele pode dar origem a produtos culturais e intelectuais, como obras de arte, concepções morais, sistemas filosóficos ou teorias científicas. Em determinados momentos, esta noção está associada ao conceito de *sintoma*, como quando Nietzsche fala, por exemplo, das interpretações de mundo como *sintomas de um impulso dominante*, para então se perguntar, com relação à visão de mundo científica e à psicologia do cientista, quais impulsos ele sublima em sua atividade (N 1886, 7[3]). Desse modo, a sublimação pode ser vista ainda como um dos mecanismos psicológicos pressupostos no conceito de “inferência regressiva”, com o qual Nietzsche designa uma de suas propostas de leitura da semiótica dos afetos. Trata-se da “inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele necessita, de todo modo de pensar e valorar à necessidade (*Bedürfnis*) que por trás dele comanda.” (GC 370) Para uma análise mais geral do conceito de sublimação em Nietzsche e das possíveis relações com o conceito freudiano, cf. KAUFMANN 1974, cap. 7 e 8; GASSER 1997, cap. 4; ASSOUN 2000, 98-99/161-164; ALMEIDA 2008; GEMES 2009, FONSECA 2012.

⁹ Não pretendo, neste artigo, analisar as semelhanças e diferenças entre as noções nietzscheana e freudiana de sublimação. Dou-me a liberdade de partir do sentido do termo tal como utilizado por Nietzsche e sugerir eventuais proximidades com relação à psicanálise de modo apenas indicativo. Pretendo ainda, num trabalho futuro, ter ocasião de me debruçar mais detidamente sobre as possíveis relações entre Nietzsche e Freud no tocante ao tema do sonho e da sublimação.

nológico mais preciso para o sentido do conceito de sublimação nesses textos de juventude, sugiro que nos apoiemos nas ocorrências das noções de “idealização” e seus correlatos (*Idealisierung, Idealismus, idealist*) e “espiritualização” (*Vergeistigung*), que aparecem, por exemplo, na *Visão dionisíaca do mundo* e nas preleções intituladas: *Introdução à tragédia de Sófocles*, ambos de 1870, assim como em várias passagens dos fragmentos póstumos e também do texto final do *Nascimento da tragédia*. O termo *Vergeistigung*, vale ressaltar, é um dos correlatos mais importantes da noção de sublimação na obra madura. Tendo em vista o escopo de nossa análise, uma primeira ocorrência importante desses termos se encontra no primeiro parágrafo de *A visão dionisíaca do mundo*. Ali, Nietzsche apresenta, pela primeira vez de modo detalhado, o dualismo entre Apolo e Dionísio. A figura de Apolo surge como representante do prazer sereno na visão da aparência luminosa e, sobretudo, como o princípio constituidor da fantasia onírica, que dará origem à obra de arte plástica e à poesia épica; ao seu lado aparece Dionísio, como representante do prazer extático da embriaguez, do arrebatamento e do autoesquecimento. Em sua natureza asiática, disruptiva e destruidora, o dionisíaco em pouco se assemelha a um princípio propriamente artístico. Nietzsche escreve a esse respeito:

originalmente, apenas Apolo é um deus helênico da arte, e o seu poder foi o que a tal ponto estabeleceu medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia, que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (*Triebe*) mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos

uma festa de redenção (*Erlösung*) do mundo, um dia de transfiguração (*Verklärungstag*). Todos os sublimes (*sublimen*) impulsos de sua essência revelavam-se nesta idealização (*Idealisierung*) da orgia. (VDM 1, 42-43).

Essa passagem me parece conter, em forma condensada, todos os elementos textuais e temáticos mais importantes para explicitar e justificar o sentido da noção de sublimação e sua relação com a transfiguração. A “idealização da orgia” à qual Nietzsche se refere aqui, como obra dos mais “sublimes impulsos” da essência helênica, é a transformação, por força do poder formador e conformador de Apolo, dos impulsos violentos e fragmentadores do dionisismo bárbaro em obra de arte redentora. Nesse contexto, a condição para se alcançar a redenção pela arte é a transfiguração do elemento obscuro e mortal do dionisiaco.¹⁰ Na sequência do texto, ao retomar o tema do domínio que o mundo greco-homérico precisou exercer sobre o elemento oriental das celebrações dionisiacas, ele escreve: “Admira-se o poder idealista da helenidade no mais alto grau, se se compara sua *espiritualização da celebração dionisiaca* com o que surgiu em outros povos a partir da mesma origem.” (VDM 1, 44, *grifo nosso*)

¹⁰ Sobre isso, cf. CHAVES (2012, 66): “não podemos igualmente esquecer que o êxtase próprio ao dionisiaco não pode ser confundido com sua expressão bárbara, justamente porque o dionisiaco grego se caracteriza, aos olhos de Nietzsche, em última instância, por uma espécie de pacto ou ainda por uma ‘reconciliação’ (*Versöhnung*), como ele mesmo diz, entre os movimentos de dissolução próprios ao dionisiaco e as potências formativas apolíneas, que transformam em beleza o que há de volúpia e crueldade nessa experiência de rompimento dos limites da individuação. Se os gregos, ao contrário de outros povos, em cuja cultura os rituais fundados no êxtase eram claramente presentes, fizeram de diferente, foi ‘transfigurar’ (*verklärt*) o perigo da auto-destruição existente nas experiências do ‘sair de si’, em ‘júbilo artístico’ (*künstlerische Jubel*), em ‘fenômeno artístico’ ou ainda em ‘jogo estético’, como já dizia ‘A visão dionisiaca do mundo’, dando nascimento, enfim, à tragédia.” Ainda sobre o mesmo tema, cf. DIAS 2003.

A mesma ideia aparece no seguinte trecho das preleções sobre a tragédia de Sófocles: “em geral, é admirável a ação do helenismo na *espiritualização do festim dionisiaco*, quando se compara com o que surgiu, da mesma origem, em outros povos.” (TS 1, 50, grifo nosso) Na leitura proposta aqui, o termo “espiritualização”, tal como ocorre nessas passagens, deve ser colocado ao lado do termo “idealização”. O paralelo entre os sentidos desses termos se evidencia ao atentarmos para o fato de que ambos se referem à transformação operada pela força do impulso apolíneo sobre o elemento disruptivo e fragmentador do dionisiaco, que o transfigura em fenômeno estético redentor. Nesse sentido, “espiritualização” e “idealização” representam, como veremos, instâncias conceituais do sentido da sublimação, tal como o propomos aqui.

Interessa-me agora determinar de forma mais clara os contornos da relação entre sonho, sublimação e transfiguração, buscando demarcar, ainda que superficialmente, os limites entre a explicação dos fenômenos psicológicos que estão em sua base (tarefa da psicologia da arte) e a proposta ética de uma justificação metafísica da existência através da arte (tarefa da metafísica de artista).

A hipótese principal que pretendo desenvolver é a seguinte: aos olhos do jovem Nietzsche, é na dinâmica psíquica do sonho, em seus processos de produção inconsciente de imagens, que a sublimação encontra sua expressão mais emblemática (ainda que, como dito, o termo “sublimação” não ocorra nesses textos). Trata-se de um mecanismo psicológico que, por sua vez, remonta à dinâmica das forças da própria natureza em geral, ou seja, da natureza não-humana. A partir daí, nos confrontamos com aquele

outro importante conceito, este sim presente terminologicamente de forma pervasiva nos textos do período: o conceito de “transfiguração”. Segundo minha leitura, o sonho, enquanto mecanismo sublimatório, funciona como paradigma para a formulação do conceito de transfiguração, que assumirá então um papel de destaque na tarefa de justificação estética da existência no interior da proposta ética da metafísica de artista.

À luz do acabamos de dizer, podemos afirmar que a teoria do sonho desenvolvida por Nietzsche em sua obra inaugural constitui um dos pontos nodais de uma complexa trama conceitual atravessada por ambivalências argumentativas e retóricas, muitas das quais precisarão ser deixadas de lado aqui por razões de economia. Essa teoria do sonho é também parte central do que entendo ser a ‘teoria do inconsciente’ elaborada por ele neste momento, na qual acredito poder distinguir quatro ‘níveis’ ou ‘camadas’ do inconsciente: o inconsciente individual, o inconsciente coletivo, o inconsciente vital e o inconsciente metafísico.¹¹

¹¹ Infelizmente, não há espaço aqui para uma discussão mais pormenorizada desta distinção de ‘níveis’ do inconsciente (que não se encontra formulada nesses termos no texto nietzscheano), mas podemos tentar sintetizá-la da seguinte forma: 1) o nível do inconsciente individual é o *locus* subjetivo imediato da criação e da experiência estética, o cenário de aparecimento dos arquétipos do artista à visão individual e, ao mesmo tempo, a dimensão do prazer das imagens e do jogo do homem individual com a realidade no sonho; 2) o nível do inconsciente coletivo representa uma dimensão mais profunda, onde aqueles arquétipos são compartilhados por todos os membros de uma comunidade, ou mesmo por todos os indivíduos da espécie, e onde se dá a união e a reconciliação dos homens entre si, em especial através da metamorfose, do encantamento, do compartilhamento coletivo das visões no êxtase dionisíaco e da imersão no coro trágico; 3) o nível do inconsciente vital, por sua vez, corresponde à dimensão mais profunda da vida e de suas forças originárias, de onde emergem propriamente os arquétipos, e onde se dá a reconciliação do homem não apenas com seus iguais, mas com a própria natureza enquanto tal; 4) por fim, o nível do inconsciente metafísico representa o lugar da união mística do artista humano com o artista primordial, onde se dá não somente uma reconciliação com a natureza, mas uma identificação com o *processo originário* de produção que dá origem à própria natureza. Retomaremos alguns desses pontos na discussão que se segue.

Nessa distinção de camadas, o sonho representa a ponta de uma espécie de linha de corte vertical, que se movimenta do nível mais profundo e originário do inconsciente metafísico (o Uno-primordial e seu anseio pela redenção na aparência) ao inconsciente individual (que é a dimensão do prazer das imagens e do “jogo do homem individual com a realidade” (VDM 1, 41), o cenário de aparecimento dos arquétipos da criação artística e, portanto, *locus* subjetivo da atividade estética).

Como indicado, essa interpretação do lugar ocupado pelo sonho nas reflexões de Nietzsche sobre o processo de criação artística está ligada a uma leitura sobre a ‘teoria do inconsciente’ que acredito poder extrair dessas reflexões. De forma muito geral, minha leitura se desdobra a partir dos seguintes pontos.¹²

Em primeiro lugar, se estivermos autorizados a conceder algum crédito à reconstrução retrospectiva que Nietzsche faz de seu período de juventude na obra madura,¹³ então é lícito supor (e esta é minha primeira hipótese de leitura) que ele desenvolveu sua teoria da tragédia com base numa abordagem *essencialmente psicológica*, cuja motivação primeira tem suas raízes numa *experiência psicológica* do próprio Nietzsche.¹⁴ A essa abordagem psicológica corresponde uma teoria (‘quase naturalista’)¹⁵ dos impulsos e de seus

¹² Para uma discussão mais detalhada dos pontos que se seguem, apenas indicados aqui, remeto o leitor à minha tese de doutorado (MATTIOLI 2016, em especial cap. IV).

¹³ Cf. por exemplo EH, NT.

¹⁴ Cf. por exemplo N 1885, 2[113] e 2[110].

¹⁵ O adjetivo “naturalista” está sendo usado aqui para caracterizar uma concepção que se refere à natureza enquanto tal, como dimensão lógica e ontologicamente anterior ao intelecto humano. Esta referência não depende de um modelo explicativo cientificista ou naturalista no sentido estrito do termo, baseado na exclusividade da causalidade mecânica ou nas concepções estritamente Cont.

modos de satisfação (diretos e indiretos), aos quais estão associados diferentes estados fisiológicos. A transposição para o metafísico configura um passo além, rumo à constituição de um programa filosófico capaz de satisfazer as condições para a promoção do que Nietzsche entendia ser uma cultura trágica superior. Dentre essas condições está a satisfação de certos impulsos metafísicos que ele, nesse momento, acredita serem constitutivos de nossa natureza.

Em segundo lugar, minha tese é que, a partir das reflexões acerca da psicologia dos fenômenos dionisíaco e socrático, Nietzsche formula uma concepção do inconsciente que fornece a base para sua teoria da experiência estética e de suas condições de possibilidade. Nessa teoria, a experiência estética é analisada a partir da perspectiva do artista e depende de um contato com certas imagens primordiais pertencentes ao psiquismo inconsciente da coletividade. Há aqui uma interessante reflexão sobre as camadas profundas desse psiquismo nas quais habitam elementos da história pré-civilizatória do homem. É através da figura do *sátiro* e de seu papel, tanto na gênese da tragédia quanto na vivência do drama por parte do espectador trágico, que Nietzsche busca trazer à tona aqueles elementos arcaicos do inconsciente coletivo. Ele parece ter encontrado inspiração para a formulação dessas teorias, entre outras fontes, em sua leitura das obras de Schopenhauer, Eduard von Hartmann e Wagner. Nesse contexto, o jovem filósofo fala de uma conexão profunda com a natureza que se dá por meios simbólicos, cuja eficácia é demonstrada exemplarmente na

fisicalistas da causalidade.

criação, interpretação e representação do mito no palco do teatro trágico. O processo de produção artística (e aqui Nietzsche atribui à produção inconsciente do sonho um papel importante como exemplo emblemático daquilo que se dá na produção da obra de arte) envolve a repetição de um processo de produção natural numa forma de atavismo constitutivo que remonta à história mais arcaica da natureza. A meu ver, esse é um dos momentos mais importantes de sua teoria de juventude para a elaboração de uma noção relevante de inconsciente.

Por fim, minha leitura da teoria do inconsciente do jovem Nietzsche admite que, na metafísica de artista desenvolvida por ele nesse período, há pelo menos quatro conjuntos de teses ou de argumentos que parecem se manter mesmo na obra intermediária e tardia, ou seja, mesmo no quadro de uma teoria cuja validade não depende da estratégia de fabulação conceitual que caracteriza o programa filosófico no qual se insere *O nascimento da tragédia*.¹⁶ Trata-se de certas teses caras a Nietzsche que, nesse momento, são defendidas com a roupagem de uma metafísica romântica que será abandonada nos anos posteriores, sem que com isso o cerne das teses em questão seja abandonado. Entre essas teses se encontram: 1) o reconhecimento do caráter ilusório do eu e sua dissolução no submundo pulsional do psiquismo, como *locus* de um conjunto de forças que remontam ao dinamismo intrínseco aos processos naturais; 2) a indicação do caráter intencional dessas forças ou impulsos

¹⁶ Sobre a noção de “fabulação conceitual” ou “poesia conceitual” (*Begriffsdichtung*), que dá forma ao programa geral no qual se insere *O nascimento da tragédia*, e sobre a influência de Lange na composição desse programa, cf. STACK 1983 e LOPES 2008.

naturais, de modo que elas não são compreendidas como forças inteiramente ‘irracionais’ (aos moldes da vontade schopenhaueriana), mas sim como atravessadas por uma orientação teleológica; 3) a recondução de todos os componentes essenciais da linguagem à intencionalidade natural do instinto, o que implica na recondução da linguagem à sua origem propriamente pulsional e inconsciente; e por fim 4) a indicação de um tipo de atavismo constitutivo do psiquismo e determinante para a experiência do trágico (representado aqui pelo sátiro e pela reprodução no artista e no sonho de um processo originário da natureza, identificado ao “artista primordial”). Com isso, temos a formulação de uma noção ‘metafísica’ do inconsciente, que se refere, por um lado, ao inconsciente dinâmico-pulsional naturalizado numa teoria que guarda traços do pampsiquismo da metafísica do inconsciente de Eduard von Hartmann, e, por outro, às condições de possibilidade da experiência estética e metafísica tal como compreendida por Nietzsche neste momento.

II.

Sabemos que Nietzsche vê o sonho como um fenômeno prototípico da atividade artística do impulso apolíneo, na medida em que este se manifesta no artista humano. Ele é, antes de mais nada, um “fenômeno fisiológico” (NT 1, 28), ao qual está associado um estado estético específico: o estado de imersão contemplativa numa cadeia de imagens – de linhas e de figuras, cores e formas. Ao sonhador é concedida uma compreensão imediata e intuitiva das imagens que lhe aparecem, e ele goza de um prazer particular nesse esta-

do. Aqui, cada ser humano, tomado individualmente, é um artista inconsciente;¹⁷ e “as imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão” (NT 1, 29); “também o grave, o triste, o baço, o tenebroso são contemplados (*angeschaut*) com o mesmo prazer” (VDM 1, 41). O prazer do qual goza o sonhador deriva daquele estado estético no qual a aparência, mesmo a aparência do feio e do tenebroso, é intuída a partir de uma distância contemplativa em virtude da qual seu efeito se torna sutil, e que lhe confere o poder eternizador da beleza. Nesse estado, a dor se converte em prazer. Como afirma Márcio Benchimol Barros (1999, 55): “mesmo os aspectos mais perturbadores da realidade dionisiaca se objetivam no sonho, mas o distanciamento provocado pelo estado apolíneo possibilita que eles sejam contemplados também como *bela aparência*”.

