

arte & filosofia

Organização

Fernando M. F. Silva

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques



página deixada intencionalmente em branco

arte & filosofia

Organização

Fernando M. F. Silva
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques



CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

TÍTULO

Arte & Filosofia

ORGANIZAÇÃO

Fernando M. F. Silva e Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

PUBLICAÇÃO

© Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e autores, 2019

REVISÃO

Fernando M. F. Silva

FOTOGRAFIA DA CAPA

Rodolfo Cruz

PAGINAÇÃO

Catarina Aguiar

ISBN

978-989-8553-49-2

APOIO FINANCEIRO

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa



arte & filosofia

Organização

Fernando M. F. Silva
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

ÍNDICE

- 9 Introdução
- 15 A linguagem do verossímil na *Poética* de Aristóteles: uma introdução
Sílvia Faustino de Assis Saes
- 29 O conceito de invenção musical em Johann Mattheson (1739)
Mônica Lucas
- 41 Kant e a ideia de uma poética da razão
Leonel Ribeiro dos Santos
- 97 Schiller, Körner e a questão da estética musical
Mário Videira
- 119 Entre homens e deuses: Hölderlin e a educação poética
Ulisses Razzante Vaccari
- 135 *O Eu: o Ser fora do Ser*. O problema da liberdade
nos «Fichte-Studien» de Novalis
Fernando M. F. Silva
- 149 «Um pensamento musical, que não chega ao conceito»:
Crítica à crítica de Hegel à *Sehnsucht* romântica
Laura de Borba Moosburger
- 163 A música na filosofia de Vladimir Jankélévitch
Vasco Baptista Marques

- 177 O operador estético heterogéneo e a obra de arte como sujeito:
reflexões para uma filosofia *da* arte.
José Miranda Justo
- 191 Experiências do estranho na arte. Do exotismo e orientalismo
à crioulização e hibridização na arte contemporânea
Marita Rainsborough
- 213 Transnacionalidade e intermedialidade em perspectiva pós-colonial.
Reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa
Carolin Overhoff Ferreira
- 235 «Gest/ações»: uma investigação filosófico-interdisciplinar
dos processos criativos
Renata Silva Souza e Paula Silva de Moraes Mello
- 265 Sobre a relação entre realidade, ficção, verdade e rebeldia
no filme *Sans Toit ni Loi* de Agnès Varda
Carla Milani Damião e Carmelita Brito de Freitas Felício
- 283 *De canção em canção*: Terrence Malick e a poética de um filme
Paulo M. Kühl
- 307 Autores

página deixada intencionalmente em branco

INTRODUÇÃO

Arte e Filosofia

A presente obra reúne os frutos de um evento intitulado *IV Simpósio Diálogos: Arte e Filosofia*, organizado pelo Prof. Dr. Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, Professor de Filosofia na Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília, Brasil. O evento decorreu nessa mesma Faculdade, nos dias 26-28 de Setembro de 2018. Nele participaram dezasseis autores portugueses, brasileiros e alemães, estudiosos cujos magníficos contributos resultaram em três dias de fértil diálogo e discussão em torno do tema proposto, agora reunidos sob a forma deste volume.

Mais do que apenas um invólucro de tais contributos, porém, o presente volume pretende ser testemunho físico do título que presidiu ao anterior evento: a deveras recomendável, e até necessária, interpenetração entre Arte e Filosofia.

Disseram, e dirão ainda hoje alguns espíritos sobre esta proposta ousada, que ela não tem razão de ser, pela simples razão de que não parece haver nenhuma afinidade entre tão contrários terrenos do agir, do pensar e do dizer humanos. Bem pelo contrário, tudo na rígida, impassível linearidade do discurso ou pensamento racional, como ele é esperado da Filosofia, e como dele de facto depende esta ciência, parece antes opor-se à infinita paleta de sentimentos despertados por uma criação artística. A melifluidade cálida, a suave heterogeneidade, a violenta transgressão de uma genuína obra-de-arte, dir-se-ia, pode até ter uma ulterior significação filosófica; e a filosofia pode até debruçar-se, e debruça-se com efeito, sobre a arte. Mas algo que não essa relação distante e casual, algo que possa sugerir uma interpenetração entre o pensamento racional e o sentir estético: tais interconexões parecem ser absurdas, e até desaconselháveis.

Entre tais espíritos escolásticos, que se atinham e atêm à regra do sistema, e que sempre pugnam por uma rígida compartimentação dos saberes humanos, alguns emergiram, porém, advogando o contrário. Tais pensadores,

artistas, produtores de mais-pensar, para quem o racional e o sensível, o filosófico e o poético são não contrários, mas irmãos, pensaram, pois, à margem da norma. Hamann, Kleist, Hölderlin, Novalis, Friedrich Schlegel, Nietzsche – alguns destes tratados nesta obra – são nomes que exemplificam este pensar para além de regras e cânones. Outros ainda, não sendo de todo dissidentes, sentiram porém a pertinência de tal proposta, e escreveram sobre o tema, ou uma das partes do tema, de tal modo que na sua escrita se revelam hoje problemas ou tópicos que trazem à discussão a posição recíproca de Arte e Filosofia, e revitalizam a questão sobre a relação entre ambos os campos. Baumgarten, Kant, Schiller poderiam ser aqui mencionados. Com o advento das novas artes, o cinema, a fotografia, e até outras mais recentes, de índole tecnológica, o número de tais vozes aumenta. Poderíamos, no fundo, continuar a elencar nomes. A escada que ordena os proponentes e debatientes de tão grande tema, e suas posições mais ou menos subversivas em relação à norma, é, na verdade, demasiado grande para que nos possamos deter em todos os seus degraus. O que a presente obra se propõe fazer, contudo, é salientar a existência de tal escada, e a necessidade de a percorrermos e de nela nos inscrevermos. Com esta obra conjunta queremos, pois, unir humildemente a nossa voz à de tais autores, ou pelo menos contribuir para a distinção da voz destes. Numa palavra, queremos tornar patente, pela diversidade dos autores e temas aqui tratados, e pelo abrangente período de tempo que esses autores e temas cobrem, que Arte e Filosofia, pese embora a sua natural dissociação, sempre foram – e são ainda hoje – passíveis de serem pensados na fértil possibilidade da sua comunhão. Dessa mesma inequívoca noção estão imbuídos todos os autores da presente obra, bem como os organizadores da mesma e do evento que a ensejou. E é este mesmo laivo de desejo dissidente que desejamos ver repercutido no panorama obscurantista que hoje se nos afigura. Pois, convenhamos, talvez nunca a questão aqui em pauta haja concitado tanta importância, e se afigure tão pertinente, como é o caso nos dias que correm.

O presente volume recolhe, pois, catorze contributos originais, catorze perspectivas de filósofos, e filósofos-artistas, que assim se unem à anteriormente descrita corrente paralela de pensamento da relação Arte-Filosofia, trabalhando autores ou tópicos atinentes ao tema. Sílvia Faustino, no texto «A linguagem do verossímil na *Poética* de Aristóteles: uma introdução»,

propõe uma introdução ao tema do verossímil na Poética de Aristóteles, o qual, como diz a própria autora, consiste em «uma representação poética da estrutura da ação humana, em seu caráter essencialmente contingente, intencional e vulnerável ao acaso». Mônica Lucas, no texto «O Conceito de Invenção Musical em Johann Mattheson (1739)», apresenta-nos uma profunda reflexão sobre a relação entre música e linguagem, mais concretamente sobre invenção melódica, tendo por base a obra *Der vollkommene Capellmeister* [«O mestre-de-capela perfeito»], composta em 1739 por Johann Mattheson. Leonel Ribeiro dos Santos, no texto «Kant e a Ideia de uma Poética da Razão», oferece-nos um olhar interno sobre a economia poética da obra e do pensar de Immanuel Kant, com especial incidência na linguagem jurídico-política, na linguagem orgânica e na linguagem cosmológica do grande filósofo. Mário Videira, no seu texto «Schiller, Körner e a Questão da Estética Musical», propõe-se analisar a relação entre a estética clássica alemã e a estética musical clássica, mais concretamente na questão de um avanço – um «passo além», como diria Hölderlin a este mesmo respeito – da primeira em relação à segunda, como ele seria proposto por Christian Gottfried Körner e Friedrich Schiller. Ulisses Razzante Vaccari, no seu texto «Entre Homens e Deuses: Hölderlin e a Educação Poética», propõe-se oferecer uma explicação para o projecto hölderliniano intitulado «Novas cartas sobre a educação estética da humanidade», projecto que Hölderlin concebe justamente no seguimento das *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Schiller, e que une o jovem poeta de Lauffen am Neckar e o seu mentor poético, Friedrich Schiller, nos seus esforços de ultrapassar o limiar da estética kantiana. Fernando M. F. Silva, no seu texto «O Eu: o Ser fora do Ser. O Problema da Liberdade nos «Fichte-Studien» de Novalis», propõe-se, partindo do conflito espiritual que está como fundamento da filosofia novaliana, analisar a questão da liberdade, e sua resistência progressiva, como mediadora dos conceitos de consciência e primeiro filosofar, eles próprios conceitos assentes sobre este mesmo dispositivo hibridamente produtivo. Laura de Borba Moosburger, no seu texto ««Um Pensamento Musical, que não chega ao Conceito»: Crítica à Crítica de Hegel à *Sehnsucht* Romântica», trata a crítica hegeliana à noção de afecto, ou «*Sehnsucht*», em Novalis e Friedrich Schlegel, enquanto proposta de separação entre filosofia e poesia, propondo a autora ela mesma uma crítica à crítica de Hegel

e a subsequente defesa de uma inquestionável intimidade entre estes dois dizeres humanos. Vasco Marques, no seu texto «A Música na Filosofia de Vladimir Jankélévitch», trata o problema da construção de uma filosofia da música, designadamente, o conceito de uma filosofia negativa da música, como eles são propostos na obra *La Musique et l'Ineffable*, publicada em 1961 pelo autor francês. José Miranda Justo, no seu texto «O operador estético heterogéneo e a obra de arte como sujeito: reflexões para uma filosofia da arte», propõe-se apresentar uma concepção própria de filosofia da arte ancorada nos conceitos de *heterogeneidade* da arte, no *sujeito* que é a obra de arte e no *tempo* que se joga na actividade artística. Marita Rainsborough, no seu texto «Experiências do Estranho na Arte. Do Exotismo e Orientalismo à Crioulização e Hibridização na Arte Contemporânea», procura identificar e analisar diferentes tipos de estranheza na arte, como o exotismo, a hibrididade, o orientalismo, e a reinvenção, e respectivo novo questionamento dos mesmos, no fenómeno da crioulização, em artistas tais como Yinka Shonibare, Shirin Neshat e Kehinde Wiley. Carolin Overhoff Ferreira, no seu texto «Transnacionalidade e Intermedialidade em Perspectiva Pós-Colonial. Reflexões sobre Coproduções Contemporâneas de Língua Portuguesa», propõe-se explorar a relação entre transnacionalidade e intermedialidade para estudos de cinema, para esse efeito opondo as produções das academias norte-americana e europeia, que salientam na transnacionalidade conceitos de pluralidade cultural e hibridismo, às produções lusófonas, que recorrem a este conceito para «remitificar questões identitárias». Renata Silva Souza e Paula Silva de Moraes Mello, no seu texto ««Gest/Ações»: Uma Investigação Filosófico-interdisciplinar dos Processos Criativos», propõem uma abordagem poético-fotográfico-pictórica ao conceito de *gestação*, entendido como «dinâmica processual que confere forma a ideias, pensamentos, gestos e sentimentos; resultante da dinâmica comunicacional entre os membros dispostos em um sistema de interações biosócioculturais». As artistas, que já por ocasião do evento «IV Simpósio Diálogos: Arte e Filosofia» expuseram ao público a sua obra fotográfica, fazem acompanhar o texto em questão com um anexo contendo exemplares da sua obra. Carla Milani Damiano e Carmelita Brito de Freitas Felício, no seu texto «Sobre a relação entre realidade, ficção, verdade e rebeldia no filme *Sans toit ni loi* de Agnès Varda», pretendem demonstrar a perene oscilação entre ficção e não-ficção, cunhada por Varda na

figura do pária como ela é tratada nos escritos judaicos de Hannah Arendt. Por fim, Paulo M. Kühl, no seu texto «*De canção em canção: Terrence Malick e a poética de um filme*», propõe-se analisar, em vista da peculiar ligação entre música e imagem proposta na película «*Song to Song*», a peculiar visão filosófica, o modo de pensar o mundo que é o de Terrence Malick.