O pano de fundo dessas reflexões é a concepção schopenhaueriana da experiência estética como momento excepcional de elevação do indivíduo para além das vicissitudes do mundo empírico, especialmente dos tormentos de sua vontade, da tempestade das paixões, do ímpeto dos desejos; quando ele se converte em puro sujeito do conhecimento e imerge na contemplação pura de uma figura natural ou de uma obra de arte, que passa a refletir a imagem eterna da Ideia de sua forma essencial. O sujeito con-

¹⁷ O sonho como fonte inconsciente de inspiração poética é um *topos* que atravessa toda a literatura romântica entre os séculos XVIII e XIX (cf. SÁNCHEZ 2014, 23), e que remonta aos antigos. Nietzsche teve contato com boa parte dessa literatura, da qual podemos destacar, seguindo as indicações de Schmidt (2012, 106), Novalis, Tieck, Jean Paul, E.T.A Hoffmann, Brentano, Eichendorff, além de Hebbel e Wagner, estes últimos mencionados explicitamente pelo filósofo, seja nos textos preparatórios, seja no texto publicado (cf. SCHMIDT 2012, 104-105.).

templativo encontra, assim, a “paz” no regaço do belo: “É o estado destituído de dor que Epicuro louvava como o bem supremo e como o estado dos deuses.” Nesse instante, “festejamos o *Sabbath* dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar.” (SCHOPENHAUER 2005, §38, 267) É interessante notar ainda a conexão estabelecida por Schopenhauer entre esse estado contemplativo e o estado onírico: “tal libertação do conhecimento eleva-nos tão completamente sobre tudo isso quanto o sono e o sonho.” (Ibid., 269) Outra metáfora empregada pelo autor e que encontrará ressonâncias em Nietzsche é a metáfora do “olho cósmico” para designação do sujeito contemplativo: “Existimos tão somente como olho cósmico *uno*, que olha a partir de todo ser que conhece” (ibid.).

Nietzsche se apropriará desses temas schopenhauerianos para pensar o efeito estético do apolíneo, associado à contemplação do belo ou da bela aparência, tanto no mundo externo quanto, sobretudo, “no mundo interior da fantasia” (NT 1, 29). À imagem de Apolo se associa a determinação de limites e medidas (associados ao *princípio de individuação* schopenhaueriano), assim como “aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sápien-te tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com sua origem” (ibid.). O “olho solar” do Apolo nietzscheano ressoa aqui o “olho cósmico” de Schopenhauer, e a “sápien-te tranquilidade” e “libertação” das emoções e desejos ressoa a “paz” do contemplador schopenhaueriano, a festejar o *Sabbath* do querer que o atormenta.

Dito isso, retornemos ao sonho. Um fragmento de

1870 já nos indica o papel decisivo que o sonho viria a assumir na primeira obra de Nietzsche: “O sonho. Uma transformação das dores em intuições nas quais as dores são rompidas: sensação hostil de sua irrealidade.” (N 1870, 7[188]). Esse curto texto resume bem a função atribuída pelo jovem filósofo ao trabalho do sonho, realizando um processo que, como dito, podemos designar como sublimatório, na medida em que sua função psíquica específica consiste em diluir a carga de afeto negativo da dor, descarregando-a em imagens intuitivas da fantasia onírica. No sonho se manifesta uma “natureza reparadora e sanadora (*heilenden und helfenden Natur*)” (NT 2, 29). Dentro desse contexto, devemos entender a produção do sonho como um processo em si mesmo artístico, e entender esta criação artística, como observa Almeida (2005, 78), “enquanto meio de negociar com a dor, ou, em outros termos, enquanto modo de rompê-la, deslocá-la, transfigurá-la e mudá-la em prazer ou em gozo.”

Entender o sonho como criação artística significa atribuir à própria natureza, personificada aqui na figura de Apolo e encarnada no inconsciente individual, uma potência estética própria. Como nos diz Nietzsche no início do capítulo 2 do *Nascimento da tragédia*, tanto o apolíneo como o dionisíaco devem ser vistos como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta” (NT 2, 32); no caso específico do apolíneo, “como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo”. Essa ‘na-

turalização' do sonho, à qual corresponde uma naturalização dos impulsos que nele encontram expressão, conduz Nietzsche à elaboração de certas teses nos termos de uma *fisiologia do sonho*.¹⁸ Este é visto como um “prolongamento seletivo das imagens visuais” (N 1872, 19[81]). Ou seja, para entender a força artística que constitui o impulso apolíneo como formador do sonho e do mundo da bela aparência, é preciso partir do prazer próprio da contemplação visual. Na *Visão dionisiaca do mundo*, Nietzsche escreve o seguinte: “a contemplação, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: é o mundo transfigurado do olho que, no sonho, com pálpebras fechadas, cria artisticamente.” (VDM 2, 47). No sonho se expressa um potencial infinito para a criação de imagens a partir da fantasia, que repete e simula o processo visual, e essa capacidade criativa não tem sua origem em qualquer faculdade sob influência da consciência, mas no poder produtor de uma força inconsciente e natural. Como sugere Sören Reuter (2009, 307), o sonho repre-

¹⁸ Seguindo essa orientação, um pós-tumo da época afirma que a “estética só tem sentido como ciência natural (*Naturwissenschaft*): assim como o apolíneo e o dionisiaco.” (N 1871, 16[6]) Sobre esse tema, cf. ainda PORTER 2000, 36-47; CHAVES 2012, 67-69; SCHMIDT 2012, 102. Alguns comentadores, como Chaves e Schmidt, nos lembram que a ideia de uma “fisiologia do sonho” é inspirada por um texto muito peculiar e não tão conhecido de Schopenhauer, publicado na coleção tardia de ensaios *Parerga e paralipomena*. O texto leva o título: “Ensaio sobre a visão de espíritos e aquilo que se relaciona a ela” (*Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*). Trata-se, de fato, de um texto muito importante para as reflexões do jovem Nietzsche sobre as relações entre o sonho e a arte, e que desenvolve uma argumentação profundamente embasada em estudos de anatomia e fisiologia cerebral. Sergio Sánchez, por sua vez, ressalta que, para Nietzsche, tão importante quanto a leitura direta desse texto é a interpretação que faz dele Richard Wagner, em seu *Beethoven*, ao apropriar-se de várias teses elaboradas ali por Schopenhauer para pensar a criação e a recepção da arte musical (cf. SÁNCHEZ 2014, 20-21, n. 10). Esse é um ponto muito importante desta discussão que, infelizmente, precisará ser deixado de lado no presente trabalho. Uma análise que faça jus à centralidade da apropriação, por parte de Nietzsche, das teses schopenhauerianas sobre os sonhos e as visões demandará um outro artigo, ao qual pretendo me dedicar no futuro.

senta, ao mesmo tempo, um “mundo artístico” e um “fenômeno fisiológico”. Ele se revela, assim, “como o lugar natural da arte”.

Nos deparamos aqui, por ocasião de uma análise do sonho (ao qual atribuímos uma função sublimatória), com um elemento fundamental da conceitualização nietzscheana do impulso (*Trieb*). Com efeito, o impulso artístico (*Kunsttrieb*) pode ser visto como o protótipo da noção de impulso enquanto tal (cf. ASSOUN 2000, 56), se temos em vista o modo como ela será elaborada posteriormente na obra do filósofo. Nos póstumos do período, Nietzsche define o impulso, em sua manifestação apolínea, como uma *atividade formativa inconsciente*, uma “força inconsciente produtora de formas (*unbewußte formenbildende Kraft*)” (N 1871, 16[13]). Para ele, a mesma força que produz as imagens oníricas a partir do inconsciente no indivíduo produz também os próprios órgãos responsáveis pela capacidade visual e figurativa:

parece ser o mesmo impulso artístico que impele o artista à idealização da natureza e que impele todo homem à contemplação imagética de si mesmo e da natureza. Em última instância, ele tem de ter engendrado a construção do olho. O intelecto se mostra como um *efeito* de um aparato primariamente artístico. (N 1871, 16[13]).

Nesse sentido, devemos conceber os processos fisiológicos em termos de uma dinâmica gerativa e produtiva intrínseca à natureza em sua totalidade, que assume um caráter essencialmente estético. É a essa concepção do sonho como um meio de manifestação artística por excelência, ao qual temos um acesso imediato em nossas próprias vivências oníricas, que Nietzsche parece querer reconduzir parte do

conhecimento estético intuitivo que ele busca transmitir sobre a arte grega. Com efeito, a “ciência estética” que o autor tem em mente neste momento será contemplada com a “certeza imediata da intuição” do efeito estético atribuído aos impulsos apolíneo e dionisíaco, e não com uma “intelecção lógica” (essencialmente conceitual e discursiva) acerca dessas formas estéticas antigas, como nos é dito já na abertura do primeiro parágrafo da obra (NT 1, 27). A contraposição entre o lógico e o intuitivo ressoa a distinção schopenhaueriana entre representações intuitivas e representações abstratas e a primazia concedida pelo autor do *Mundo como vontade e representação* ao conhecimento intuitivo, especialmente em vistas à contemplação das Ideias na arte, que corresponde a uma forma mais elevada de conhecimento da objetividade arquetípica do mundo (SCHOPENHAUER 2005, §31, 236-241). Nesse sentido, o apelo que faz Nietzsche à intuição, em oposição à intelecção lógica, antecipa ainda a contraposição entre arte e ciência, decisiva na elaboração das teses sobre a morte da tragédia pelas vias do socratismo estético. Mas esse é um tema que foge ao escopo do presente trabalho.

Importa-nos perceber como, no contexto desta contraposição entre duas formas distintas de apreensão da arte grega, a via da compreensão intuitiva aparece representada justamente pelo sonho. Na bela aparência do mundo do sonho, “cada ser humano é um artista consumado”; e nele “nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil.” (NT 1, 28) O ponto é retomado na sequência, quando Nietzsche nos diz que, no sonho, temos uma “onicompreensão” (*Allverständigkeit*) das imagens. E o

último parágrafo da obra sugere igualmente a mesma ideia: a necessidade do efeito da união entre o apolíneo e o dionisiaco, como força transfiguradora, poderia ser percebida, via intuição (*Intuition*), por cada um, “contanto que alguma vez, fosse mesmo em sonho, se sentisse transportado a uma existência vetero-helênica: passeando sob altas colunas jônicas, alçando o olhar para um horizonte recortado por linhas puras e nobres, tendo junto a si, em mármore luminoso, reflexos de sua figura transfigurada” (NT 25, 144). É em sonho que as esplendorosas figuras divinas aparecem aos gregos pela primeira vez, segundo o relato de Lucrécio, ao qual Nietzsche alude também no início da obra (NT 1, 28). E é igualmente em sonho que nós, modernos, podemos vivenciar novamente os estados de ânimo artístico das culturas passadas, tal como ele nos dirá alguns anos depois: “no sono e no sonho, repetimos o *pensum* da humanidade primitiva.” (HH 12) Assim, como argumenta Porter (2000, 42), a compreensão nietzscheana acerca dos estados que deram origem à arte grega, seus *insights* na psicologia do trágico, pretendem ser mediados pelas mesmas condições que supostamente permitiram a emergência daquela arte: trata-se da experiência do sonho e de sua ligação com a vivência apreensiva e prazerosa da aparência. Aqui, o sonho funciona não apenas como meio de sublimação, mas também como meio de transmissão de certas figuras arquetípicas, isto é, de certas imagens primordiais carregadas de sentido, inscritas numa camada profunda do psiquismo humano, e que seriam herdadas no espaço de um inconsciente coletivo¹⁹.

¹⁹ Esse é um dos aspectos principais daquela dimensão *atávica* do sonho, mencionada anteriormente, e que será retomada brevemente mais à frente.

III.

Nosso ponto de partida foi a psicologia do sonho, na medida em que este envolve, na dimensão do indivíduo, uma função sublimatória, como meio de “negociar com a dor” e deslocá-la, transformando a experiência do sofrimento numa vivência de prazer. A partir do sonho, fomos conduzidos à noção de *impulso* como *força artística da natureza*, entendendo o processo onírico como o prolongamento de uma capacidade figurativa que lhe é inerente. Se, no âmbito do indivíduo, a contemplação da aparência no sonho deve servir como meio de sublimação da dor, a força formativa da natureza, à qual este remonta, deve almejar o mesmo fim. E é exatamente isso que nos diz Nietzsche naquele fragmento no qual afirma que o impulso artístico que impele o homem à contemplação estética e à *idealização* da natureza é o mesmo impulso responsável pela formação do olho enquanto aparato fisiológico: “a visão da forma – é o meio para escapar do sofrimento contínuo do impulso. Ele constrói para si órgãos.” (N 1871, 16[13]) Nietzsche atribui aqui um tipo de intencionalidade própria ao impulso enquanto rebento natural. O sofrimento e o ímpeto em superá-lo não são prerrogativa de seres dotados de um aparato sensitivo e representacional análogo ao nosso, mas constituem um traço essencial da própria natureza, de seu núcleo mais íntimo. Essa concepção da natureza, que pode ser considerada como um tipo específico de pessimismo, é inspirada na visão de mundo de Schopenhauer e em sua adaptação por Eduard von Hartmann,²⁰ mesmo que haja aqui diferenças im-

²⁰ Cf. sobre isso DAHLKVIST 2007 e PAULA 2013.

portantes entre eles no tocante ao modo de conceitualização da natureza. Em várias passagens do *Nascimento da tragédia* e dos fragmentos desse período, Nietzsche define a natureza como o “eterno padecente” e “pleno de contradição” (NT 4, 39), que busca a redenção do sofrimento pelo prazer na aparência. Paralelamente, ele emprega com frequência, para designação desse núcleo da natureza, o conceito schopenhaueriano de “vontade” e o termo “Uno-primordial”, próprio à sua metafísica de artista. A ênfase na contradição, na dor e no sofrimento originários do Uno-primordial retoma o *topos* schopenhaueriano da disposição universal da existência ao autodilaceramento e à autofagia, em virtude da autodiscórdia essencial da vontade. Do mesmo modo, o aspecto soteriológico da ética de Schopenhauer é mantido, mas a *redenção* almejada não é mais aquela que se realiza pela autossupressão da vontade (como no ascetismo schopenhaueriano), mas sim pela libertação do sofrimento mediante a bela aparência: “No artista, a vontade alcança o deleite da intuição. É somente aqui que a dor originária é plenamente superada pelo prazer da intuição.” (N 1870, 7[175])²¹

No contexto da metafísica de artista do jovem Nietzsche, somos confrontados com uma estratégia retórico-argumentativa que conduz a antropomorfização da natureza ao paroxismo, de tal modo que ela é vista como o artista primordial que, em seu processo criativo, produz o mundo como representação, isto é, como aparência, para sua própria redenção. E é nesse momento que o papel do sonho

²¹ Para uma análise mais detida do conceito de “intuição” (*Anschauung*) e de sua função redentora nesse conjunto de notas, cf. CRAWFORD 1988, cap. XI.

enquanto paradigma para a formulação do conceito de transfiguração se torna claro:

Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas “aparência da aparência”. (NT 4, 39-40).

A importância crucial desta passagem para a compreensão das reflexões de Nietzsche sobre o fenômeno onírico se deve ao modo como a caracterização do sonho, enquanto *aparência da aparência*, permite a apreensão do processo de transfiguração vinculado à arte (como sua condição de possibilidade e, simultaneamente, como seu produto). Nietzsche alude então, na sequência do texto, à obra *Transfiguração*, de Rafael, para tentar elucidar o que ele entende por “despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea.” (NT 4, 40) Nessa pintura, segundo a interpretação do filósofo, vemos o mundo apolíneo da beleza se elevar acima do fundo dionisíaco, o mundo do tormento, do qual fala com tanta veemência a sabedoria de Sileno, expressão emblemática do pessimismo. É esse fundo dionisíaco que nos mostra a “reverberação da eterna dor primordial”, ao mesmo tempo em que contemplamos, na parte superior, “um novo mundo como que visional de aparências, [...] um luminoso pairar no mais puro deleite e um contemplar sem dor, radiante, de olhos bem abertos.”

(Ibid.)²² No simbolismo da arte percebemos então, pela intuição, a realização do “alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua redenção através da aparência” (Ibid.). Assim, vemos que o sonho, enquanto expressão do impulso apolíneo e do prazer na contemplação da aparência, é o ponto de partida para pensarmos o que Nietzsche entende por transfiguração.²³ Como pudemos notar, a noção de transfiguração assume seus contornos mais importantes no interior de uma concepção soteriológica, na qual a arte é vista como meio de redenção, não somente do ponto de vista do indivíduo, mas de um ponto de vista cósmico. A possibilidade de uma redenção através da arte, que conduzirá, pelas vias de uma justificação estética, a uma afirmação da vida e da existência como um todo, é o que afasta Nietzsche mais profundamente do pessimismo schopenhaueriano.

²² Para uma análise mais detida da referência nietzscheana a essa obra de Rafael, cf. os excelentes comentários de van Tongeren (2014, 254-263). Para uma discussão do tema da transfiguração, focada na ideia de que o “espelho transfigurador” das divindades olímpicas e sua função redentora surgem *por necessidade* do fundo dionisíaco dos sofrimentos da existência, cf. PAULA 2013, 127-146.