Para concluir esta pequena introdução, gostaríamos de endereçar o nosso profundo agradecimento ao Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, mais concretamente ao Grupo de Investigação Praxis, na pessoa do seu coordenador, Prof. Dr. José Gomes André, pelo apoio financeiro necessário para a preparação, composição e publicação deste livro. A nossa gratidão é também extensível a todos os participantes do evento em questão, especialmente àqueles que nesta obra surgem como autores.

Fernando M. F. Silva
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

página deixada intencionalmente em branco

A LINGUAGEM DO VEROSSÍMIL NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES: UMA INTRODUÇÃO

Sílvia Faustino de Assis Saes
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

O objetivo geral desse estudo consiste numa introdução ao conceito de verossímil (*eikos*) tal como ele aparece no texto da *Poética*, no contexto específico da teoria do enredo (*mythos*) que, por seu turno, está no centro da teoria da tragédia. O objetivo específico consiste em caracterizar o verossímil do enredo trágico como uma espécie particular de articulação linguística do *logos* não-apofântico, isto é, como uma representação poética da estrutura da ação humana, em seu caráter essencialmente contingente, intencional e vulnerável ao acaso.

Palavras-chave

Verossímil, *Poética*, Aristóteles

Com a *Poética*, Aristóteles legitima a poesia como um elemento tradicional da cultura grega, e procura dar-lhe justo cabimento teórico numa época em que se desenvolviam outros tipos de discursos, tais como a ciência, a filosofia, a história, a retórica etc. O tratado se dedica à apresentação da natureza intrínseca da poesia, por meio da explicitação de um método de composição da obra poética. Concebida como arte da *mímesis*, a poética adquire um terreno conceitual próprio, com critérios relativamente autônomos de valor e de significação. Enquanto arte da *mímesis*, a poesia concerne ao verossímil (*eikos*) – isto é, ao possível, plausível ou provável – e não ao verdadeiro, tal como visado pelo entendimento científico e pelas teorias científicas.

Foram os latinos que traduziram a palavra grega «*eikos*» por «*ueri similis*», «similar ao verdadeiro» ou «semelhante à verdade», inaugurando a tradição de tradução do termo para as línguas neolatinas, que seguimos aqui. Do ponto de vista da *Poética*, o conceito de verossímil (*eikos*) se encontra inteiramente implicado no conceito de *mimesis*, de modo que produzir a *mimesis* pode significar o mesmo que produzir o verossímil. Deste modo, o «verossímil» está no centro da atividade do poeta, é a forma e a matéria da poesia e de seu produto.

Do ponto de vista aristotélico, a poética e a retórica são artes discursivas que pressupõem o campo do verossímil e nele se estruturam. O objeto desta palestra, contudo, se restringirá ao conceito de verossímil tal como ele aparece no texto da *Poética*, no contexto específico da teoria do enredo (*mythos*) que, por seu turno, está no centro da teoria da tragédia. Portanto, nosso objeto é o verossímil do enredo trágico. E meu objetivo consiste em salientar alguns traços característicos do verossímil, entendido como uma linguagem que representa poeticamente a estrutura da ação humana, em seu caráter essencialmente contingente, intencional e vulnerável ao acaso e à fortuna.

1

Que o «verossímil» signifique «similar ao verdadeiro», isso não quer dizer que ele esteja abaixo do verdadeiro, nem que seu sentido seja constituído segundo as regras do verdadeiro. Distanciada dos critérios científicos da verdade, a linguagem do verossímil se inscreve no terreno do que o próprio Aristóteles concebeu como *logos* não-apofântico, isto é, como um discurso significativo que não pode ser legitimamente avaliado como verdadeiro ou falso. Refiro-me ao *De Interpretatione*, onde Aristóteles afirma que, embora todo discurso (*logos*) seja significativo (*semantikos*), nem todo ele é apofântico (*apophantikos*), isto é, declarativo, predicativo, e com pretensão legítima de dizer o verdadeiro e o falso. Sem maiores explicações, Aristóteles apenas menciona a «prece» como um exemplo desse tipo de *logos*, afirmando que seu estudo deverá se dar no campo da poética e da retórica.¹

¹ Reproduzo o trecho do *De Interpretatione* (cap. 4, 17a3), utilizando a tradução brasileira de L. Angioni: «Toda e qualquer frase comporta um significado, embora não à maneira de um instrumento, mas antes, como foi dito, segundo convenção. Mas, por outro lado, nem toda frase é declarativa, mas apenas aquela em que ocorre pretender dizer o verdadeiro ou o falso;

Dado que o poeta compõe uma obra de linguagem, é de grande interesse elucidar como o verossímil pertence a esse campo não-apofântico da linguagem, ao qual também se incluem a ampla arte da *mimesis* poética e da persuasão retórica.² Instrutivo será então começar pelo contraste que, na *Poética*, Aristóteles estabelece o poeta e o filósofo da natureza: o contraste entre Homero e Empédocles. Segundo Aristóteles, «não há nada em comum entre Homero e Empédocles, exceto a métrica» e que, com justiça, designamos o primeiro de «poeta» e o segundo de «naturalista» (ARISTÓTELES, 2015: p. 45).

Em geral, elucidar-se essa passagem realçando que, mesmo escrevendo em versos, o objeto do discurso de Empédocles é a constituição da natureza [*phýsis*], o que foge totalmente da exigência, exposta no início do cap. 2 da *Poética*, de que a fim de realizar a *mimesis*, os poetas representam «personagens em ação» (*prattontas*).³ Segundo o comentário de Stephen Halliwell, trata-se da distinção entre «discurso mimético» e «discurso não-mimético», que ele explicita da seguinte maneira: o discurso não-mimético de Empédocles (assim como o de outros filósofos pré-socráticos) se constitui por uma linguagem que tem «propósitos diretamente *afirmativos*» e se compõe de «sentenças ou proposições sobre algum aspecto da realidade»; em contrapartida, os discursos miméticos (tais como os de Homero) empregam uma linguagem que tem muito mais a ver com imagens, representações, simulações, encenações dramáticas da vida humana do que com «argumentos ou afirmações diretas sobre a realidade» (ARISTÓTELES, 1987: p. 71 e 72). Juntando o dito de Aristóteles no *De Interpretatione* a essas observações de Halliwell, certamente podemos dizer que o discurso do poeta é mimético na

e isso não ocorre em toda e qualquer frase; por exemplo, a prece é certamente frase, mas não é verdadeira nem falsa. Assim, portanto, sejam deixadas de lado as outras frases – pois a inspeção é mais apropriada à retórica ou poética —; por sua vez, a frase declarativa pertence ao presente estudo.» (ARISTÓTELES, 2000: pp. 37-38).

² Ao delimitar a «região do poético», Anne Cauquelin diz o seguinte: «Essa região [do poético] especifica um espaço erguido sobre o território do verossímil. Assim como a retórica, a poética se ocupa do provável, não pode ser analisada segundo o verdadeiro ou o falso e, enquanto tal, faz a perfeição de uma obra depender dos efeitos produzidos sobre o público» (CAUQUELIN, 1990: p. 92). Tais palavras apresentam o horizonte no qual se enquadra a questão geral deste trabalho.

³ Esta é a posição, por ex., de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, tradutores da *Poética* em língua francesa (ARISTÓTELES, 1980: p. 152).

medida em que ele não é apofântico, e que, portanto, dele não se pode cobrar nenhuma intenção de representar a realidade do mundo enquanto tal.

A esse aspecto cumpre acrescentar que a representação das ações, sobretudo no modo dramático, envolve regiões da fala que, de fato, não são regidas pelas leis do verdadeiro e do falso. Embora no *De Interpretatione* Aristóteles mencione apenas o exemplo da «prece», a ele podemos juntar tudo aquilo que, na *Poética*, vem indicado como «figuras da elocução» (*skhemata tês lexeos*): «ordem», «súplica», «narração», «ameaça», «pergunta», «resposta» e que tais (ARISTÓTELES, 2015, p. 159). Anne Cauquelin observa, corretamente, que esse domínio se constitui pelo que hoje chamamos de «atos de fala», domínio este que nos leva para «fora do apofântico» e, no entanto, dentro dos limites da fala significativa» (CAUQUELIN, 1990: p. 73). De fato, estamos diante de atos de fala que realizam ações e cujo uso provoca efeitos práticos conforme os contextos: uma ordem, por ex., realiza a ação de ordenar mesmo que não seja cumprida, e que se, por outro lado, for cumprida, provoca um efeito prático que modifica o aspecto do mundo em torno dela. Na *Poética*, este é o âmbito da *lexis*, isto é, da elocução, e seu estudo, vinculado à arte específica do ator, é remetido à *Retórica*. Seja como for, o que Aristóteles concebe como realizações vocais da expressão, podemos incluir na configuração da linguagem que constitui o campo do verossímil, já que é por meio de perguntas, ameaças, pedidos etc. que os personagens se relacionam e se comunicam no drama.

Eis a razão por que ao tomar as ações humanas como objeto, o discurso verossímil ganha um sentido que não pode ser explicado pela lógica fundada nos valores bipolares do verdadeiro e do falso. A consequência fundamental disso está em que a *mimesis*, operando na chave do verossímil, não pode ser condenada como uma espécie de falsidade ou mentira. O próprio Aristóteles se preocupa em explicitar alguns critérios específicos da «correção poética», identificando as modalidades de erro, justificáveis ou não, segundo as regras próprias da arte.⁴

⁴ Aristóteles trata da «correção poética» no cap. 25 da *Poética*. Embora pertinente à investigação apenas iniciada por este trabalho, o tratamento específico desse tema terá de ser adiado e não poderá ser feito aqui.

2

O poeta trágico é um «artífice de enredos», e o enredo é a parte «mais importante», a «finalidade», e «o princípio, como que a alma, da tragédia»; o enredo é definido como «mimese de uma ação» que forma um todo e que possui determinada extensão; ele é uma «combinação» (*synthesis*) ou «trama» (*syntaxis*) de fatos que se constroem «segundo o verossímil ou o necessário».⁵ Esta última fórmula, diversas vezes repetida ao longo da *Poética*, é considerada por G. Else como «a grande lei da poesia» em Aristóteles (ELSE, 1957: p. 282). Por ela se enunciam as regras de composição e de organização do enredo, numa única ação que deve ser conduzida ao seu termo. A unidade da ação é dada pela unidade do enredo, que deve ser um «todo» com «começo, meio e fim» (ARISTÓTELES, 2015: p. 91) – não um todo qualquer, mas tão-somente aquele cujas partes se mantenham unidas pelos liames do verossímil ou do necessário.

A característica básica do enredo diz respeito, portanto, à sua construção sintática interna, que se desenvolve conforme as regras de sua própria evolução e, sem qualquer referência direta ao real, se integralizando e se consolidando independentemente do que ocorre, ocorreu ou ocorrerá no real. O enredo tem uma lógica própria, sendo a verossimilhança e a necessidade as duas modalidades de liga entre as partes, as duas figuras constitutivas das relações causais dos eventos. Assim, a unidade do enredo se estabelece por relações de causalidade entre os atos e os fatos constituintes da ação una, de tal modo que, com exceção do primeiro ato, todo acontecimento provenha de um outro cuja realização tenha determinado, de modo necessário ou verossímil, a sua própria manifestação (ARISTÓTELES, 2015: p. 95). Assim, um acontecimento não ocorre meramente depois do outro, mas «por causa de» um outro (ARISTÓTELES, 2015: p. 105). A sequência marcada pela coesão interna de suas partes constitutivas exige que os enredos não devam «nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso» e tampouco ter uma extensão que seja «fruto do acaso» (ARISTÓTELES, 2015: p. 91).⁶

⁵ Todas essas expressões são fundamentais na caracterização do conceito de «enredo» (*mythos*) e se encontram espalhadas entre os capítulos. Na tradução brasileira que seguimos, elas se encontram, respectivamente, nas seguintes páginas (ARISTÓTELES, 2015: p. 99, p. 79, p. 81, p. 83, p. 75, p. 79).