²³ É à luz dessas considerações que Nietzsche ensaia uma revalorização do sonho frente à vigília, em que o primeiro assume um valor mais elevado que esta última: “Se imaginarmos o sonhador quando ele, em meio da ilusão do mundo onírico e sem perturbá-la, se põe a clamar: ‘Isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!’, se daí tivermos de concluir que há um profundo prazer interior na contemplação do sonho, se, de outro lado, para podermos sonhar com esse prazer íntimo diante da visão, tivermos de esquecer inteiramente o dia e suas terríveis importunações, poderemos então interpretar todos esses fenômenos, sob a direção de Apolo oníromante, mais ou menos da seguinte maneira: Tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho. Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [Schein], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [Wahrhaft-Seiende] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (NT 4, 39).

riano. Com efeito, a existência do mundo se justifica como meio para a produção do artista (do gênio), em cuja obra se descarrega o sofrimento originário do Uno-primordial, redimindo-o. É isso que está por trás da famosa sentença nietzscheana: “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente.” (NT 5, 47).²⁴ O início do capítulo “Dos trasmundanos”, do *Zarathustra*, alude a essa concepção do jovem Nietzsche e sintetiza em poucas frases o núcleo de sua metafísica de artista:

Outrora, também Zarathustra lançou sua ilusão para além do homem, como todos os trasmundanos. A obra de um deus sofredor e atormentado me parecia então o mundo. / Sonho me parecia então o mundo, e ficção de um deus; colorida fumaça ante os olhos de um divino insatisfeito. Bem e mal e prazer e dor e tu e eu – eram, para mim, colorida fumaça ante olhos criadores. O criador quis desviar o olhar de si mesmo – então criou o mundo. / É um ébrio prazer, para o sofredor, desviar o olhar do seu sofrer e perder a si próprio. Ébrio prazer e perda de si próprio me parecia o mundo outrora. / Este mundo, o eternamente imperfeito, imagem de uma eterna contradição, e imagem imperfeita – um ébrio prazer para seu imperfeito criador: – assim me parecia outrora o mundo. (ZA, Trasmundanos)

Trata-se, portanto, de uma experiência psicológica transposta para o metafísico. Nessa transposição, vemos a produção inconsciente do sonho como o paradigma da transfiguração. O que subjaz à formulação de tal conceito é uma operação conceitual que desloca, para a dimensão metafísica da essência da natureza em sua totalidade, a relação

²⁴ Quanto a isso, Sánchez (2014, 24) argumenta o seguinte: “En efecto, se debe tener en cuenta el modo en que, como parte de una vasta ‘cosmodicea estética’, Nietzsche confiere un fundamento metafísico a los fenómenos artísticos y culturales ligados al sueño, para poder apreciar la medida en que éste permanece supeditado a las coordenadas metafísicas (románticas: schopenhauerianas y wagnerianas) que enmarcan la reflexión del filósofo antes de que diera la espalda definitivamente a sus maestros y emprendiera el camino del *espíritu libre*.”

entre o inconsciente, como espaço de produção do sonho, e a experiência fenomenológica do conteúdo onírico propriamente dito, como vivência de satisfação e prazer na contemplação das imagens.

Vale notar que esse conteúdo onírico tem, para Nietzsche, um caráter simbólico. As imagens oníricas e os atos representadas nos sonhos são *símbolos dos impulsos* (N 1870, 8[41]), nos dois sentidos possíveis do genitivo (isto é, o impulso é aquilo que simboliza e ao mesmo tempo é simbolizado). Esse conteúdo onírico expressa simbolicamente aquilo que Nietzsche chama de “arquétipos” ou “imagens primordiais”. São esses arquétipos que emergem no estado de inconsciência do sonho e se dão ao artista como as fontes das quais flui o processo criativo. O que se forma a partir daí são os mitos. Dentro desse contexto, as representações míticas assumem o mesmo papel que as ideias platônicas em Schopenhauer: elas representam as figuras eternas e os traços arquetípicos da existência humana e da existência do mundo em geral. Isso explica, ao menos parcialmente, a curiosa tese de Nietzsche (mencionada ao final da seção anterior) de que podemos vir a conhecer o universo estético dos gregos e suas vivências míticas através de nossas próprias experiências oníricas, como se o sonho nos fornecesse uma porta de acesso a um passado remoto da humanidade. Permito-me aqui uma pequena digressão sobre esse tema.

A ideia de que o sonho pode nos fornecer um meio de acesso a um passado remoto da humanidade e das culturas humanas primitivas é formulada de forma mais clara em alguns aforismos de caráter antropológico presentes em *Hu-*

mano, demasiado humano,²⁵ entre os quais se encontra o aforismo 12, ao qual já fizemos uma breve referência. A título de complemento, gostaria de mencionar rapidamente um importante trecho do aforismo 13, que tem uma relevância particular do ponto de vista da recepção, tendo sido diretamente citado por Freud, ao tratar do tema da regressão naquela que é provavelmente sua obra mais importante: *A interpretação dos sonhos*:²⁶ “No sonho continua a agir em nós esse antiquíssimo quê de humanidade [...] o sonho nos conduz a estados longínquos da cultura humana e fornece um meio de compreendê-los melhor.” (HH 13) Outros aforismos de *Humano*, que giram em torno do mesmo tema, expandem esse caráter atávico peculiar do sonho à atividade artística, de modo que a arte é compreendida, em analogia com o sonho, como uma espécie de ponte que nos liga ao passado da humanidade (HH 147, 148, 223).²⁷ O aforismo 223, vale notar, é igualmente citado por Freud na passagem em questão da *Interpretação dos sonhos*, numa espécie de recorte e colagem de dois trechos dos aforismos 13 e 223, respectivamente, mas que são apresentados sem a devida re-

²⁵ Para uma discussão mais profunda desses aforismos, cf. TREIBER 1994; SÁNCHEZ 2017.

²⁶ Cf. FREUD, *Die Traumdeutung*, 554.

²⁷ A relação entre sonho e arte, investigada também por Freud, por exemplo, no texto *O poeta e o fantasiar* (1908), aparece igualmente no opúsculo não publicado de Nietzsche: *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, de 1873, à luz daquela ideia de “regressão”. Nesse texto, o sonho é visto como uma condição psíquica que tende a nos aproximar dos estados primitivos de nossa história, quando os padrões de inferência cognitiva ainda não eram tão fixos e as regras e convenções sociolinguísticas ainda não se impunham de modo tão imperativo, permitindo uma maior liberdade no “trato” das impressões sensíveis e das imagens produzidas pela fantasia, assim como na interpretação simbólica dessas imagens. Assim como o sonhador, o artista seria, entre os despertos, aquele que mais se aproxima destes estados, na medida em que “mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos, introduzindo novas transposições, metáforas e metonímias”, demonstrando assim o ávido desejo de configurar o mundo do homem desperto “sob uma forma tão colorida, irregular, sem fundamento e conexão lógicas, estimulante e eternamente nova, como a do mundo do sonho.” (VM 2, 46)

ferência textual, como se compusessem um mesmo aforismo.²⁸

É verdade que a teoria do sonho desenvolvida em *Humano, demasiado humano* traz consigo a marca do novo programa filosófico no qual Nietzsche se engajou após seu rompimento com Wagner e com o projeto de renovação da cultura alemã através da arte e da metafísica de artista. Mas apesar dessa descontinuidade, à qual está associado o que se convencionou chamar de “virada positivista” do filósofo, e apesar das diferenças decisivas no que tange à concepção de como deve ser formulado um programa de promoção da cultura, algumas teses pressupostas na psicologia do trágico desenvolvida pelo filósofo em sua obra de juventude continuam fazendo parte do seu arcabouço teórico e servindo de base para a formulação de algumas de suas teorias, mesmo que agora com uma roupagem diversa. Com relação ao tema que nos interessa aqui, o que está em jogo é a compreensão do sonho como repetição, recapitulação ou rememoração de um estado arcaico a partir de elementos primitivos gravados no inconsciente. Em que consistem esses elementos? Em *Humano, demasiado humano*, segundo o que nos é dito no aforismo 12, eles se referem ao modo de associação de representações próprio a um determinado estado da imaginação do qual se originaram, no passado, os mitos e as narrativas mitológicas, e isso em virtude de uma característica específica do funcionamento do cérebro no estado de sono (e que correspondia ao estado de vigília dos povos antigos). No caso do *Nascimento da tragédia*, temos

²⁸ Cf. sobre isso GASSER 1997, 103-106.

uma concepção que, num determinado aspecto, não é tão distante (como poderíamos esperar) da teoria desenvolvida em *Humano*. Aqueles elementos que se revelam no estado de inconsciência característico do sonho são os arquétipos ou imagens primordiais a partir das quais se dá a produção artística, que corresponde justamente ao processo de criação do mito.

Em sua análise dos impulsos estéticos da natureza, Nietzsche pretende compreender “a relação do artista helênico com seus arquétipos” (NT 2, 32). Essa relação é concebida nos termos da expressão aristotélica “imitação da natureza”. O que se tem em vista aqui com essa expressão não é, contudo, a reprodução imitativa de ‘objetos naturais’ no material artístico, mas sim a reatualização da própria atividade criativa e transfiguradora da natureza, representada pelos impulsos apolíneo e dionisíaco.²⁹ São estes últimos os “arquétipos” do artista helênico, tal como Nietzsche os caracteriza nessa passagem. Assim, o que ele chama de “natureza” não se refere simplesmente à totalidade dos fenômenos da realidade empírica que não recaem sob a categoria de artefatos, mas sim aos estados e impulsos estéticos indicados acima. Ou seja, natureza e arte não correspondem a dois domínios distintos postos numa relação de analogia, mas constituem um só plano.

Retomando então nosso fio condutor, dissemos ser possível identificar, nessa sobreposição entre o domínio artístico e o natural, uma estratégia clara de antropomorfiza-

²⁹ Uma influência decisiva na releitura que faz Nietzsche dessa expressão aristotélica é Schlegel, em suas *Lições sobre belas-letas e artes* (cf. CAVALCANTI 2008). Sobre a noção de “imitação da natureza”, cf. ainda CHAVES 2012, 63-66; e, sobretudo, LANGBEHN 2005, 150-161.

ção, coextensiva à concepção da natureza como produto artístico de si mesma, ou seja, como atividade autopoietica de suas forças originárias. Vista como artista primordial, ela cria o mundo como representação a fim de redimir-se pelo prazer na aparência. Um fragmento preparatório deste período alude, exatamente nesse sentido, à noção de “imitação da natureza”: “Na medida em que a dor primordial é rompida através de representações, *nossa própria existência* é um *permanente ato artístico*. A criação do artista é, assim, *imitação da natureza* no sentido mais profundo.” (N 1870, 7[196]) Esse “sentido mais profundo” remete à tese de que a produção estética de representações no âmbito do inconsciente individual do artista constitui a *repetição de um processo originário* da natureza, o processo mediante o qual o próprio mundo da individuação tem origem: “a obra de arte é uma *repetição do processo originário* a partir do qual o mundo se originou” (N 1870, 7[117]).³⁰ Assim, podemos entender a noção de “arquétipo” também no sentido de algo como “arquétipos da criação”, aos quais o artista tem acesso por um tipo de *anamnese*.³¹

Segundo Nietzsche, aqueles arquétipos da natureza criativa se manifestam em sonho através de representações míticas, e “todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito.” (NT 23, 135) Ele define o mito como “a imagem concentrada do

³⁰ “Imitação” (*Nachahmung*) e “repetição” (*Wiederholung*) são os termos usados correlativamente por Schopenhauer, no parágrafo 52 do *Mundo*, para caracterizar a relação da música com a essência do mundo. Nesta passagem, a tradução brasileira de Jair Barboza verte equivocadamente *Nachahmung* por “cópia” (SCHOPENHAUER 2005, §52, 337).

³¹ Sobre a ideia de anamnese no *Nascimento da tragédia*, cf. MATTIOLI 2016, 178-186 e as referências ali indicadas.

mundo” e atribui-lhe uma função essencial na organização das forças que constituem a cultura. Sob o pano de fundo da tese da necessidade metafísica do ser humano, que atravessa os textos de juventude e, em particular, *O nascimento da tragédia*, o mito é visto como a fonte da qual se alimenta a “força natural sadia e criadora” da cultura, de modo que “só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural.” (Ibid.) Vale ressaltar ainda que o mito, para Nietzsche, é o que abre o horizonte do eterno e, por seu intermédio, a vida dos gregos antigos era atravessada por uma vinculação de todas as suas vivências ao ponto de vista da eternidade: “também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal.” (NT 23, 137)³².

IV.

Notemos agora que, se as representações míticas são aquilo que constitui o conteúdo simbólico das imagens oníricas do artista, e estas, por sua vez, são um produto da sublimação apolínea do impulso dionisiaco, então as figuras no palco do teatro trágico, que encarnam na cena aqueles arquétipos míticos do sonho, são também sublimações figurativas do dionisiaco. Um termo importante empregado por Nietzsche, nesse contexto, para descrever esse processo de produção das imagens, é *descarga* (*Entladung*). Esse termo é usado com frequência, seja em sua forma substantivada, se-

³² Cf. sobre isso NASSER 2018.

ja na forma de verbo (*entladen*, descarregar), tanto nos pós-tumos como no texto publicado do *Nascimento da tragédia*. Num dos trechos em que ele ocorre e que considero um dos mais importantes, Nietzsche fala da tragédia como sendo “o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo.” (NT 8, 60). Na sequência do texto, lemos ainda: “Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas (*Entladungen*) consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho (*Traumerscheinung*).” (NT 8, 60-61)

O conceito de *descarga* remete à compreensão da *catarse* como efeito da tragédia, segundo a tradição que remonta à *Poética* de Aristóteles. *Entladung* é a tradução alemã proposta por Jaboc Bernays, em 1857, para a palavra grega *khatar-sis*, tendo em vista enfatizar seu aspecto terapêutico, sua inserção no campo semântico dos termos médicos. Nietzsche parece adotar, ao menos parcialmente, essa compreensão da *catarse* como *descarga*, contrapondo-se às vertentes interpretativas que a viam como meio de “purificação” (*Reinigung*) num sentido moral.³³ O ponto principal, aqui, diz respeito ao efeito curativo proporcionado pela experiência

³³ Sobre esse tópico, cf. CHAVES 2004, 45-46.: “A famosa passagem sobre a finalidade da tragédia [na *Poética* de Aristóteles] como sendo a *catarse* da compaixão e do medo suscitados pelo espetáculo trágico, provocou inúmeras e diversas interpretações. Dos eruditos da Renascença, passando pelos dramaturgos franceses Corneille e Racine e sua luta contra Shakespeare e chegando à Alemanha, através de Lessing, Goethe e Schiller, Herder e Hölderlin, Hamann e Lenz, Hegel e Schopenhauer, acrescido do intenso debate nos círculos dos filólogos, esta é uma das questões mais candentes da História da Estética. Tratava-se de decidir sobre a verdadeira interpretação do termo ‘*catarse*’: se purificação (*Reinigung*) e, com isso, sairia fortalecida a tendência moralizante, se purgação (*Purgation*) ou simplesmente *descarga* (*Entladung*) dos afetos em questão, o que produziria um ‘alívio’ (*Erleichterung*) prazeroso. A posição de Nietzsche no interior deste debate, sempre foi do lado dos críticos da tendência moralizante.” Cf. ainda SCHMIDT 2012, 376-377; REIBNITZ 1992, 112-113.

estética da tragédia, na medida em que permite que os afetos patológicos sejam descarregados (em Aristóteles, trata-se dos afetos do medo e da compaixão). Ao transpor essa compreensão do *efeito* da tragédia para o processo de sua *produção*, tanto no âmbito no psiquismo do artista, quanto no âmbito da representação cênica (o drama encenado no palco é concebido como efeito imagético de várias *descargas* a partir do substrato dionisíaco-musical do coro), Nietzsche realiza um movimento relativamente original e enfatiza, com isso, o elemento sublimatório contido nesse mecanismo catártico. Quanto a isso, Barbara von Reibnitz (1992, 112) argumenta que tanto Jacob Bernays, quanto outro filólogo importante da época lido por Nietzsche, Yorck von Wartenburg, entendem o deleite trágico como “forma sublimada do prazer orgiástico”, a partir de uma intensificação e subsequente transformação dos afetos.

Em última instância, o que é sublimado nesse processo é a mistura mortífera de volúpia e crueldade característica do impulso dionisíaco. E esse mecanismo psicológico tem, para Nietzsche, uma importante função cultural e civilizatória. Na tragédia, que representa a síntese plena entre o apolíneo e o dionisíaco, o momento em que o impulso apolíneo é capaz de proporcionar forma e harmonia ao ímpeto selvagem e devastador do dionisíaco, se realiza esteticamente a função protetora de Apolo. Ela constitui um “poder de cura natural” (N 1869, 3[32]) contra o dionisismo bárbaro. Como vimos, este último é definido por Nietzsche como o princípio que regia as festividades, celebradas de Roma até a Babilônia, nas quais se vivenciava um tipo de êxtase mortal e autodestrutivo:

Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira 'beberagem das bruxas' sempre se me afigurou ser. (NT 2, 33)

Ali se manifestava o impulso dionisiaco em toda sua brutalidade, num arrebatamento em meio ao qual as individualidades se rompiam violentamente para dar lugar ao êxtase da união mística. Nesse contexto, cabia à figura imponente de Apolo a função de proteger o espírito grego e a cultura sobre ele erguida contra essa ameaça vista, a princípio, como uma ameaça externa.

Mas se, por um lado, através da figura imponente do deus solar, os gregos estavam protegidos contra “as excitações febris dessas orgias” (*ibid.*), perante as quais eles estremeciam como que perante uma ameaça mortal aos fundamentos da própria cultura e da própria integridade psíquica, por outro lado essa resistência tornava-se cada vez mais perigosa e mesmo impossível na medida em que impulsos semelhantes começavam a irromper “das raízes mais profundas do helenismo” (*ibid.*). E é então que o grego reconhece que não lhe era dado extinguir ou recalcar por completo o estado dionisiaco, pois o elemento básico de tal estado, os impulsos que nele se expressavam, irrompiam a-lhures com ainda mais violência e ameaçavam minar os fundamentos de sua cultura (VDM 3, p. 49-50).³⁴ Nesse

³⁴ Gasser (1997, 390), servindo-se de uma terminologia freudiana, fala aqui em um “retorno simbólico do recalçado”.

sentido, estabelece-se um compromisso entre os impulsos apolíneos e dionisiacos. Uma vez que o dionisismo puro é impraticável e, em última instância, impossível de ser efetivamente vivido, faz-se necessário um princípio capaz de sublimar aqueles impulsos de volúpia e crueldade manifestos nas orgias dionisiacas. Onde esse compromisso não se dá, corre-se o risco de uma desintegração total da comunidade, sendo portanto papel da cultura tentar integrar as forças destrutivas do inconsciente à economia pulsional da civilização.³⁵ Entre os gregos, essa função era desempenhada pela arte, especialmente pela tragédia, em sua dimensão a um só tempo estética, psicológica e política.