⁶ Haveria muito a dizer sobre essa exigência de exclusão do acaso. Neste ponto,

3

O contraste estabelecido por Aristóteles entre a tarefa do poeta e a do historiador nos permite delinear outros traços característicos da gramática do verossímil:

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa muito embora atribua nomes às personagens. Particular é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 2015: p. 95-97).

O contraste entre o poeta e o historiador pode ser explorado a partir de duas linhas de consideração. Numa primeira linha, ele incide sobre o estatuto modal dos objetos dos discursos: enquanto o do historiador se limita ao que «de fato ocorreu» – isto é, a um passado resoluto, positivo e realizado na íntegra —, o discurso do poeta se dirige ao campo do possível: não o vasto campo do simplesmente possível, e sim ao possível segundo o verossímil e o necessário.⁷ Quando se lê, nesse mesmo capítulo 9, que todo poeta deve ser, antes de tudo, «um artífice de enredos» (ARISTÓTELES, 2015: p. 99), fica ainda mais patente o contraste pretendido: dada a natureza real e efetiva dos fatos descritos pelo historiador, à sua justa atividade não parece caber nenhum grau inventividade e fabulação. A distância estabelecida entre o poeta

observo apenas que tal exigência também se encontra expressa no final do capítulo 9, em que a exclusão do acaso aparece ligada à quebra da expectativa e à produção do assombro (ARISTÓTELES, 2015: p. 103), e também no cap. 23, quando Aristóteles atribui «relação de casualidade» (e não de causalidade) ao modo como os relatos históricos são compostos (ARISTÓTELES, 2015: p. 187).

⁷ Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot chamam a atenção para esses distintos conceitos do possível utilizados nesse trecho, reconhecendo que há deslocamentos sucessivos de um conceito ao outro (ARISTÓTELES, 1980: p. 225).

e o historiador quanto aos objetos de seus discursos se reforça na seguinte tese: mesmo que se refira ao que de fato ocorreu, o construtor de enredos «não será menos poeta», na medida em que sua virtude consiste em captar dos eventos passados justamente a sua possibilidade e verossimilhança, e é unicamente quanto à «natureza» possível dos eventos que o poeta poderá ser o «autor» de sua composição (ARISTÓTELES, 2015: p. 99-101). Com efeito, o poeta compõe enredos envolvendo fatos ocorridos – referindo-se, por ex., ao que sucedeu às famílias fundadoras da civilização grega, fonte inesgotável dos mitos que estão na origem das tragédias —, mas seu diferencial, em relação ao historiador, está em que, ao elaborar a composição dramática, ele deve demonstrar, poeticamente, a possibilidade e a plausibilidade do que ocorreu, o que o torna independente da obrigação de fidelidade ao real contraída pelo trabalho do historiador. Dessa perspectiva, não importa mais se de fato assim ocorreu, mas apenas que poderia ter ocorrido. Ou seja: o verossímil é um modo de representação do ponto de vista da possibilidade e da plausibilidade dos acontecimentos; é um regime de significação do discurso no qual tudo aparece segundo a modalidade ontológica do possível.

Numa segunda linha de consideração, o contraste recai sobre um outro aspecto que qualifica o referencial dos discursos: enquanto a história se refere ao particular, a poesia se refere ao universal, sendo precisamente isso o que a faz aproximar-se mais da filosofia. Quando a história se ocupa, por ex., com Alcebiades e com o que lhe aconteceu, seu discurso se articula num eixo particular em torno do qual simplesmente se agregam os acontecimentos referidos a esse eixo, não importando de modo algum à apresentação discursiva dos fatos a demonstração da coesão entre o caráter, a ação e o encadeamento causal dos fatos. Ora, esta é uma exigência basilar da poesia, pois é justamente na articulação coerente dos elementos e na sequência causal dos fatos que reside a universalidade (ou generalidade) peculiar que a poesia produz. Universal é o «tipo» de coisa que certo «tipo» de ser humano faz ou diz de modo necessário ou verossímil. Universal é a dimensão do reconhecimento implícito, mas amplo e seguro, das conexões significativas entre os agentes, suas falas, seus comportamentos intencionais e seus propósitos no decorrer da ação. Longe da apreensão de universais em abstrato, os «tipos» se constituem no transcurso da própria ação: um tipo de ação se ajusta a um tipo de caráter de modo tão necessário ou tão verossímil, que se torna

praticamente impossível separar aquele/aquela que age, do modo como ele/ela age, e porque ele/ela agiu daquela maneira, e não de outra, numa dada situação. Universal é a estrutura da poesia trágica: é a sintaxe do verossímil e do necessário que garante a unidade, a completude e a inteligibilidade de do enredo capaz de despertar as emoções do pavor e da piedade.⁸ É na estrutura articulada do verossímil com o necessário que o sentido do enredo se constitui, articulando todos os elementos da ação dramática em devir. Em outro momento da *Poética*, encontramos a declaração de que os liames do necessário e do verossímil devem ser buscados pelo poeta «tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos» (ARISTÓTELES, 2015: p. 129).

4

Quando afirma que a trama dos fatos é a parte mais importante da tragédia, Aristóteles justifica dizendo que «[...] a tragédia é mimese não de homens, mas *das ações e da vida* [...]» (ARISTÓTELES, 2015: p. 79-81, grifo meu). Assim também podemos dizer, acerca do verossímil, que ele é a forma de representação mais adequada ao drama trágico, precisamente porque permite a representação poética *das ações e da vida*, em seu caráter *essencialmente contingente*. Mas para o entendimento do verossímil, torna-se imprescindível considerar também a noção de necessidade (*ananke*) à qual ele se encontra intrinsecamente vinculado, no texto da *Poética*. Como já se viu, o enredo deve ser composto segundo as regras do «verossímil» e/ou do «necessário». Para uma investigação do aspecto *especificamente* poético do conceito de verossímil,⁹ os esclarecimentos de Dorothea Frede sobre o emprego dos modais na *Poética* serão de grande valia.