Enquanto “poder de cura natural” (N 1869, 3[32]) contra o dionisismo puro, seu efeito psicológico assume uma função terapêutica de enfrentamento do núcleo pessimista da sabedoria dionisiaca em sua manifestação não sublimada. A sequência do fragmento 3[32] aponta justamente para este tema: a relação entre o dionisismo puro (bárbaro ou não sublimado) e o pessimismo. “Devemos poder *viver*: portanto, o dionisismo puro é impossível. Pois o pessimismo é prática e teoricamente ilógico. E isso porque a lógica é apenas um μηχανή (instrumento) da vontade.” (N 1869, 3[32]) Ora, uma vez que a vida impulsiona suas criaturas a continuar vivendo, o dionisismo puro, como experiência de pura aniquilação e esfacelamento do indivíduo, é impossível. Nesse sentido, o pessimismo, que visa o não-ser, isto é, que visa igualmente a aniquilação, é ilógico; pois a lógica é um instrumento da vontade de vida e, enquanto tal, não

³⁵ Cf. sobre isso GASSER 1997, 352-353; VOLZ 2002, 193; SAFRANSKI 2008, 59.

poderia voltar-se contra ela. Estamos, com isso, diante de uma das facetas mais interessantes do confronto do jovem Nietzsche com Schopenhauer, mas que precisaremos deixar de lado aqui.³⁶

Voltemos à função da tragédia. Se é verdade que essa forma de arte, em sua função civilizatória, possui uma dimensão estética, psicológica e política, não podemos, contudo, perder de vista um só momento que, na retórica do jovem Nietzsche, sua dimensão mais fundamental é a metafísica. À luz dessa afirmação, mesmo sua função psicológica deve ser vista como dependente de seu significado metafísico. É por meio dela que se dá a reconciliação do homem com a totalidade do mundo; é ela que torna possível o consolo metafísico, que permite, por sua vez, a realização de uma outra ordem de redenção e de justificação da existência, diferente daquela proporcionada pela arte meramente apolínea.³⁷ Por sua vez, essa dimensão metafísica da tragédia tampouco pode ser separada daquelas outras dimensões. A relação entre a capacidade de atribuição de um sentido metafísico à existência e a fisionomia política de um povo é destacada por Nietzsche, em especial, no contexto em que

³⁶ Cf. sobre isso PORTER 2000, 175, n. 22; LOPES 2008, 171-175; DAHLKVIST 2007, 135-140.

³⁷ Esse é, a meu ver, um aspecto muito importante da concepção nietzscheana da redenção e da justificação da existência, em geral negligenciado pelos comentadores. Segundo a leitura que faço, é preciso diferenciar, no *Nascimento da tragédia*, duas ordens de justificação distintas: por um lado, a justificação que ocorre sob a égide do impulso apolíneo, através da transfiguração da bela aparência (esse é o sentido ao qual a maior parte das ocorrências dos termos “justificação” e “redenção” faz referência); por outro, a justificação que se dá na experiência do êxtase dionisiaco, em que o indivíduo é reintegrado à totalidade do mundo e fundido à essência imortal da natureza (esse é o sentido da noção de “consolo metafísico”, e ele é associado aos termos “justificação” e “redenção” apenas em poucos momentos do texto, sobretudo na parte final). Não há espaço aqui para uma análise mais cuidadosa dessa distinção e das referências textuais que a sustentam, de modo que terei de me contentar com essas indicações gerais e guardar para outra ocasião uma discussão mais aprofundada.

traz à tona, de forma mais evidente, sua concepção antropológica de um impulso metafísico fundamental por trás das produções culturais.

Há duas questões dignas de nota com relação a este ponto: em primeiro lugar, devemos atentar ao fato de que, na perspectiva do jovem Nietzsche, o valor de um povo é medido pela sua capacidade de “imprimir em suas vivências o selo do eterno” (NT 23, 137). Esse ideal em certa medida político, derivado de uma concepção antropológica, se baseia na tese de que existe em nós uma “convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico da vida.” (Ibid.) Ele fala ainda em uma “metafísica inconsciente”, e deixa claro assim, nas palavras de Lopes, sua convicção de que “uma justificação metafísica da existência figuraria entre as condições para a produção de uma cultura superior” (LOPES 2008, p. 29).

Em segundo lugar, tendo isso em vista, Nietzsche enxerga na dissolução da tragédia pelo otimismo socrático uma ameaça fatal não só ao Estado grego, como também às condições para a promoção de uma cultura superior de modo geral. Este segundo ponto assume uma importância particular à luz de nossa investigação sobre o conceito de sublimação, pois é através da psicologia de Sócrates e da análise dos impulsos que se expressam nessa figura tipificada que encontramos ocasião para uma nova abordagem daquele mecanismo psicológico da sublimação, focada numa outra direção de satisfação, na qual a pulsão não tem mais seu destino vinculado à atividade estética, mas sim à ativi-

dade teórica e científica.³⁸ Neste segundo caminho de satisfação, o sonho perde sua centralidade, pois a justificação metafísica da existência deixa de ser um efeito da experiência da bela aparência e, por uma espécie de usurpação de função, passa a ser tarefa da atividade teórica: a existência se justificaria, então, na medida em que pode ser conhecida em sua essência, conceitual e discursivamente, segundo o fio condutor do princípio de razão suficiente. O diagnóstico histórico proposto por Nietzsche, porém, é o de um esgotamento do socratismo, o que demanda sua reconversão em princípio artístico. Esse movimento de transmutação, simbolizado na imagem do “Sócrates musicante”, se torna necessário, uma vez que a atividade científica se vê incapaz de satisfazer devidamente nosso impulso metafísico. Um dos motivos principais alegados por Nietzsche para este fracasso é o fato de que o formalismo e o esquematismo lógico com os quais opera a ciência, na medida em que só têm lugar à plena luz da consciência, são refratários à abertura epistémica ao inconsciente que constitui uma das condições de possibilidade da experiência metafísica. A restituição do valor e do lugar próprio ao sonho no seio de uma cultura artística permite, por sua vez, o resgate daquelas experiências de satisfação estética que resultam do processo de transfiguração para o qual o sonho nos fornece o melhor modelo. É somente por ele que se torna possível a abertura àquele mundo de significação mais profundo, que vai muito além daquilo que nos é dado na experiência cotidiana dos objetos e de suas relações causais. É somente por ele que temos

³⁸ Sobre isso, cf. MATTIOLI 2016, 201-220.

acesso, por *anamnese*, à memória arquetípica da natureza, que se manifesta em nós pela reatualização de sua força criativa, pela repetição e reprodução do processo originário de criação do mundo. Para concluir, retomando a tese central deste artigo, devemos dizer que, no sonho, o fundo dionisíaco do nosso ser se sublima em “centelhas de imagens” (NT 5, 44), transfigurando sua violência disruptiva em bela aparência apolínea, que será projetada então em obra de arte plástica e em poesia.

Abstract: In this paper, I intend to develop some ideas around the relationship between the notions of dream, sublimation and transfiguration in Nietzsche's early thinking, more specifically, in the artist metaphysics elaborated in *The Birth of Tragedy*. The reflections that follow unfold in the light of what I consider to be the “theory” of the unconscious present in this moment of his work. Even though the term “sublimation” does not occur in the texts of this period, I believe that its meaning lies at the heart of various formulations about the process by which suffering, and violent and destructive impulses (represented by the Dionysian drive) are restrained, displaced, transformed and reintegrated around a consolatory image capable of alleviating suffering and harmonizing the forces at work in the individual and in culture (which is the action of the Apollonian principle). My central hypothesis is that Nietzsche sees in the unconscious production of dream the emblematic example of this process of sublimation, as a psychological event, and this process of sublimation functions as a paradigm for the formulation of the important concept of transfiguration, which then assumes a properly metaphysical function within the ethic project of aesthetic justification of existence. Alongside this central axis of analysis, I will develop some complementary ideas about the regressive element in dream, as a type of atavistic principle, which assumes an equally important role in Nietzsche's aesthetic reflections.

Keywords: Nietzsche; Dream; Sublimation; Transfiguration; Unconscious.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. Nietzsche e a questão da sublimação. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 20, n. 27, 2008, p. 261-278.

ASSOUN, P. L. *Freud and Nietzsche*. Translated by Richard L. Collier, Jr. London/New York: Continuum, 2000.

BARROS, M. B. *Apolo e Dionísio: Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. 1999. 164p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BURNHAM, D.; JESINGHAUSEN, M.; *Nietzsche's The Birth of Tragedy. A Reader's Guide*. London / New York: Continuum, 2010.

CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 20, n. 27, 2008, p. 351-366.

CHAVES, E. Ética e estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte. *Ethica*, v. 11, n. 1 e 2, 2004, p. 45-66.

_____. Êxtase e jogo estético: a propósito de O Nascimento da Tragédia. *Perspectiva Filosófica*, v.1, n. 37, jan./jul. 2012, p. 57-73.

CRAWFORD, C. *The beginnings of Nietzsche's theory of language*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.

DAHLKVIST, T. *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism. A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi*. Uppsala Studies in History of Ideas 35. 301p. Uppsala, 2007.

DIAS, R. M. Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. In: AZEREDO, V. D. (org.) *Encontros Nietzsche*. Ijuí: Ed. da Unijuí, 2003, p.

173-186.

FONSECA, E. R. *Psiquismo e vida. Sobre a noção de Trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2012.

FREUD, S. *Die Traumdeutung*. In: *Gesammelte Werke II/III*. Chronologisch geordnet. 18 Bände. Frankfurt am Main / London: S. Fischer Verlag / Imago Publishing, 1942.

_____. *O poeta e o fantasiar*. Trad. Ernani Chaves. In: *Arte, literatura e os artistas. Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GASSER, R. *Nietzsche und Freud*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1997.

GEMES, K. Freud and Nietzsche on Sublimation. *The Journal of Nietzsche Studies*, Issue 38, Autumn 2009, p. 38-59.

GÖDDE, G. Nietzsches Perspektivierung des Unbewussten. *Nietzsche-Studien*, v. 31, 2002, p. 154-194.

KAUFMANN, W. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

LANGBEHN, C. *Metaphysik der Erfahrung. Zur Grundlegung einer Philosophie der Rechtfertigung beim frühen Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

LOPES, R. A. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. 573p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MATTIOLI, W. *O inconsciente no jovem Nietzsche: da intencionalidade das formas naturais à vida da linguagem*. 2016. 274p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

_____. Linguagem, pulsão e atavismo: análise genética e mapeamento conceitual em torno do problema do inconsciente em Nietzsche e sua relação com o transcendental. *Cadernos de Filosofia Alemã*, v. 22, n. 1, jan./jun. 2017, p. 71-98.

NASSER, E. *Sub specie saeculi, sub specie aeterni: tempo e eternidade no jovem Nietzsche*. *Discurso*, v. 48, n. 2, 2018, p. 81-94.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bände. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia* (NT). Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude* (VDM). Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Contribuição à história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles* (TS). Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (VM). Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *Humano, demasiado humano* (HH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais* (A). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A Gaia Ciência* (GC). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Assim falou Zaratustra* (ZA). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro* (ABM). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Genealogia da moral. Uma polêmica* (GM). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Crepúsculo dos ídolos* (CI). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce Homo* (EH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULA, W. *Nietzsche e a transfiguração do pessimismo schopenhaueriano: a concepção de filosofia trágica*. 2013. 329p. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PORTER, J. *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"* (Kapitel 1-12). Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.

REUTER, S. *An der „Begräbnisstätte der Anschauung“: Nietzsches Bild- und Wahrnehmungstheorie in Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Basel: Schwabe, 2009.

SILK, M. S. e STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1981.

SAFRANSKI, R. *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

SÁNCHEZ, S. *La insensata fábrica de la vigilia. Nietzsche y el fenómeno del sueño*. Córdoba: Brujas, 2014.

_____. *Auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Animalidade, sonho e razão*. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 241-262.

SCHMIDT, J. *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*. Berlin / Boston: de Gruyter, 2012.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

STACK, G. *Lange and Nietzsche*. Berlin / New York: de Gruyter, 1983.

SWEET, D. *The Birth of The Birth of Tragedy*. *Journal of the History of Ideas*, v. 60, n. 2, apr. 1999, p. 345-359.

TREIBER, H. Zur „Logik des Traumes“ bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus *Menschliches, Allzumenschliches*. *Nietzsche-Studien*, v. 23, 1994, p. 1-41.

VAN TONGEREN, P. A arte da transfiguração. In: GARCIA, A. L. M.; ANGIONI, L. (org.) *Labirintos da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoia Jr.* Campinas: Editora PHI, 2014, p. 253-277.

VOLZ, P. „Der Begriff des Dionysos noch einmal“. Psychologische Betrachtungen zum Dionysischen als Herkunftsmythos. *Nietzscheforschung*, v. 9, 2002, p. 189-205.

SUJEITO, IDENTIDADE E PESSOA: SOBRE A LIBERDADE, A ALIENAÇÃO E O PROCESSO DE SINGULARIZAÇÃO EM SARTRE¹

Marcelo Prates (UNICENTRO)^{2,3}
marceloprates1@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar como na filosofia de Sartre o processo de personalização coaduna com o processo de singularização. Para isso explora-se a tese da transcendência do ego e a ideia de identidade na filosofia de Sartre, tendo como fundo a discussão sobre a liberdade e alienação. Em seguida mostra como pela noção de vivência foi possível reinterpretar tal jogo. Por fim afere à singularização como tessitura própria do sujeito livre.

Palavras-chave: Sartre, Identidade, Sujeito, Pessoa, Liberdade.

A ontologia de Sartre ao se constituir sobre a tese da contingência do ser assume a gratuidade total da existência. No entanto, essa possibilidade de ser e se encontrar *aí, no mundo, mas para nada*, embora aludisse ao absurdo da existência, ao ponto de ela poder ser diferente do que é ao se movimentar pelos possíveis ou mesmo precipitar-se ao fim pela morte, marcava a finitude do indivíduo pela impossibilidade de conferir uma *nova* existência a si mesmo (SARTRE, 2007, p. 525), sendo ela, então, sempre a *mesma*.

1 Recebido em: 06-04-2018/ Aprovado em: 02-02-2021/ Publicado on-line em: 15-04-2021.

2 Professor de colaborador na Pontifícia Universidade Estadual do Centro-Oeste, (UNICENTRO), Guarapuava, PR, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5180-6053>.

Tal era o enigma da condenação da liberdade. O homem não poderia *não ser* liberdade. Assim, era possível inventar livremente o humano, mas não anular propriamente esse humano em nós. Isso significa, ademais, que se havia alguma condição de perda para o homem, alguma alienação, ela não poderia ser absoluta a ponto de romper completamente sua existência e destituí-la totalmente de si mesma de forma que jamais conseguisse *se libertar*. É por isso que o problema da relação entre liberdade e alienação figura como um dos pontos chave para compreender a vida humana e a liberdade.

A condição para tanto não era a ideia de um núcleo da própria liberdade, uma identidade que garantisse a impossibilidade de se perder ou se dissimular, mas justamente a impossibilidade de manter qualquer estabilidade de identidade *nesta mesma* existência. Assim, não era o princípio de identidade que salvaguardava a liberdade como a mesma, e a existência também, mas justamente o seu reverso, isto é, a impossibilidade *de ser*. É por isso que a consciência, ou o núcleo instantâneo do ser do homem, é considerada como *não sendo o que é e sendo o que não é*. (SARTRE, 2007b, p. 93). Essa heterogeneidade constante no bojo da imanência caracterizará a condenação do homem à liberdade para a qual, mesmo o instante atual, não será imperioso. O fluxo nadificador sempre atravessa o horizonte, traz um novo corte, e transmuta o horizonte dos possíveis no mesmo indivíduo; o indivíduo vê, assim, em sua mesma existência, sua liberdade corroer a sua própria liberdade (SARTRE, 2007b, p. 525). Esse caráter inelutável da liberdade é ao mesmo tempo a grandeza e a tragédia humana.

Toda essa dinâmica culminará no pensamento de Sartre em uma dialética de constituição do indivíduo em que figura o sujeito não somente ativo, mas também não somente objetivado. Num primeiro momento isso parecia cair num círculo vicioso e indiferente, pois denotava à liberdade uma imagem apenas de fuga da alienação sem sua supressão absoluta, e a recaída iminente em *outra* alienação. A vida autêntica não era, e nem poderia ser, um *estado* conquistado e duradouro, pois seria condensá-lo como *ser*. Por isso, uma vez efetuada a superação de alguma forma de alienação, se caía em outra, dada a facticidade irrevogável do para-si. Daí o caráter de desespero que ela figurava: a condenação eterna de Sísifo; a liberdade seria, assim, um trabalho em vão. No entanto, não podemos considerar que tal imagem se resolva nesse jogo simples. Embora a ideia de tensão ontológica entre o para-si e o em-si reforçasse essa imagem, ela não explicita todo envolvimento da liberdade em sua finitude no indivíduo. Uma significativa nota na *Critica da razão dialética* nos dá uma visualização diferente do problema:

No mundo da alienação, o agente histórico nunca se **reconhece inteiramente** no seu ato. Isso não significa que os historiadores devem reconhecê-lo aí *enquanto* ele é justamente um homem alienado. Seja de que maneira for, a alienação está na base e no topo; e o agente nunca empreende nada que não seja negação da alienação e recaída em um mundo alienado. No entanto, há uma **diferença** entre a alienação do resultado objetivado e a alienação do resultado de partida. É a **passagem** de uma para outra que define a **pessoa** (SARTRE, 2002, p. 82 – nota 32, negritos nossos).