Conforme explica essa autora, há somente três tipos de estados de coisas ou eventos para Aristóteles: o «necessário», o que ocorre «na maior parte

⁸ Crucial ter em mente que é por meio do enredo que se realiza a «catarse» das emoções de pavor (*phóbos*) e de compaixão (*éleos*), cuja efetivação no espectador é indispensável à natureza do gênero trágico, conforme se pode ver pela definição de tragédia, apresentada no cap. 6 (ARISTÓTELES, 2015: p. 71-73). Eudoro de Souza traduz «*phóbos*» por «terror» e «*éleos*», por «piedade» (ARISTÓTELES, 1994: p. 110).

⁹ Isso quer dizer que o aspecto «retórico» do verossímil (*eikós*) não será abordado. Como D. Frede constata, além da *Poética*, «*eikos*» só é utilizado como termo técnico quase que exclusivamente na *Retórica* (FREDE, 1992: p. 207); entretanto, este trabalho se limita ao conceito tal como ele é utilizado, exclusivamente, na *Poética*.

das vezes», e o que acontece «por acaso» (FREDE, 1992: p. 204). Com base nisso, ela desenvolve uma argumentação muito útil para interpretarmos o uso do termo «verossímil», e também à curiosa troca de conceitos que Aristóteles efetua quando introduz as «modalidades» no cap. 7 da *Poética*. Resumidamente, o contexto é o seguinte. Ao formular a exigência de coerência entre as partes do enredo (que tem de ter começo, meio e fim), Aristóteles prescreve que as coisas devem se seguir «naturalmente», seja «por necessidade», seja como «na maior parte dos casos (*hos epi to polu*)» (ARISTÓTELES, 2015: p. 91). Como Frede corretamente salienta, ele usa a expressão *hos epi to polu* apenas uma vez sendo que, no mesmo capítulo, a *substitui* pela palavra *eikos*, verossímil, sustentando este último termo por toda a teoria do enredo que, como vimos, emparelha o verossímil com o necessário. Como esse emparelhamento não se encontra em nenhum outro lugar na obra de Aristóteles, o uso de «*eikos*» em vez de «*hos epi to polu*» exige, aos olhos de Frede, uma explicação. Segundo ela, se não for por alguma tolice facilmente corrigível, o fato de Aristóteles ter introduzido o termo «estatístico» para imediatamente substituí-lo por *eikos* pode significar que ele desejou «chamar nossa atenção para essa substituição» (FREDE, 1992: p. 206). E com isso, ele indicaria que por «verossímil» ele pretende significar, ao menos em princípio, os mesmos tipos de eventos indicados pela expressão do que ocorre «na maior parte das vezes», mas que, entretanto, ele quer «evitar esse termo na *Poética*», possivelmente porque a conotação «estatística» do que acontece «usualmente» ou «normalmente» traria uma «nuance errônea» na discussão da tragédia» (FREDE, 1992: p. 206).

Considerando que: o significado estatístico não pode ser aplicado ao verossímil; que os conceitos modais tenham um significado distinto do que têm em outros escritos de Aristóteles; e que não há nenhuma explicação mais clara a respeito disso em todo o tratado, D. Frede interpreta o problema dos modais dando relevância ao papel que a recusa do acaso assume na economia conceitual da *Poética*. De um modo geral, ela mostra que a exigência de coerência do enredo, que deve desenvolver-se de um modo «necessário» ou «verossímil», está intimamente ligada à exigência de exclusão do acaso, no seguinte sentido: na qualidade do que «acontece aleatoriamente» e sem «nenhuma razão intrínseca», o acaso não deve ter proeminência no desenrolar dramático dos fatos na exata medida em que, por seu intermédio, nada

pode ser aprendido ou conhecido (FREDE, 1992: p. 204). Para que o enredo produza as emoções trágicas essenciais ao gênero é preciso, portanto, que ele capte a contingência constitutiva da ação humana num tipo de causalidade que põe, exclusivamente, a própria humanidade em seu princípio – o que seria impossível com a intervenção de uma causa externa como o acaso. No interior do enredo, a lógica do verossímil e do necessário implica a exclusão do acaso para que não se rompam as conexões entre a inteligibilidade lógica e o sentido ético que constituem a causalidade das ações.

De grande auxílio me parece também o caráter ambíguo que Frede salienta quanto ao significado do que ocorre «na maior parte das vezes» (*hos epi to polu*) em Aristóteles. Segundo ela, tal expressão caracteriza ora uma «quase-necessidade», ora algo «contingente» (o que pode ser de outra maneira), ou seja, o mesmo conceito se encontra aproximado ou contrastado com a noção de necessidade (FREDE, 1992: p. 200). De qualquer modo, em qualquer desses casos, o que importa é que tanto como uma «quase-necessidade» quanto como uma simples contingência, ambos os significados são opostos ao que acontece por acaso. Ora, pode-se dizer que o verossímil se apresenta com uma ambiguidade semelhante, pois ele também oscila entre o contingente e a «quase-necessidade», à exclusão do acaso. Pode-se, além disso, acrescentar que é no espaço lógico de um possível contingente mais ou menos determinado por uma quase-necessidade que se elaboram as expectativas de progressão do enredo da tragédia. Pois é com base na apreensão inteligível do encadeamento dos fatos e no entendimento das ações eticamente qualificadas dos personagens que os espectadores se emocionam com um enredo que cuja finalidade consiste em surpreendê-los.

Após essa investigação perfeitamente introdutória acerca da configuração poética do verossímil, pode-se observar, de maneira breve e sucinta, o seguinte:

- a) o verossímil se constrói entre o necessário – entendido como aquilo que não pode ser de outro modo – e o que acontece por acaso;
- b) o verossímil dá lugar a uma «quase-necessidade» no âmbito da representação de um possível contingente;
- c) no campo do verossímil se elaboram as nossas expectativas: é em seu âmbito que elas são formadas e também quebradas,

proporcionando-nos a experiência estética da surpresa, do inesperado, do assombro ou do maravilhoso.

d) o verossímil comporta graus, que se vinculam aos graus da expectativa, da dúvida, da certeza ou convicção.

Na próxima e última seção, tratarei muito brevemente do conceito de «reviravolta» (*peripeteia*) e da célebre alusão aristotélica sobre o ocorrido com a estátua de Mítis, por entender que, sob a luz correta, ambos esses temas podem dar cabimento ao conjunto das observações acima apresentadas.

5

A reviravolta (*peripeteia*) é a forma específica de «mudança de fortuna» (*metábasis*) do enredo trágico complexo. Ela exemplifica o aspecto sob o qual o enredo se constrói pela formação e quebra das expectativas, e mostra claramente que a exigência de uma estruturação ordenada do enredo está muito longe de ser a imposição de ordem causal linear. A reviravolta é definida como uma «modificação que determina a inversão das ações», que devem se dar «segundo o verossímil e o necessário» (ARISTÓTELES, 2015: p. 105). Trata-se da inversão da ação na direção contrária ao efeito esperado. Um dos exemplos de reviravolta dado por Aristóteles consiste no que ocorre no Édipo: «[...]o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso; [...]» (ARISTÓTELES, 2015: p. 105). O exemplo mostra a contradição entre o propósito que move a ação e o seu resultado efetivo. Mas o mais relevante está nisso: o efeito produzido pela ação, embora contrário ao fim intencionado, provém exclusivamente dela mesma, e – o que é ainda mais notável – sem que se tenha rompido a linha da causalidade. A ação que se destinava a reconfortar Édipo é objetivamente a mesma que acabou lhe trazendo a desgraça e, nesse sentido, o resultado funesto se origina em sua ação e só existe *por causa* dela. Isso põe Édipo (e os espectadores) diante de uma perfeita continuidade causal com a completa ruptura de um sentido intencional. É somente depois de ocorrido, que o inesperado se revela como possibilidade internamente inscrita na ação realizada. S. Halliwell tem razão ao dizer que a reviravolta é uma reversão

envolvendo uma «ironia particular» (ARISTÓTELES, 1987: p. 116). De fato, é no cruzamento de um sentido intencional com a realização efetiva do seu contrário que acontece o paradoxo próprio da ironia trágica.

Na explicação do conceito de «reviravolta» (*peripeteia*), costuma-se vinculá-lo ao trecho final do capítulo 9 da *Poética*, no ponto em que se considera que a compaixão e o pavor são mais intensamente suscitados por eventos que, embora encadeados de maneira causal e inteligível, «se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa (*para tèn doxan*)» (ARISTÓTELES, 2015: p. 103). Do ponto de vista da construção poética, a reviravolta modifica o vetor intencional da ação, mas ela só faz sentido porque está articulada a tudo o que aconteceu antes do seu ponto de ocorrência na sequência do enredo. Ora é no encadeamento complexo dessa sequência que se forma a expectativa; pois é preciso haver expectativa para que ela possa ser quebrada.

O tema da estátua de Mítis surge no mesmo contexto de discussão sobre o fato de que as emoções de pavor e compaixão são mais intensamente suscitadas quando há quebra de expectativa. De acordo com Aristóteles, «na tragédia é necessário produzir o assombro» (ARISTÓTELES, 2015: p. 193). Mas o assombro – o espantoso ou o sentido do maravilhoso – tem maior efeito quando também os eventos vão contra nossa expectativa e não «espontaneamente ou em função do acaso»; e «mesmo entre os acontecimentos que são considerados como frutos do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente» (ARISTÓTELES, 2015: p. 103). É o que teria ocorrido, segundo afirma Aristóteles, com a estátua de Mítis, em Argos, ao ser considerada como a «causa da morte daquele que matou o próprio Mítis, caindo-lhe sobre a cabeça quando este a contemplava», uma vez que «tal conjunto de fatos não parece ocorrer por acaso» (ARISTÓTELES, 2015: p. 193).

Essa passagem é muito rica em implicações que são polêmicas. Mas interessa aqui apenas explorar a sugestão aristotélica de como o acaso pode ser transfigurado (trabalhado ou domesticado) dentro do enredo pelo poeta. Vimos que, na qualidade de representação mimética do contingente, o verossímil se situa entre o necessário e o que acontece por acaso, e que o acaso está excluído como uma espécie de aleatório, sem razão intrínseca para acontecer, não desempenhando, justamente por isso, um papel relevante no desenvolvimento do enredo. Ocorre, porém, que com o exemplo da estátua

de Mítis, Aristóteles demonstra como, no campo das coisas humanas, podemos atribuir propósito a um acontecimento meramente acidental. A grande polêmica em torno do exemplo da estátua de Mítis diz respeito ao fato de que, para alguns, Aristóteles estaria abordando a questão do acaso como se fosse uma questão de «destino». Entretanto, como vimos nas explicações de Dorothea Frede, há razões para sustentar que o acaso se distingue e até mesmo se opõe ao conceito de destino, por não envolver qualquer ideia de predeterminação supostamente em conformidade com algum tipo de ordem cósmica, por exemplo. Sem ter a menor condição de, a essa altura, entrar no mérito dessa questão, gostaria apenas de indicar que o reconhecimento, por parte de Aristóteles, de que os humanos projetam intenções e valores intrinsecamente humanos (sobretudo intenções e valores éticos) sobre casos do acaso, tal reconhecimento pode nos levar a repensar a pecha de «logocentrismo» que se atribui à *Poética*.