Ora, o que se apresenta nessa imagem é justamente essa dinâmica da liberdade que consiste em construir e escapar,

jamais se estabilizar em algo. No entanto, note-se bem, não é somente a liberdade uma e mesma forma vazia de superação da alienação, sempre a *mesma* alienação: a liberdade, assim, não figura o trabalho inútil e sem esperança de Sísifo. Ela aponta que a *pessoa* não somente é a passagem, mas a diferença que tal passagem assume, isto é, a liberdade não é apenas a passagem de uma alienação, mas, e sobretudo, *a forma tal* com que tal passagem é feita, pois é por ela que *vemos a diferença* entre as objetivações. Ora, o que se passou entre uma e outra? O que possibilita afirmar esta diferença pelo corte nadificador? É à finitude singularizada que a liberdade clama enquanto sua condição de realização.

O objetivo de nosso trabalho é explicitar essa condição e com isso mostrar essa imagem da liberdade para além da simples mudança entre objetivação e subjetividade, liberdade e alienação. Isso deverá nos revelar o estatuto próprio que a noção de pessoa assume na filosofia de Sartre. Tal percurso decorre com a explicitação dos pressupostos da pessoa, uma vez que o campo transcendental e livre é considerado impessoal, até a revolução personalizante que ocorre na filosofia de Sartre, associando a pessoa não ao núcleo de uma identidade, mas de uma singularização. Assim, veremos que não é à identidade que o sujeito se funda enquanto livre, mas na livre invenção da pessoa, isto é, em sua singularização.

Ora, é desde o início de suas investigações fenomenológicas, na obra *A transcendência do Ego*, que Sartre traz um dos motes mais essenciais do seu pensamento sobre o sujeito, qual seja, a tese da exterioridade do Ego. O fim da vida interior era uma possibilidade que a noção fenomenológica

de consciência possibilitava. Todo elogio a ela se encaminhava sobre essa condição. Sendo, então, exterioridade, espontaneidade, puro fluxo translúcido, direcionada sempre para fora de si mesma, sendo esse si mesmo esse próprio movimento, a consciência possibilitava uma vida espontânea sem *ego*. Ali já é apontado, pois será reafirmado em *O ser e o nada*, que toda objetivação, portanto, toda estabilização desse fluxo será vista pelo autor como uma desvirtuação, uma queda, uma dissimulação do que é próprio à consciência. Não por menos será a retomada no início da grande obra da distinção entre consciência irrefletida e a reflexão, mostrando esta última como um ato segundo e derivado e não como a natureza própria do *cogito*.

É por isso que a unidade nas consciências não era garantida por uma identidade, mas por esse constante e mesmo fluxo da consciência, na medida em que “toda consciência irrefletida, sendo consciência não-tética dela mesma, deixa uma lembrança não-tética que se pode consultar” (SARTRE, 1994, p. 51). Isso não garante, todavia, para o fato absoluto da consciência, nenhum direito de transgredir a consciência atual rumo a uma unidade superior que determine a tessitura de sua própria apreensão atual. A atitude reflexiva, portanto, só poderia trazer à consciência atual algo *duvidoso, incerto*, pois essa nova tomada trairia a unidade sintética da consciência atual com a apreensão de um novo conteúdo suspeito, dado que a reflexão não é apenas uma tomada da consciência, mas também uma *modificação* (SARTRE, 1994, p. 52) da mesma. Seria preciso uma *reflexão pura* para dar conta da purificação da consciência. Porquanto, “mergulhado no mundo dos objetos” o eu

desaparece do campo transcendental e a consciência é tomada nos seus direitos apenas enquanto “revelação-revelada” destes. Daí a negatividade do papel do ego que talvez seja apenas o de encobrir essa espontaneidade da consciência irrefletida (SARTRE, 1994, p. 80). Ao se tornar um objeto do mundo, ele se torna *comum* e objetivo a todos, e por isso ele não se torna mais certo para mim do que para os outros que o observam, mas apenas mais íntimo a mim (SARTRE, 1994, p. 82), colocando, assim, todos os homens no mesmo plano impessoal e seus egos na exterioridade do mundo. A consciência transcendental como uma “espontaneidade impessoal” (SARTRE, 1994, p. 79), essa “liberdade monstruosa” que o campo transcendental libera e que coloca o sujeito no horizonte infinito da liberdade, lhes quebram toda a unidade ordinária.

Esse núcleo absoluto da liberdade absoluta faz com que a consciência seja a condição da existência e a existência preceda a essência. O indivíduo aparece, assim, suspenso no “si”, que não pode mais representar a identidade do ser, mas uma distância na imanência (SARTRE, 2007b, p. 113), distância essa que não mantém uma identidade, mas ainda sim uma unidade da consciência, “em resumo, um ser em equilíbrio perpetuamente instável entre a identidade como coesão absoluta sem traço de diversidade, e a unidade como síntese de uma multiplicidade. É o que nós chamamos de presença a si” (SARTRE, 2007b, p. 113). Essa transcendência na imanência como negatividade constante e absoluta caracterizará a *vida* da consciência como *espontaneidade* (SARTRE, 2007b, p. 25). Isso porque ela será pura atividade e não encontrará nada de passivo em seu ser. Ser passivo é ser sustentado por uma maneira de ser da qual o ser sus-

tentado não é a fonte de sua sustentação, ou seja, é a tese da analogia do ser, segundo a qual o ser passivo recebe seu ser de outro. Não é o caso da consciência. Atividade pura, negatividade constante, a consciência absoluta é, assim, vida espontânea.

Por não ser passividade, mas atividade (e por isso ação e temporalidade), a segunda condição dessa vida espontânea é que ela seja *exterior*, seja *dada fora*. Na medida em que pela consciência “tudo está fora, até nós mesmos” (SARTRE, 2005, p. 57), em que ela não possui interioridade, a vida é *pública*; toda transcendência é jogada num plano comum de imanência. Não há um terreno íntimo para essa negatividade que justamente expulsa tudo para fora, tudo como transcendente a ela. E isso não em termos espaciais, uma vez que o espaço mesmo não tem ser (SARTRE, 2007b, p. 220), pois não há um ser (espaço) que contém outro ser (a consciência). A existência é essa explosão da consciência de modo que o indivíduo está lançado *como ser-no-mundo*. É exterioridade no sentido de não possuir uma interioridade fechada numa imanência absoluta, uma *vida interior*. Mas por ser *vida exterior* ela não é nem exterioridade pura, nem imanência pura, mas como a forma da Gestalt (SARTRE, 2007b, p. 673) – “o para-si está fora de si mesmo, no em-si, pois se faz definir por aquilo que ele não é” (SARTRE, 2007b, p. 213). Ele não está *desse lado* ou *do outro*, no fora não há dimensão limitativa, pois o limite é a singularidade como relação. Em outras palavras, não há o *lado* do ser e o *lado* do nada, eles são os sentidos da unidade que não é identidade, mas relação. É sob essa relação entre a identidade como presença a si e a objetivação, sua facticidade,

aquilo que aliena minha liberdade e esta liberdade, translúcida e exterior, que se constituirá a pessoa.

É por isso que a noção de *pessoa* não compreenderá nem uma identidade, que não caberá à consciência, nem unicamente ao sujeito ou polo transcendental, como se o indivíduo ou o para-si fosse “pura e simples contemplação impessoal”. Isso porque embora não seja o Ego o “polo personalizante de uma consciência que, sem ele, permaneceria no estágio impessoal” (SARTRE, 2007b, p. 140), isso não quer dizer que a pessoa seja uma máscara ou uma ilusão. Nem identidade nem mera aparência ou ficção, “o que confere a um ser a existência pessoal não é a posse de um Ego – que não passa do *signo* da personalidade – mas o fato de existir para si como presença a si” (SARTRE, 2007b, p. 140)” e presença ao mundo. É essa duplicidade que gerava a dupla transfenomenalidade do fenômeno pela relação da negação interna a si e ao mundo. Por isso que a pessoa é assentada primeiramente na relação da ipseidade fundamental do homem com o mundo enquanto relação livre consigo mesma.

Assim, em *O ser e o nada* a pessoa é tomada segundo a ipseidade fundamental, esse mergulho no mundo enquanto condição de sustentação e ultrapassamento deste pelo projeto (SARTRE, 2007b, p. 568), o qual, pelo fato de ser *meu*, é projeto *singular* de tal ultrapassamento. É esta dupla condição que afere à sua pessoa, de modo que ela não seja senão esse ultrapassamento perpétuo com relação ao mundo. Essa relação que é também busca da “verdadeira concretude” (SARTRE, 2007b, p. 608) consiste na “totalidade de seu impulso rumo ao ser e de sua relação original consigo

mesmo, com o mundo e com o Outro, na unidade de relações *internas* e de um projeto fundamental. Este impulso só pode ser **puramente individual e único**” (SARTRE, 2007b, p. 608 – negrito meu). Eis a chave de constituição da singularidade da pessoa.

É por isso que Sartre não descartará a ideia de pessoa, mas justamente irá alocá-la lá onde se descobrirá “a pessoa no projeto original que a constitui”, de modo que a apreensão da pessoa será, assim, a “captação de uma plenitude individual”. Desta forma, toda realidade humana não poderia senão aparecer manifestada “por tal homem particular, por uma pessoa singular” (SARTRE, 2007b, p. 611). Se a psicanálise existencial tinha por função conhecer o desejo fundamental pelo qual um indivíduo se torna o que é, tal desejo de ser se torna a base e a condição da *realidade humana*, aquilo que integrará todos os indivíduos e estes homens, incomparáveis de fato, pois cada um deve *inventar livremente e particularmente seus fins*, mas todos existentes humanos, de direito, pois exige que *todos se inventem*. Eis o lugar da liberdade: “O desejo livre e fundamental, ou pessoa” (SARTRE, 2007b, p. 612)

É por ele que fazemos a passagem da consciência impessoal para a liberdade pessoal. Será este indivíduo uma existência impessoal porque é *nada*, puro fluxo para fora de si, e pessoal porque *se faz* com relação ao mundo neste mesmo fluxo. Nesse sentido a impessoalidade é *da* consciência, mas essa consciência como ser-no-mundo só se dá por uma *pessoalidade*. Os “aspectos essenciais da pessoa” (SARTRE, 2007b, p. 140) surgem primeiramente por esta nadificação primeira que é a presença a si, que é impessoal;

a ipseidade, como “grau de nadificação mais avançado que a pura presença a si” (SARTRE, 2007b, p. 140), no sentido de que compreende não só o *nada* da consciência, mas esta enquanto possibilidade que a consciência é *no-mundo*, coaduna, então, essa impessoalidade como pessoalidade que se dá *no mundo*. Assim, ela é impessoal, mas como só pode “surgir projetada rumo aos seus possíveis próprios” (SARTRE, 2007b, p. 133), se faz pessoal na medida em que essa relação com seus possíveis, a ipseidade, só se dá *como e no mundo*. Portanto, a personalidade da pessoa se daria mediante a ipseidade, isto é, na relação estreita entre consciência e mundo (FRETZ, 2006, p. 79). Em suma, é a *forma*, o *modo* como ela se projeta levando em conta a particularidade da situação, isto é, a relação fáctica e a transcendência que a envolve em seu movimento de ultrapassamento.

Ao consagrar à consciência absoluta a espontaneidade, o que se seguirá dela só pode ser com relação a essa espontaneidade. Ante essa necessidade Sartre só poderá ver o segundo nível de consciência, a reflexão, como dependente dessa primeira, dependência essa que custará a essa outra forma de consciência sua própria espontaneidade. O segundo nível ou grau que é possível para uma consciência é a reflexão: “a vida reflexiva supõe em geral a vida espontânea” (SARTRE, 1994, p. 58). Ante isso, é preciso compreender como essas duas formas de vida compõem a *mesma* vida do indivíduo, seja pela liberdade, seja pelas objetivações que ela sofre.

Ora, “A reflexão é o para-si consciente de si mesmo” (SARTRE, 2007b, p. 186). Este “segundo grau” de nadificação é a possibilidade que a consciência tem de tomar dis-

tância de si mesma e se *ver*. Esse processo é o inverso da consciência irrefletida na medida em que esta última tem consciência de si não téticamente ao passo que a reflexão é a tomada tética da consciência para ela mesma. Nesse sentido não se trata de *duas* consciências, isto é, duas totalidades autônomas, pois do contrário seria impossível reuni-las posteriormente. Essa reunião já não faria sentido e só poderia sugerir a passividade da primeira com relação a reflexão quando o que ocorre, na verdade, é o contrário. Só a primeira por ser irrefletida pode ser autônoma, pois a reflexão “extraí seu ser de sua função e sua função do para-si refletido” (SARTRE, 2007b, p. 187). Por isso, a consciência reflexiva não é uma consciência absoluta e independente da irrefletida, e justamente porque não é uma nova consciência, é vista como “uma modificação intra-estrutural que o para-si realiza em si” (SARTRE, 2007b, p. 188).

Isso não significa que haja total coincidência entre essas duas formas de consciência, pois do contrário não haveria diferença entre uma e outra, sendo que essa diferença é marcada por sua distância imanente. É essa distância que possibilita que o refletido para o reflexivo apareça sob uma forma de *conhecimento* e, por isso mesmo, sob uma forma *objetivada*. Por conta disso, essa visada que a consciência tem sobre si mesma trará uma *profunda alteração* (SARTRE, 2007b, p. 187) à consciência irrefletida, cuja principal característica é a perda de autonomia. Perda de autonomia e objetivação são as características fundamentais da transformação que a consciência sofre pela reflexão.

Sartre não pensa essa cisão reflexiva como uma modalidade própria da consciência, uma possibilidade sua en-

quanto consciência, mas como uma tentativa da consciência de ser seu próprio fundamento, isto é, é um *esforço* ontológico e não apenas uma disposição⁴. Ela aparece como um grau mais elevado de nadificação, uma vez que altera a consciência primeira e irrefletida. No entanto, tal como o fracasso de ser faz da consciência irrefletida uma nadificação perpétua, a reflexão não altera o irrefletido no sentido de alcançar o fundamento senão como miragem ou má-fé, mas apenas no sentido de lhe conferir caracteres que não pertencem a ele, e que por não possuir mais a autonomia da consciência primeira aparecem como forma objetivada e passiva e principalmente na confusão de serem constituintes da consciência. A objetivação ocorre como tentativa para consciência de *ser o que é*, de conferir os caracteres do em-si mantendo-se como consciência. Mas ao fazer isso só se depara com o seu próprio ser, isto é, seu *nada*. Não há para a reflexão a possibilidade de ser *outro* (SARTRE, 2007b, p. 190) com relação à consciência irrefletida. Essa distância na imanência faz com que a consciência reflexiva seja e não seja a consciência irrefletida. E justamente porque é a mesma unidade de ser não se pode extrapolar esses limites *fazendo-se outra*. Isto é, ela permanece como para-si e não como “ser que temos de ser” (SARTRE, 2007b, p. 191), em-si.

⁴ Essa questão é bastante problemática, pois segundo a tese fenomenológica há várias formas possíveis para uma consciência na qual a reflexão seria apenas mais uma dela. A motivação ontológica é insuficiente porque não explica como a reflexão pode ser uma potencialidade (SARTRE, 2007, p. 189) ao mesmo tempo que depende de uma *posição* (SARTRE, 2007, p. 189), isto é, uma tomada de decisão do para-si sobre o refletido. Além do mais, essa tomada de posição primeira Sartre a denotará como inautêntica, justamente pelos prejuízos que a reflexão primeira traz, isto é, seus resíduos transcendentais, tal como o Ego. Fica claro que tais motivações não serão mais objetos de estudos posteriores de Sartre e aparecerão mais como uma necessidade histórica e material do que metafísica.

A saída inicial de Sartre é apontar uma diferença entre reflexão impura e reflexão pura. Esta última procura apreender o para-si enquanto historicidade, temporalidade e distância a si ao passo que a primeira no seu ato de reflexão objetiva o para-si, compreendendo-o como “ser que é o que é” e fazendo, então, da pura distância a si da consciência uma hipostasiação como bloco de identidade. Ela aparece não como uma temporalidade ek-stática do para-si, mas como “duração psicológica” que, como assevera Sartre, “é o oposto da historicidade” (SARTRE, 2007b, p. 193). Essa oposição é entre a vida espontânea e a vida psíquica. Não apenas a condição de uma para com a outra, mas uma oposição no sentido de que esta última anulará a primeira, de modo que o indivíduo não se apreenda senão como sujeito de vida psíquica.

Ora, ao partir do indivíduo concreto, da totalidade homem-no-mundo, Sartre percebe que a vida cotidiana se constitui, de mais a mais, desses objetos psíquicos, dessa reflexão impura (SARTRE, 2007b, p. 194): “praticamente, é ao nível do fato psíquico que se estabelecem as relações concretas entre os homens, reivindicações, ciúmes, rancores, sugestões, lutas, astúcias, etc.”. Elas é que tornam a subjetividade em sujeito na medida em que aparecem sobre uma objetividade (o psíquico) e sobre uma unidade deles, (a vida psíquica ou o Ego). Como comenta Mouillie (2000, p. 52) o ego não é a unificação do psíquico, mas ele considerado sobre o seu aspecto de unificação, ou melhor, ele é o horizonte desses objetos tal como o mundo se faz horizonte das coisas. O psíquico é, então, essa “objetivação do para-si” (SARTRE, 2007b, p. 203) que transgride a consciência irrefletida e a condensa numa síntese de atos, estados, para a-

lém da consciência presente. É, por exemplo, o ódio como síntese das repulsas que se sente por Pedro. Ora, o fato de haver uma consciência atual que é expressa como repulsa por Pedro não permite que ela transgrida esse fenômeno temporal para além da sua realidade efetiva. Haveria nesse tipo de consciência uma “prioridade essencial do passado” (SARTRE, 2007b, p. 200), não no sentido da temporalidade original como dispersão ek-stática onde o para-si *era* seu passado, mas como se o presente já estivesse constituído por esse mesmo passado, como se toda vez que Pedro se revelasse a consciência ele só pudesse ser revelado mediante as sínteses dessas repulsas, ou seja, como objeto odiável. O objeto ódio não é o passado do para-si, mas uma objetivação de estados eles mesmos ultrapassados. Não se trata, assim, da *conservação* do passado na medida em que a consciência é temporal, mas da interpenetração dos estados pelas influências de algumas consciências passadas mediante uma síntese transcendente e ação mágica⁵ deles, seja como síntese daquilo que sou (algum estado, como ciumento, amável, etc), seja como aquilo que devo viver (algum ato, amar ou odiar Pedro). Ação essa que segundo Sartre só pode ser de má-fé, uma vez que se trata de tornar o passado como presente, desvirtuando toda dimensão que este último tem, qual seja, de negatividade, portanto, de espontaneidade e autonomia.

As relações transversais dessas consciências agem *magicamente*, (SARTRE, 2007b, p. 203); isto porque não há uma

⁵ Deve-se entender “a categoria “mágica” como a forma de regência das relações intersíquicas dos homens em sociedade, síntese irracional de espontaneidade e de passividade” (SARTRE, 2007a, p. 84).

relação necessária e aparecem mais como uma relação irracional oriunda da má-fé. Assim, há uma interpenetração desses seres virtuais agindo uns sobre os outros, da mesma forma como pode ocorrer entre outras formas de sentimentos. Sartre posterga para estudos psicológicos essa diferenciação que pode haver na interpenetração dessas consciências, desses atos e estados, deixando à psicologia fenomenológica a tarefa de libertação do campo transcendental. Condensados por uma *irracionalidade mágica* do psíquico (SARTRE, 2007b, p. 204), eles constituem a vida psíquica do indivíduo que se vê pululando por atos e estados psíquicos, sejam as múltiplas consciências que formam um estado, as de repulsa em ódio, por exemplo, sejam desses estados e atos que se interpenetram: dado os atos de toda uma vida amor e ódio se misturam, se interpenetram, a ponto de coexistirem juntos para além do horizonte fenomenológico atual.

Essas misturas desses seres virtuais apresentam uma modalidade de ser contraditória para a consciência porque ela aparece “já feita e na unidade coesiva de um organismo, e, ao mesmo tempo, só pode existir por uma sucessão de “agoras” que tendem, cada um, a isolar-se em em-si” (SARTRE, 2007b, p. 201). Unidade e multiplicidade se confundem na sua realidade própria, qual seja, a consciência como uma unidade sem identidade, direcionada ao transcendente cuja lei de ser é a da exterioridade absoluta, isto é, sem relação. Deste modo, há a totalidade do indivíduo enquanto temporalidade, portanto *ser* que é seu passado-presente-futuro cujo ser é espontaneidade, e há a forma objetivada que aparece pela reflexão cúmplice como Ego,

como totalidade desses estados psíquicos que condensados instantaneamente só podem ter a realidade do em-si. Assim, corpo e Ego aparecem na estruturação do psíquico como algo imanente ao indivíduo. A diferença entre essas duas formas é que o corpo é a forma fáctica do para-si e o ego uma unidade transcendente, como forma que a síntese reflexiva toma para si. Uma vez que “o psíquico é incapaz de determinar-se por si mesmo a existir” (SARTRE, 2007b, p. 201) a unidade da vida psíquica aparece sobre o signo do Ego. O ego passa a ser a unidade transcendente, ele é o “correlato noemático de uma intenção reflexiva” (SARTRE, 1994, p. 58), e sendo “unidade de unidades transcendentais, é ele mesmo transcendente” (SARTRE, 1994, p. 59).

Transcendente, fora do campo transcendental, Sartre, nessa primeira parte da sua filosofia, relega ao psíquico um lugar inferior à consciência, dado que aparece como constituído por ela, portanto, secundário à vida espontânea, própria à consciência. Por isso o campo transcendental é livre e se unifica por si mesmo. Contra a unidade transcendente ele afirmará a “unidade *imanente* destas consciências: é o fluxo da consciência que se constitui ele mesmo como unidade dele mesmo (SARTRE, 1994, p. 59). A vida exterior da consciência com a transcendência do ego será diferenciada não por esta condição, mas por sua forma: enquanto a vida espontânea é atividade pura o ego é passividade. O problema da passividade é sua “relatividade existencial”, isto é, de dependência e constituição. Por isso, toda psicologia dos estados é uma psicologia da inércia (SARTRE, 1994, p. 62). Além dessa inércia o Ego aparece com duas características problemáticas à consciência transcendental: primeiro, ele não permanece *certo*, uma vez que não é apre-

endido em uma visada adequada da reflexão com o refletido, mas surge como resíduo da reflexão, isto é, sua realidade, ainda que existente, é sempre *duvidosa* – é certo que nesse momento sinto repulsa por Pedro, mas que *eu* o odeie, isso será sempre objeto duvidoso por não se adequar plenamente ao vivido atual, nem poder ser resgatado mediante a unidade imanente da temporalidade do para-si; segundo, “o Eu apresenta-se como uma realidade opaca, de que seria preciso desdobrar o conteúdo” (SARTRE, 1994, p. 54), isto é, ele não é um ser como síntese que se dá na sua totalidade, mas reconduz a uma opacidade que a translucidez da consciência não dá conta, donde seria necessário um outro procedimento que desdobrasse esse conteúdo, mas que por sua *incerteza* esse trabalho mesmo seria infrutífero.

Passividade e atividade, translucidez e opacidade, certo e incerto, impessoal e pessoal, subjetividade e objetividade, vida exterior e vida interior, imanente e transcendente, essa querela de dualismos subsumem a dualidade da vida espontânea e da vida psíquica. Ante essa dependência é que Sartre as compreenderá segundo a insígnia da autenticidade e da inautenticidade. Deste modo, uma das primeiras características da vida inautêntica seria ela ser conduzida por fatores transcendententes que, por sua natureza, não são condições próprias da existência, mas constituiriam um tipo específico e derivado desta. Esse *deixar de ser o que é*, perder-se, ser estranho a si mesmo, leva Sartre a postular um valor maior à vida autêntica, própria do para-si, de modo que pensar a vida autêntica é pensar “viver sem Ego” (SARTRE, 1983, p. 430).

Essa perda da transcendência, ou o fechamento medi-

ante uma identidade, faz com que Sartre pense a possibilidade dessa vida espontânea aos seus níveis mais radicais. Ora, se se perde na reflexão, então é preciso saber em que medida a própria consciência irrefletida escapa a essa perda e como a reflexão pode superar esses resíduos transcendentais constituídos por sua atividade. Apenas nas últimas páginas do *Cahiers* Sartre explicita melhor esta vida inautêntica:

O que nós chamamos inautenticidade é, com efeito, o projeto primeiro ou escolha original que o homem faz dele mesmo escolhendo seu Bem. O projeto é inautêntico quando o projeto do homem é de tornar-se (*rejoindre*) um em-si-para-si e de se identificar a ele, resumindo, ser Deus e seu próprio fundamento; [...]. Este projeto é primeiro no sentido de que ele é a estrutura mesma da minha existência. Eu existo como escolha. Mas como esta escolha é precisamente posição de um transcendente, ela se faz sobre o plano irrefletido. Eu não posso aparecer a princípio sobre o plano reflexivo uma vez que a reflexão supõe a aparição do refletido, isto é, de uma *Erlebnis* que se dá sempre como sendo aí antes e sobre o plano irrefletido (SARTRE, 1983, p 577).

Isso conduz à ideia de que toda escolha é alienante, de que toda transcendência é para perder-se, ou seja, para *ser-fora, existir junto-ao-transcendente*. O problema do psíquico é sua constituição passiva resguardada por um passado suspeito e que age magicamente, isto é, interfere na consciência atual dissimulando a apreensão adequada ao vivido atual. Assim, mais do que a perda, é o *padecimento*, o dobramento à vida psíquica que impossibilita a vida espontânea⁶. O *Mal* não é a existência se perdendo no mundo já que isto é sua

⁶ Como comenta Rizk (2005, p. 152): “A inautenticidade corresponde a escolha original de ser seu próprio fundamento. Uma tal escolha coloca espontaneamente seu objeto transcendente, ao mesmo tempo em que é um esquecimento irrefletido de si como subjetividade”.

condição, mas justamente a dissimulação dessa perda vivida atualmente pela influência mágica do psíquico que dissimula essa paixão. Há a alienação primordial como escolha de ser e há o padecimento psíquico. Este último impossibilita a primeira forma de vida com sua passividade. Portanto, também poderíamos dizer que há graus de perda, de alienação, não no sentido em que se possa colocar uma escala hierárquica, mas que cada situação reivindica sua especificidade de modo que a liberdade e a alienação não poderiam ser *medidas* senão na vida singular, isto é, na *maneira como se vive* os universais.

Nos *Cahiers* Sartre pensa que a inautenticidade torna a reificação o “fenômeno ontológico primeiro” (SARTRE, 1983, p. 484), uma espécie de “esboço de natureza”, uma vez que a forma da existência é “escolha de ser e falta de ser”, e que têm por isso “o ser como perspectiva de Transcendência”. Isso faz com que a reflexão não seja *a queda* do para-si, nem que *nasça* numa condição de queda, mas que esta seja constituinte de sua existência. E tal perspectiva de transcendência não seria uma restrição da liberdade, mas “a forma pela qual ela é liberdade” (SARTRE, 1983, p. 578). Nesse sentido, a existência surge como inautêntica porque surge tendo como polo transcendente o ser, mas isso é a condição da própria liberdade, ela é sempre *paixão pelo ser*. Por esse motivo ela nunca é pensada por Sartre como uma forma de *conatus*. “Sendo irrefletida, esta liberdade não se coloca ela mesma como liberdade. Ela coloca o seu objeto (ato, o fim do ato) e ela é infestada (*hantée*) pelo valor. Neste nível ela se realiza como escolha de ser” (SARTRE, 1983, p. 578).

É preciso frisar bem que a escolha original é escolha de ser, portanto, de perda. Ser livre é perder-se no objeto transcendente, perder-se *como mundo*, isto é, é ser livre para se alienar. Por isso é preciso salientar que não é a liberdade enquanto momento de decisão que define o indivíduo, nem pela reflexão pura, mas a totalidade do seu ser⁷, portanto, sua *paixão*. E de modo algum isso o coloca sob a insígnia da impossibilidade de sua existência, isto é, apenas como um em-si. Mostra, sim, como se observou, que a imanência resguarda sob si a transcendência. Por isso, “não se trata nem de um determinismo, nem de uma obrigação, mas simplesmente a liberdade se realiza em primeiro lugar sobre o plano irrefletido” (SARTRE, 1983, p. 578). Nesse sentido, a reflexão emana de uma liberdade já constituída e perdida. Não é ela o polo decisivo entre a vida autêntica e a vida inautêntica, pois fica “evidente que a reflexão cúmplice é o **prolongamento** da má-fé que se encontra no seio do projeto primitivo à título não-tético” (SARTRE, 1983, p. 578 – negrito meu). Assim, a reflexão já nasce constituída pela forma que a escolha original a possibilita, ratificando e radicalizando o polo transcendente dessa escolha. A seriedade e a objetividade não são originárias na reflexão, mas apenas a radicalização daquilo que já era escolhido não teticamente.

Assim, fica mais fácil entender o prolongamento da consciência de repulsa para a consciência de ódio e de como estes transcendentais formam a vida psíquica e infestam a vida espontânea. A vida espontânea justifica sua primazia

⁷ Não é a consciência, portanto, a negatividade, o ser do homem porque ela “não é a totalidade do ser humano, mas o núcleo instantâneo deste ser” (SARTRE, 2007, p. 106).

porque só ela se trata de uma escolha efetiva, ainda que para se perder, sendo a vida psíquica o *padecimento* dessa escolha como desespero e drama de ser, como tentativa de estagnar esse movimento de perda e fazer dessa perda uma forma de identidade alcançada, cuja identidade mesma é o prolongamento temporal dessa escolha, o que cria pela duração alcançada a miragem do idêntico. Daí que o trabalho de libertação não venha a ser um instante extra-ordinário ou uma reflexão imediata, mas, como o pensou mais tarde Sartre, “que a reflexão não-cúmplice não é um olhar diferente do olhar cúmplice e imediato, mas era um **trabalho crítico** que nós **podemos fazer durante toda uma vida própria**, através de uma *práxis*” (SARTRE, 1976, p. 105, negrito meu). Esses termos nos ajudam a fugir do binômio liberdade-alienação na sua forma circular e instantaneista e nos apontam elas como um processo dinâmico, onde a liberdade e a sua paixão denotam senão o indivíduo mesmo, sua aventura e a tessitura dela.

Nesse sentido, não há, *realmente*, nenhuma ascensão ontológica vertical da existência, de modo que ela permanece ontologicamente *a mesma*. Suas variações só podem ser *horizontais*, isto é, medidas pelo grau de liberdade e alienação, perda e encontro, autenticidade e inautenticidade. Numa linguagem mais clássica, seria dizer que sua mudança é acidental, mas não essencial, *qualitativa* mas não substancial. Assim, o indivíduo é o *mesmo*, mas a *sua* forma, sua *quididade*, é medida por sua finitude, por sua singularidade que provém da *sua* escolha original e a sua assunção não é senão a determinação dessa *qualidade fundamental* que Sartre delega ao para-si. Mais que uma plenitude de liberdade e

alienação, ela demarca um *modo* específico de ser cujos alicerces são constituídos por esses dois polos, liberdade e alienação, mas para a qual sua medida ultrapassa em direção à sua forma singular.

Por conta disso que é preciso compreender a possibilidade dessa libertação. A isso Sartre dedicou a teoria da conversão moral e a conversão pela reflexão pura. Ela seria uma catarse provocada por uma reflexão de segundo nível que traria “uma descrição adequada do irrefletido na medida em que isola o vivido atual de tudo que não é vivido atualmente e que surge através das sínteses temporais” (SOUZA, 2009 p. 32). Por isso ela re-posiciona o para-si, tornando novamente pela reflexão a “simples presença do para-si reflexivo ao para-si refletido” (SARTRE, 2007b, p. 190). A descrição adequada pela reflexão pura não tem outra função senão recuperar essa unidade de ser-no-mundo em sua condição transcendental, de modo que o indivíduo perceba o fracasso de ser que o envolve e compreenda sua existência como liberdade; pois “quando se capta o para-si na sua historicidade, a duração psíquica se desvanece, os estados, qualidades e atos desaparecem, dando lugar ao ser-para-si enquanto tal, que é apenas individualidade única cujo processo de historialização é indivisível” (SARTRE, 2007b, p. 194)⁸. Nesse sentido não é a identidade que determina o indivíduo enquanto tal, mas esta historicidade que é indivisível e faz da existência *a mesma* existência. Se a reflexão era

⁸ “Em *O Ser e o Nada* a reflexão perde o caráter analítico que a caracterizava em *A transcendência do Ego*. A reflexão pura, para ser considerada tal, não necessita mais isolar a vivência refletida no presente: isolá-la de seu horizonte temporal. Ao contrário, a reflexão pura é aquela que recupera o refletido em sua originalidade temporal” (SOUZA, 2009, p. 104)

o “esforço abortado do para-si para *ser outro permanecendo si mesmo*” (SARTRE, 2007b, p. 196), e esse *outro*, no caso o Ego, aparece como forma de alienação, de dissimulação da subjetividade e da consciência, a reflexão pura será a “ruptura com esta projeção e constituição de uma liberdade que se toma ela mesma por fim” (SARTRE, 1983, p. 578). Ora, mas como se libertar, como tomar a liberdade mesma como fim se a consciência mesma já pressupõe a queda ao transcendente? O problema não será o transcendente, mas a perda da espontaneidade da consciência irrefletida, isto é, por sua personalização psíquica e constituição da vida interior onde o mesmo se torna identidade e perde-se a diáspora que é a forma própria da consciência.

É por isso que a conversão não é a dissolução do transcendente, mas do *modo* como ele é tematizado. Por ser falta a consciência sempre vai tematizá-lo como ser. Por isso a consciência nunca aparecerá como *já sendo livre*, mas essa libertação é segunda em relação à existência mesma da consciência no sentido de que é *todo* seu prolongamento e não apenas um estado ou ato instantâneo. E por isso a alienação primordial pela escolha original é um fenômeno ontológico primeiro, embora já o fosse de antemão por ser escolha singular. Mas nesse momento o foco na conversão meio que torna dissonante o foco na singularidade, isto é, na historicidade e na historialidade, embora sugira que a conversão reconduz a ela. Ela aponta ali mais a possibilidade do que a consequência que isso traz à singularidade mesma, isto é, demarca a conversão como possibilidade de ruptura e não de como disso ela viria a se constituir enquanto qualidade fundamental: “Assim, originalmente, a

autenticidade consiste em recusar à queda no ser, porque eu não sou nada” (SARTRE, 1983, p. 492). Por isso Sartre usa às vezes a expressão *interiorização de sua própria finitude* (SARTRE, 1983, p. 163 e 548) para caracterizar a existência do para-si, não no sentido de que com ela se volte a essa adequação à historicidade, mas do reconhecimento do seu fracasso de ser. *Amar se perder* (SARTRE, 1983, p. 42), nesse caso, alcança aqui um sentido positivo mais forte que em *O ser e o nada*, embora traga ainda a ambiguidade da obra, porém enfatizando mais o aspecto positivo. Por um lado, o para-si é paixão pelo ser; por outro, a conversão que *familiariza* o homem com essa paixão não faz dessa *perda* um drama existencial, o *homem como paixão inútil*, mas, ao contrário, o mostra como uma *chance* (SARTRE, 1983, p. 505), assinalando tal ato como uma *alegria* (SARTRE, 1983, p.507) e não como angústia. Ora, esse amor à perda, no sentido autêntico não é outra coisa senão o modo da vida espontânea. Assim, “a autenticidade consiste em querer o ser sobre o **modo** do não ser” (SARTRE, 1983, p. 490, negrito meu). Mas se o querer sob o modo do não-ser é uma *chance*, e essa chance existe como meu ser mesmo, então essa chance não é senão a escolha como determinação da singularidade, circunscrição da finitude.

Quanto mais sucumbe ao transcendente, mais a consciência se perde na sua translucidez e espontaneidade, quanto mais absoluta é essa consciência e menos prostrada ao transcendente, mais *vazia* é essa consciência. Por isso, seria absurdo imaginar uma reflexão que possibilitasse uma liberdade absoluta. A reflexão pura não anula o objeto transcendente como se existir ao *modo* do não-ser consistisse

em estar ante um nada substancializado, ou nada querer, mas o querer como escolha de ser e ao mesmo tempo questão em seu ser (SARTRE, 1983, p. 490). A estrutura ontológica é a mesma, os dois polos permanecem, mas sua relação é reconfigurada de tal forma que agora a entonação é sobre a própria relação e esta na sua positividade, pois trata-se de uma espécie de recuperação de sua finitude. Não que o para-si antes não fosse finitude, pois, existindo tal qual é, só pode ser finito. Mas encontramos aqui um modo mais expresso não da finitude ela mesma, mas de ascensão à finitude do finito que, em termos filosóficos podemos dizer que é a consideração do ser na sua singularidade e, em termos concretos, na explicitação concreta da singularidade *deste ser-aqui*.

Se a psicanálise deveria revelar a escolha original, aqui na moral ontológica do *Cahiers* se aponta essa questão como recusa de ser, mesmo tendendo ao ser ou o reconhecimento do seu fracasso e da sua impossibilidade, como uma “decisão radical de autonomia” (SARTRE, 1983, p. 495). A vida autônoma reconhece a vida espontânea e a vida psíquica, reconhece o que lhe é próprio e o que lhe é impróprio. Se Sartre falava na *diferença* como *grau de consciência* que se tem da liberdade, é visto que esses *graus* mais elevados da liberdade não são possíveis sem a clivagem reflexiva ou alguma atitude *crítica*, mas principalmente não são independentes e nem mesmo anulam em absoluto o transcendente. Em outras palavras, a heteronomia da consciência se torna fundamental para a ascensão da autonomia enquanto pensamos que a existência não se reduz ao nada em geral, mas à privação singular. E se essa autonomia

é uma “revolução permanente” (SARTRE, 1983, p. 12) que se prolonga durante toda a sua vida, é porque ela não anula o *fato* de haver transcendente. Nesse sentido, a paixão pelo ser não conduz a uma perda da liberdade, mas sim a assumir uma *forma* desta liberdade. Por isso a paixão não anulará o campo transcendental, mas subsumirá sob a forma da liberdade o transcendente. Neste caso, o sujeito, mesmo não possuindo identidade, uma vez que é ipseidade, não necessariamente deixará de ser uma personalidade ou a tratará como o ego, mas justamente ela irá coadunar como a forma do seu projeto e sua singularização, isto é, *sua* paixão. Vale lembrar que essa paixão não é uma forma vazia, mas apela à invenção particular da existência: “se o *sentido* do desejo é, em última análise, o projeto de ser Deus, o desejo jamais é *constituído* por tal sentido, mas, ao contrário, representa sempre uma *invenção particular* de seus fins” (SARTRE, 2007b, p. 612). É aqui que encontramos a diferença qualitativa da passagem de uma alienação a outra que define a pessoa humana.

É por isso que, segundo Mouillie (2000, p. 63), como fruto das suas autocríticas, consolidadas sobretudo a partir de Genet, Sartre realiza uma *reabilitação da vida psíquica* no sentido de que imbrica o indivíduo (ser um) com sua *personalização* (ser tal). Assim, “visar a existência sobre o aspecto de sua finitude” significa “aceitar uma personalidade” (MOUILLIE, 2000, p. 62). De modo que passe a haver uma consonância entres todos os momentos que pululam a vida inteira do indivíduo, sendo que se requer para a personalização não apenas a ipseidade, mas essa totalidade temporal e histórica que é sua vida, não sendo consequência da cliva-

gem reflexiva, mas subsumindo desde o nascimento, ou melhor, a pequena infância, até suas possibilidades últimas pelas quais o indivíduo *existe* sua aventura. Daí que, como já acentuado, a reflexão pura não seja uma conversão, mas um modo de ser que se prolonga na vida toda do indivíduo, cuja medida não é a liberdade instantânea, seja do modo que for, pelo imaginário ou pela reflexão, mas a diferença singularizada por esse processo, cujo horizonte de constituição de possíveis denota seu alcance e dimensão. A personalidade é, assim, a singularidade assumida pela liberdade enquanto maneira de ultrapassar o campo fático. Como não há uma totalidade cujo ser-para-morte, como em Heidegger, anuncia o ser que sou, o para-si como totalidade destotalizada em totalização exige sua inteligibilidade por sua concretude, isto é, sua vida *vivida*. Além disso, Sartre, mesmo sem fazer uma *fenomenologia da vida* reconhece que quanto à dialética, “o objeto que ela deve dar-se é precisamente *a vida*, isto é, o ser objetivo do pesquisador, no mundo dos outros, na medida em que esse ser totaliza-se desde o nascimento e totalizar-se-á até a morte” (SARTRE, 2002, p. 168).

Isso reordenaria a ideia de que é o ego que *qualifica* minha pessoa (SARTRE, 2007b, p. 197). Ora, se o ego aparece como o horizonte transcendente que sintetiza as consciências, não é ele quem faz com que todas essas *qualidades sobrevivam* como realidade “*virtuais*”⁹. Se Sartre diz que “as

⁹ Ora, como demonstrou (SOUZA, 2009, p. 113) há uma *sobrevivência* do psíquico para além do ato reflexivo que o visa, no caso, da reflexão cúmplice. Devido as sínteses temporais a totalidade do tempo não dissimula as consciências passadas, o que nada impede que os estados psíquicos venham ressurgir mediante outros processos reflexivos, tal como, a exemplo disso, o ódio sobre Pedro que ressurge depois de dois meses sem vê-lo. Como já observamos, o para-si é seu passado, e isso faz com que haja a possibilidade dessa síntese. Mas se esse passado que existe à distância é re-Cont.

qualidades do Ego representam o conjunto das virtualidades, latências, potencias que constituem nosso caráter e nossos hábitos (no sentido grego de *éxis*) (SARTRE, 2007b, p. 197), é preciso aferir que esse conjunto passa a fazer parte não do ego, mas da personalidade que, como observa Mouillie, ao constituir a existência mesma do indivíduo denota que “um homem *se faz* mesmo se esse vivido se faz sem o EU” (MOUILLIE, 2000, p. 83). A Personalização passa a ser integrada à singularização, mesmo que essas se façam sem o Eu. Ora, a partir da obra sobre Genet a personalidade começa a ser compreendida mais pela singularidade do indivíduo que por seu ego, de modo que isso que se estrutura como *éxis* não são denotações do Ego, mas do indivíduo mesmo, uma vez que *se fazer* é uma condição necessária ao ser homem, donde sua interiorização e fazer serem constantes e irrevogáveis, ainda que só em *O idiota da família* Sartre venha a estabelecer os processos de constituição e personalização.

Essa *sobrevivência*, *conservação*, não são elementos ou fatos contíguos, mas são a síntese do que *sou*, de modo que *ser para o para-si* é ser essa totalidade-destotalizada na diáspora temporal. O *crescimento* dessa facticidade não demarca que essa facticidade sobrepele a vida a ponto de anulá-la (dado que não há *preenchimento* da consciência por ela ser *nada*)

animado mediante uma nova situação, que me leva a odiar Pedro, e se desse ódio me leva a inferir repulsas sobre ações semelhantes, ainda que reflexivamente ele constitua o psíquico, é certo que ele reconfigura o modo como a transcendência se opera, tal como a fome na necessidade reconfigura a *práxis*, isto é, a *éxis reformula a práxis*, de modo que é nesse momento que a transcendência não se volta absoluta contra a facticidade, mas se modula como transcendência *desta* facticidade. Meu corpo atual, com meu passado distante, nesta situação diferente exige a interligação fáctica de múltiplos fatores que passarão pelo crivo de minha liberdade, cuja escolha se refere a esta facticidade e determina que a transcendência se manifeste no bojo da sua finitude.

como a ofuscação da liberdade pelo transcendente na vida inautêntica ou sem história, mas apenas que a vida se transcenda *por esta facticidade*. A complexificação dessa facticidade como historicidade denota que “o ego mesmo se complexifica em uma unidade caleidoscópica, síntese de uma interioridade em constante redefinição” (MOUILLIE, 2000, p. 67). Marcada pela finitude e não pelo ego, a singularidade, esse *ser tal*, denota uma infinidade de *variações possíveis* que se se prolongam na unidade da pessoa e constituem elas mesmas o indivíduo. Aqui a progressão significa apenas *acentuação da diferença a cada novo movimento e não o crescimento da alienação*. Assim, a singularidade da pessoa como forma finita do indivíduo alude não a uma essência ontológica, o *si*, mas à *diáspora* temporal que faz do presente a síntese e dispersão, que faz da facticidade não uma contiguidade causal, mas uma multiplicidade dinâmica que subsume a ipseidade. Portanto, a compreensão da *mesmidade* da consciência denota que

não há identidade; ela é o *si* do *para-si* no processo do fazer-se, já que o *para-si* é esse constante chegar a *si* mesmo, que nunca se completa. Dito de outro modo, o conhecimento da identidade é o conhecimento dos meios de sua produção histórica, pois é na trama histórica concreta que se efetiva a historicidade como possibilidade ontológica. Temporalização e historicização formam afinal o mesmo processo no fazer-se do indivíduo histórico. Assim, essa indissolubilidade de fato entre indivíduo e história não permite que o conhecimento do indivíduo e da história seja separado da ação, pois todo indivíduo é *agente histórico* e a história é sempre o âmbito da ação (SILVA, 2003, p. 54)

O fato de não haver identidade significa que a passividade alegada pela reabilitação do psíquico não é a de um conteúdo inerte na consciência, mas a assunção dos meios

de sua produção enquanto interioriza o meio circundante e faz da facticidade, mundo, passado e corpo o sustentáculo do seu ser. Há uma espécie de passividade porque o movimento da *práxis* não exige apenas a superação, no caso a diferenciação mediante o horizonte de possíveis, mas a conservação como aquilo que é superado para que essa nova diferença possa ser dada enquanto tal, como *outra*, num mundo que já é outro. Interioriza-se o que é para que se exteriorize o *outro*. Nesse caso, a heteronomia da consciência é interiorizada como outro que não ela na medida em que ela é essa negatividade, mas é ela que lhe imprime o caráter de outro porque só ela pode lhe conferir essa *adição estranha* como diferença que redesenha a realidade pela reordenação *intencional* que é sua visada ao objeto. Nesse sentido, a intencionalidade impossibilita uma relação *absolutamente* neutra com o transcendente, estabelecendo, portanto, que esta relação é *ação* e *práxis*. Assim, o outro que a consciência requer não é o transcendente que o aliena, mas a *diferença* que escorre de sua aventura e a constitui enquanto tal, ou melhor, o que se requer é a dialética da *práxis*.

Ora, ante isso o que se conserva e como se conserva? O projeto não é apenas negação, é ao mesmo tempo “recusa e realização, o projeto retém e desvela a realidade superada, recusada, pelo próprio movimento que a supera” (SARTRE, 2002, p. 77). Se a conversão deveria ser permanente, a libertação também o é no desenvolvimento temporal, o que faz do ato um prolongamento cuja duração implica uma retomada constante e latente do que se faz como condição da transcendência. Se *sou* o meu passado mesmo que ao modo do *era*, a assunção dessa facticidade é

a medida própria dessa *realização*, que nada deve ao fracasso ontológico, mas reenvia o homem à sua totalidade temporal. Por isso a reabilitação do psíquico não é a reestruturação de um eu na consciência (que se faz mesmo sem um eu), mas a subsunção da heterogeneidade no bojo da consciência, que não é um poder abstrato, mas a vida mesma do para-si imprimindo no transcendente aquilo que por ela passou e se modificou ante uma constituição própria que se aprofunda como singularização e personalização. Se o *Outro* é o mal, então o mal nos é inerente à vida.

Ora, Sartre não pensa a vida, não faz, uma *fenomenologia da vida* (tal como se propõe Barbaras (2011) à esteira de Goldstein e Fink), mas se o ser é contingência e História, a consciência não pode ser apreendida apenas no seu sentido transcendental, mas na sua condição fáctica e isto só pode significar a vida do indivíduo. Seria melhor, ao invés de uma fenomenologia da vida, dizer de Sartre uma filosofia da finitude que congrega os três momentos da sua inteligibilidade: ontologia, dialética e psicanálise. Ora, para dar conta dessa reabilitação do psíquico, dessa assunção do heterogêneo, Sartre reconhecerá nos seus últimos trabalhos a necessidade de uma readequação da noção de consciência, tão cara a sua filosofia, a fim de dar conta de englobar na finitude esses elementos que são exteriores a uma condição transcendental. Para tanto, a noção de vivência tentará dar conta da integração de todos esses elementos, onde a ordem da vida será superior a ordem transcendental (da consciência como negatividade) sob o ponto de vista da existência concreta, isto é, segundo a exigência da finitude do finito. É a dialética e a psicanálise que nos torna tangível o universal

singular e restitui à finitude, revelada na sua condição pela ontologia, sua espessura própria. Tudo se passa como se a vida transbordasse a ordem do transcendental de modo que ser autêntico não seria apenas o reconhecimento ou a tentativa de desfazer todo o campo constituído, mas reassumir tal condição, como condição de constituição e constituído, de liberdade e alienação, e é nessa relação que essa *diferença* se torna manifesta porque essa relação é essa própria diferença.

Assim, ante a condição fáctica e as formas que essa consciência *vive*, a noção de vivência vem trazer uma nova possibilidade de compreensão de modo que nos permite ir além das aporias suscitadas pela liberdade e sua perda, pelas insuficiências dos métodos, possibilitando maior integração e menor abstração da vida do indivíduo. Portanto, ainda que Sartre mesmo não tenha desenvolvido uma teoria da vivência tal como da consciência e da *práxis*, é a ela que se deve recorrer caso se queira não cair no jogo abstrato da liberdade com a alienação. Como enfatiza Marton (2007, p. 17) “em seus últimos escritos, Sartre promete elaborar uma teoria da vivência, mas não chega a fazê-lo. Nem por isso a noção de vivido deixa de ter poder eficiente”. Em uma de suas entrevistas Sartre nos dá uma definição ainda primária, mas já possibilitando ir além das aporias:

No livro que eu escrevi sobre Flaubert eu substitui minha antiga noção de consciência – ainda que eu utilize muito esta palavra, pelo que eu chamo de vivido. Eu vou tentar nesse momento explicar o que eu entendo por este termo, que não designa nem os refúgios do pré-consciente, nem o inconsciente, nem o consciente, mas o terreno sobre o qual o indivíduo é constantemente submergido por ele mesmo, por suas próprias riquezas, e onde a consciência tem a astúcia em se determinar, ela mesma, pelo esquecimento (SARTRE,

1972, p. 108).

Como observado, o Ego era rejeitado por sua opacidade, isto é, porque escapava à translucidez da consciência e exigia que seu conteúdo fosse desdobrado, sendo que sua obscuridade provinha justamente da dúvida que tal conteúdo suscitava, uma vez que ele correspondia a algo que não era a vivência atual. Ora, o transcendente percebido se mostra numa riqueza infundável devido sua infinitude de manifestações finitas, de modo que seu esgotamento se torna intangível ante a finitude do homem; a imagem mental se mostra pobre por ser uma constituição derivada que não ensina nada; a ideia é dada de forma completa, mas vazia de conteúdo, e a emoção é uma reação ao *mundo difícil*. A riqueza que submerge a consciência não é a da infinidade do mundo, das formas de consciência, dos seus graus, do em-si, mas pelo processo todo que reflui como constituição passiva e projeto de ser que, como se constitui mediante a escolha fundamental, determina a singularidade do indivíduo de modo que essa singularidade se torna mais singular na medida em que a facticidade mesma do para-si se consuma na distensão da vida do indivíduo:

na *prova do vivido*, a subjetividade volta-se contra si mesma e arranca-se ao desespero pela *objetivação*. Assim, o subjetivo **retém em si** o objetivo que ele nega e supera em direção a uma nova objetividade; e essa nova objetividade, em sua **qualidade** de *objetivação*, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada. O que quer dizer, *a uma só vez*, que o vivido como tal encontra seu lugar **no resultado** e que o **sentido projetado** da ação aparece na realidade do mundo para tomar sua verdade no **processo de totalização** (SARTRE, 2002, p. 81 – negrito meu).

Se antes o passado¹⁰ era apenas o em-si crescente que somos, ele agora não é o em-si, mas a singularidade mesma do indivíduo que se torna mais singular na medida em que se *re-totaliza*, pois não é o em-si em geral, mas singularizado por tal existência, portanto, tal qual a consciência mesma que se singulariza, pois tal superação, como diferença sobre si, é o enriquecimento mesmo *dessa* vida, de forma que as estruturas subsumidas como *éxis* são vividas na particularidade e reformuladas mediante sua condição própria e singular de liberdade. Por isso que Valéry é irreduzível aos universais de sua época, e o modo como ele *os vive*, ainda que nas variações pequenas com relação aos seus contemporâneos, é o que o singulariza com relação a eles. Daí que a homogeneização, a massa, a serialidade, sejam estruturas alienantes, pois as formas com que os possíveis sociais são vividos pelos os indivíduos são diferentes, ainda que consumadas pela repetição, mas cuja expressão só pode ser feita para além delas, isto é, enquanto re-abertura do campo dos possíveis, enquanto uma *nova* possibilização, isto é, se assumindo como diferença no universal, para além tanto da sua vacuidade como especificação histórica já realizada. Por isso que “a nadificação constitui a existência mesma da consciência enquanto que a negação se faz ao nível da *práxis*

¹⁰ Isso nos dá uma nova entonação do passado, pois ele não aparece como fatalidade, nem como indiferença dada a heterogeneidade das ek-stases temporais. “Quando Sartre isola a vivência presente de repulsão do estado psíquico de ‘ódio’, ele esquece que, se a unidade das vivências repulsivas constituem a transcendência “ódio”, porém, a vivência atual não se constitui independente das vivências passadas de repulsão, que o horizonte de consciências repulsivas unificado no estado psíquico “ódio” permanece na constituição da vivência repulsiva atual. Esse passado rejeitado não se limita apenas ao vivido retido na consciência atual, que pode tornar-se a qualquer momento objeto de uma presentificação, mas o passado que possibilita o surgimento do próprio presente, o passado que antes de ser uma lembrança é um horizonte fenomenal” (SOUZA, 2009, p. 40).

histórica e acompanha sempre uma afirmação; ela se afirma negando e se nega afirmando” (SARTRE, 1972, p. 95). Já a vivência as engloba¹¹ e as sobrepõe a uma dimensão mais ampla que é a vida do indivíduo. Além do mais, a noção de vivido permite uma melhor integração entre os três momentos da filosofia de Sartre, como pode-se notar em sua autocrítica:

Esta concepção do vivido é o que marca minha evolução depois de *O Ser e o Nada*. Em meus primeiros escritos eu buscava constituir uma filosofia racionalista da consciência. Eu poderia ter escrito páginas e mais páginas sobre os processos aparentemente não-rationais do comportamento individual; resta que *O Ser e o Nada* é apenas mais um monumento da racionalidade. O que o faz cair, finalmente, no irracionalismo, já que não pode dar conta racionalmente dos processos que intervêm “en dessous” da consciência, processos igualmente racionais que são vividos como irracionais. A introdução da noção de vivido representa um esforço para conservar esta “presença a si” que me parece indispensável à existência de todo fato psíquico, presença ao mesmo tempo tão opaca, tão cega dela mesma, que é também ela “ausência a si” (SARTRE, 1972, p. 112)

Esse vivido que Sartre crítica à Marx por colocá-lo ao lado do irracional (SARTRE, 2002, p. 99), faz dele mesmo agora elemento participante dessa irracionalidade, mas lhe dando um outro sentido. Irracionalidade que não significa *incompreensão*, pelo contrário, é elemento constituinte da *compreensão*¹². Ora, não sendo determinada por tal esque-

¹¹ Sobre isso, Bornheim ratifica: “Assim, é claro que a categoria da vivência pretende tomar o posto daquilo que o primeiro Sartre chama de consciência, isto é, daquela realidade avassaladoramente translúcida, um quase-absoluto que encontra seu fundamento no nada e que constitui, pode-se dizer, o objeto exclusivo de *O Ser e o Nada*. Pois a consciência é agora engolida pela vivência. Não que o conceito de consciência desapareça de *O Idiota da Família*, mas ele se rarefaz e passa a ser tão-somente como que o satélite de uma realidade mais ampla, ou de um núcleo que confina com o opaco.” (BORNHEIM, 1998, p.19).

¹² Na verdade o que o vivido aponta é justamente a sua *compreensão* e não o seu conhecimento: Cont.

cimento de forma posicional ela é compreendida pela consciência de modo que faz do fato psíquico não algo rejeitado, já que ele permanece presença a si, mas também não algo mecânico, teleológico e fatalista, já que ele é também ausência a si. Assim, “o vivido é sempre, simultaneamente, presença a si e ausência a si” (SARTRE, 1972, p. 112), e justamente por trazer essas características que ele é objeto de compreensão e não de um conhecimento ou conceito (Sit, IX, p. 112). Isso parte já das insuficiências apontadas na *Crítica* sobre o método analítico e a necessidade do método dialético, uma vez que aquele findava numa pluralidade heterogênea. A heurística entre progressão e regressão, todavia, não exige que se passe primeiro pela análise para buscar recuperar o que ela perde, mas exige a simultaneidade das duas (SARTRE, 2002, p. 116), pois nos coloca ante uma forma de objeto que depende da dialética para sua apreensão porque ele mesmo é dialético:

Eu faço aqui uma distinção entre compreensão e intelecção: pode haver intelecção de uma conduta prática, mas de uma paixão somente pode haver compreensão. O que eu chamo de vivido é precisamente o conjunto do processo dialético da vida psíquica, um processo que permanece necessariamente opaco a si mesmo, pois ele é uma constante totalização, e uma totalização não pode ser consciente do que ela é. Com efeito, podemos ser conscientes de uma totalização exterior, mas não de uma totalização que totaliza igualmente a consciência. Nesse sentido, o vivido é sempre suscetível de com-

“Quando eu mostro como Flaubert não se conhece por ele mesmo e como ao mesmo tempo ele se compreende admiravelmente, eu indico o que eu chamo de vivido, isto é, a vida em compreensão consigo mesma, sem que seja indicado um conhecimento, uma consciência tética. Essa noção de vivido é uma ferramenta que eu me sirvo mais que eu ainda não teorizei. Eu o farei em breve. Se vocês querem, em Flaubert, o vivido é quando ele fala das iluminações que ele tem e que o deixam em seguida na sombra sem que ele possa reencontrar os caminhos. De uma parte, ele está na sombra antes e na sombra depois, mas, de outra parte, há o momento onde ele vê ou compreende alguma coisa sobre si mesmo.” (SARTRE, 1976, p. 111).

preensão, jamais de conhecimento (SARTRE, 1972, p.111).

Assim, a compreensão é sempre parcial porque a vida é sempre parcial, sendo que isto se deve ao fato de que só pode ser totalidade-destotalizada, que só pode ser totalização, na medida em que esse passado mesmo é compreendido e esquecido mediante as condições presentes, de modo que toda a sua tessitura depende desse projeto totalizador que reorganiza o totalizado como condição fáctica do projeto, ou seja, a compreensão denota não uma essência ou algo estático, uma identidade, mas o movimento próprio da existência compreendido segundo as ek-stases temporais, seu lançar-se fora como projeto de si. Portanto, a compreensão enquanto forma de conhecimento “é simplesmente o movimento dialético que explica o ato pela sua significação terminal a partir de suas condições de partida” (SARTRE, 2002, p. 115). E se se implica não apenas a consideração da partida, mas desta enquanto condição passiva constituída por esta dialética mesma, então o caráter de realização deve pressupor uma forma de concretização, de forma que já na *Crítica* ele aparece como “objetivação” (SARTRE, 2002, p. 81, nota 32).

Nesse caso, a negação não é corte absoluto, negatividade aniquiladora, mas conservação e sobreposição: “o subjetivo retém em si o objetivo que ele nega e supera em direção a uma nova objetividade; e essa nova objetividade, em sua qualidade de *objetivação*, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada” (SARTRE, 2002, p 81). Daí a necessidade de relegar ao irracional e ao opaco muitas dessas condições sobre a qual ocorre o processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interiori-

dade como denotação singular do indivíduo, pois todas as condições são assumidas, mas não tematizadas, pois não há tematização da totalidade, embora “a exigência totalizadora implica que o indivíduo se reencontre inteiro em *todas* as suas manifestações” (SARTRE, 2002, p. 106). Aqui a multiplicidade da condição fáctica é tomada na unidade de sua singularidade, cujo resultado é a pessoa mesma do indivíduo em sua finitude, isto é, como *único*. Se a realização é objetivação, a selação da matéria como prático-inerte denota a modificação parcial do mundo e o movimento de historicidade, “o que quer dizer, *a uma só vez*, que o vivido como tal encontra seu lugar no resultado e que o sentido projetado da ação aparece na realidade do mundo para tomar sua verdade no processo de totalização” (SARTRE, 2002, p. 81). Tal resultado como objetivação demarca as linhas da *práxis* de modo que é o contorno mesmo da minha vida, cujo traçamento é a própria totalização:

o vivido se unifica numa retotalização incessante daquilo que a atividade tende a destotalizar, engendrando, assim, novas objetivações (condutas, pensamentos, afetos, práticas) cujos efeitos serão, por sua vez, reinteriorizados. Esta dialética, onde a totalidade sempre dada é colocada em questão (EN, p. 645), onde uma unidade orgânica se edifica a partir de aquisições sedimentadas, define a **personalização individual** (656) (MOUILLIE, 2000, p. 66 e 67 – negrito meu)

Deste modo a vivência é a constituição dessa personalidade que expressa a finitude do indivíduo que, como visto, engloba a consciência e sua heteronomia psíquica, a *práxis* e sua *éxis*, o corpo e seu meio circundante. Nesse caso, interiorização e exteriorização significam o movimento de retotalização constante daquilo que sou ao modo da abertura do novo projeto pela questão de si mesmo, onde a vivên-

cia se constitui como totalizações de totalizações, de forma que “este projeto tem *um sentido* que não é a simples negatividade¹³, a fuga: por ele, o homem visa a produção de si mesmo no mundo como uma certa totalidade objetiva” (SARTRE, 2002, p. 112). A objetivação do homem e do mundo denota a realização do indivíduo como personalidade de uma Época, movimento dela, e singularização dos seus modos de vida possíveis realizados. Sendo *práxis*, a consciência objetiva o mundo, sendo vivência, ela objetiva a si mesma como condição da objetivação do mundo. A totalização do mundo é o refluxo da totalização de si mesmo, embora ele compreenda uma dinâmica maior pela existência dos outros indivíduos.

Ora, a partir disso a complexidade entra na vida do indivíduo no lugar daquele centro opaco do qual não se podia inventariar todo o seu conteúdo. É certo que a complexidade aparece ante a *práxis* enquanto ela requer a complexidade sincrônica e diacrônica do mundo. Mas agora ela subsume a própria consciência uma vez que a vivência a engloba. Por isso que ao se falar em totalizações de totalizações é preciso aferir *níveis de vivências*. De modo que o ato mesmo é constituído mediante *diferentes níveis*: “todo ato e toda palavra têm uma multiplicidade hierarquizada de significações. Nessa pirâmide, a significação inferior e mais geral serve de enquadramento à significação superior e mais concreta” (SARTRE, 2002, p. 84). Esses diferentes níveis

¹³ Isso não significa que essa negatividade seja anulada, pelo contrário, ela é sempre a condição primordial, por isso “é verdadeiro que, de nadificação em nadificação, o si se enriquece de um passado individual de mais a mais longo e de mais a mais rico, mas a “consciência” não é este passado que sob esse modo negativo de não ser mais” (BERNET, 2002, p. 33).

denotam diferentes totalizações que são hierarquizadas pelo projeto do indivíduo como singular universal, onde as determinações universais são condições gerais que serão singularizadas pelos indivíduos como modo de vivê-las, e isso mediante a hierarquização correspondente a cada indivíduo como formas vividas na particularidade (SARTRE, 2002, p. 80). Daí que o ego “não é uma montagem para a pessoa, é uma unidade estruturada de forma que nos traços mais diversos eles podem parecer “exprimir em diferentes dialéticas a mesma totalidade” (IF, p. 386)” (MOUILLIE, 2000, p. 67).

Trata-se, assim, do *mesmo* sendo expressado pelo múltiplo, sendo que a negatividade translúcida e espontânea da consciência ao se complexificar em vivência, denota não a negatividade imanente, mas esta como condição da riqueza, da diferença, que se expressa nessas dialéticas múltiplas que formam a totalidade-destotalizada do indivíduo. Ele é, então, “uma psique serrilhada, organizada, dinâmica: maleável e permeável em suas camadas mais antigas” (MOUILLIE, 2000, p. 67). Essa interpenetração do complexo como modificação da facticidade e forma que a transcendência assume como condição da sua diferenciação faz do vivido não um estado passivo, mas uma aflição (*détresse*), um “vivido dinâmico”, isto é, um vivido que se atira à mudança (BERNET, 2002, p. 34). Esse dinamismo das vivências processadas por dialéticas múltiplas compõe essa opacidade não tematizada, mas compreensível, que constitui a singularidade do indivíduo, fazendo do seu tempo uma espiral crescente, portanto, sempre aberta. Assim, se a consciência é o *mesmo*, encontramos no seu coração não somente o *nada*

a irromper todo e qualquer ser ou *maneira de ser* anulando-o ora pelo fracasso ora pela angústia, mas essa *maneira de ser* se constituindo e se complexificando como singularidade personalizada nas vivências do indivíduo.

Assim, se o ser do homem é puro fazer, dada a sua condição de finitude, então o homem não é apenas finitude, mas *processo de finição*. A finitude se aprofunda a uma irreduzibilidade tal que se torna impossível integrá-la numa generalidade de ser, senão de que todo ser é finitude, portanto, diferença. Essa que nada mais é que o resultado objetivo dessa multiplicidade singularizada. Por isso, a pessoa é o próprio projeto fundamental, a paixão livremente constituída como *ser tal*. Se parece haver uma ambiguidade na expressão *ser livre* visto que a liberdade implica o *nada*, a paixão da liberdade, essa necessidade de queda ao ser, então ela é mais bem compreendida pela dialética de constituição do indivíduo como sua forma singular de assumir-se no mundo, do que pelo desesperador círculo de liberdade e alienação: é Sísifo (*este Sísifo*) junto ao seu rochedo que nos interessam. Ademais, se Marton (2007, p. 10) afere que “no limite, só se deveria falar do sujeito enquanto pluralidade”, por nossa vez dizemos que só se deveria falar do sujeito enquanto singularidade. Ela é o que *restou* do perdedor.

Abstract: The aim of this article is to show how in Sartre's philosophy the process of personalization coincides with the process of singularization. For this we explore the thesis of ego transcendence and the idea of identity in Sartre's philosophy, based on the discussion of freedom and alienation. Then shows how by the notion of experience it was possible to reinterpret such a game. Finally, it refers to the singularization as the status of the free subject.

Keywords: Sartre, Identity, Subject, Person, Freedom.

REFERÊNCIAS

BERNET, Rudolf. *La 'conscience' selon Sartre comme pulsion et désir*. In Alter – revue de phénoménologie – Sartre phénoménologue. N° 10/2002 – editions ALTER.

BARBARAS, R. *Investigações fenomenológicas – em direção a uma fenomenologia da vida*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

BORNHEIM, G. *O Idiota e o Espírito Objetivo*. Rio de Janeiro: UAPÊ e SEAF, 1998.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Edição livros do Brasil, 1970.

FRETZ, Leo. *Individuality in Sartre's philosophy*. In: Cambridge Companions of Sartre. Cambridge University Press, 2006.

MOUILLIE, Jean-Marc. *Sartre – conscience, ego et psyché*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

MARTON, Scarlett. *Sartre: ontologia e historicidade*. In: O que nos faz pensar, n. 21, 2007.

RIZK, H. *L'action comme assomption de la contingence*. In: BARBARAS, R. *Sartre - Désir et liberté*. France: Presses Universitaires de France, 2005.

SARTRE, J-P. *A transcendência do ego. Seguido de Consciência de si e conhecimento de si*. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

_____. *Crítica da Razão Dialética – Tomo I: Teoria dos*

conjuntos práticos, precedido por Questão de método. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Cahiers por une morale.* France: Gallimard, 1983.

_____. *Esboço para uma teoria das emoções.* Porto Alegre: L&PM, 2007 (a).

_____. *L'être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique.* France: Gallimard, 2007 (b).

_____. *Situações I: críticas literárias.* Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Situations IX, mélanges.* Paris: Gallimard, 1972.

_____. *Situations X.* Gallimard, Paris, 1976.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Conhecimento e identidade histórica em Sartre.* In: *Trans/form/Ação*, São Paulo, 26(2): 43-64, 2003.

SOUZA, Luiz Henrique Alves. *O estatuto da reflexão em Sartre.* 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - São Carlos: UFSCAR, 2009.