Paulo Kuhl disse, em sua palestra, que «o logocentrismo na tragédia precisa ser criticado». Concordo plenamente. Pois entendo que o próprio funcionamento do *logos* pode ser ainda revisto em toda a sua amplitude na *Poética*. A investigação do verossímil como configuração do *logos* não-apofântico deve dar conta da inclusão do *pathos* e o *ethos* em sua gramática, uma vez que é esse amálgama que define os limites nada rígidos do verossímil. Em nome da persuasão, pode o poeta incluir o maravilhoso, o irracional e até mesmo o impossível, desde que se encontrem justificados pela causalidade inteligível das ações. O terreno do verossímil é flexível, não se compõe de comarcas que instauram legislações: há deslocamentos e deslizos que mantêm a ambiguidade das arestas. O campo da imaginação poética vai do que ocorreu ao que poderia ter ocorrido, envolvendo até mesmo o que se acreditava ou se acredita até então impossível, mas que, uma vez ocorrido, passa a fazer parte de nossas referências. A tragédia ensina que *logos*, *pathos* e *ethos* são indissociáveis no tipo de necessidade que inventamos e que consolidamos no domínio das coisas humanas. Mas ela mostra sobretudo o caráter contingente das ações e da vida, que poderiam ser diferentes do que foi e do que é.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2000), «*De Interpretatione*», in Angioni, L. *Ontologia e predicação em Aristóteles*, Campinas: IFCH/UNICAMP.
- (2015), *Poética*, edição bilingue, tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro, São Paulo: Editora 34.
- (1994), *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1980), *La Poétique*, tradução e notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: Éditions Du Seuil.
- (1987), *The Poetics of Aristotle*, tradução e comentário de Stephen Halliwell, Chape Hill: The University of North Carolina Press.
- CAUQUELIN, Anne (1990), *Aristote – Le language*, Paris: PUF.
- ELSE, Gerald F. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- FREDE, Dorothea (1992), «Necessity, Chance, and 'What Happens for the Most Part'», in Rorty, Amélie O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- HALLIWELL, Stephen (1987). «Introduction», in Aristóteles, *The Poetics of Aristotle*, tradução e comentário de S. Halliwell, Chape Hill: The University of North Carolina Press.
- RORTY, Amélie O. (1992), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

O CONCEITO DE INVENÇÃO MUSICAL EM JOHANN MATTHESON (1739)

Mônica Lucas

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Resumo

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo reformado luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem. Esses textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos musicais. A discussão mais detalhada sobre o assunto está representada pelos escritos de Johann Mattheson, em especial seu último escrito, intitulado *Der vollkommene Capellmeister* [«O mestre-de-capela perfeito», 1739]. O presente artigo concentra-se no conceito de invenção melódica apresentado por Mattheson no capítulo II, 4 de sua referencial obra, compreendido sob a perspectiva da retórica musical.

Palavras-chave

Música do séc. XVIII, Retórica, Poética, Johann Mattheson

Musica Poetica

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem, além de um enorme arcabouço teórico e prático para a composição, interpretação e análise musical. Estes textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos musicais.

Nos círculos letrados quinhentistas, a música já figura como assunto digno de atenção, a partir do interesse pelo legado de autores gregos e

latinos que foram alçados, no humanismo, à categoria de *clássicos*. Nestas obras, as discussões musicais se colocam em diversos planos: no âmbito da *Poética* aristotélica; na esfera das discussões éticas da *República* platônica e da *Política* aristotélica; no mundo Reformado, a discussão sobre a música no âmbito retórico coloca-se, especificamente, na formulação sistemática da composição musical.

Nos domínios luteranos, diferentemente do que ocorreu no mundo contrarreformado, a música tornou-se um importante objeto de estudo prático nas escolas, a partir da reforma do ensino consolidada em 1528 por Philipp Melanchton. É sabido que as escolas luteranas constituíram não apenas uma relevante via de transmissão do dogma reformado mas ainda um importante veículo de ideias humanistas. As preceptivas musicais concebidas para uso escolar são manuais práticos de solmização e contraponto, cuja finalidade era a de proporcionar aos alunos o domínio técnico que os habilitasse a prover música prática para os serviços religiosos. A concepção, derivada da *Poética*, do afeto como princípio unificador de música e palavra fundamenta, nestas obras, o uso de termos advindos da retórica para a descrição de procedimentos musicais.

Sendo assim, no contexto dessas preceptivas, surge uma nova divisão da arte da música, que se soma às categorias medievais da *musica theorica* e *musica practica*: *musica poetica*, ou composição musical. Esta designação dá título a diversas preceptivas musicais, como aquelas de Heinrich Faber (*Musica poetica*, 1548), Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1564), Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Andreas Herbst (*Musica poetica*, 1644) ou Franz Murschhauser (*Academia musico-poetica*, 1721).

As poéticas musicais luteranas estão compreendidas, em grandes linhas, entre as publicações de Joachim Burmeister (1606) e Johann Nikolaus Forkel (1788). Burmeister é o primeiro a adotar sistematicamente a terminologia retórica para descrever procedimentos musicais, fato do qual demonstra estar plenamente ciente, quando enfatiza a *novitas vocabulorum* de suas publicações. Tratados posteriores a Forkel não deixam de lado a orientação poético-retórica, mas neles encontra-se influência cada vez mais marcante da Estética, disciplina que, no fim do séc. XVIII, gradualmente passa a substituir a Retórica como parâmetro de juízo sobre as artes.

Sem dúvida, a exposição mais abrangente e detalhada, dentre as obras que perfazem a instituição da *musica poetica*, é representada pelos escritos de Johann Mattheson, tanto por seus textos de juventude – *Das neu-eröffnete Orchestre* [«A orquestra recém-inaugurada», 1713], *Das beschützte Orchestre* [«A orquestra protegida», 1717] e *Das forschende Orchestre* [«A orquestra investigativa», 1721] – quanto, principalmente, por seu último escrito musical, *Der vollkommene Capellmeister* [«O mestre-de-capela perfeito», 1739], sua obra mais extensa e profunda, e de enorme relevância para o pensamento musical da geração de autores que se seguiu a Mattheson, como Johann Nikolaus Forkel. Ela já era apontada no próprio séc. XVIII como obra indispensável para uma biblioteca musical completa (HILLER, 1768, p. 1-7), e estava presente nos acervos pessoais de compositores como Haydn e Beethoven. Mattheson foi o primeiro autor a apresentar um sistema retórico-musical abrangente, que inclui discussões teóricas e práticas. A ideia de música instrumental como «discurso sonoro», por ele cunhada, foi muito empregada por pensadores posteriores a ele. A obra pode seguramente ser considerada o maior monumento da *musica poetica* luterana.

Der vollkommene Capellmeister constitui um exercício engenhoso de imitação de ideais retóricos de matriz ciceroniana.¹ As obras de Mattheson foram destinadas a gente que, como ele, havia sido educada pelas escolas humanistas luteranas, pela leitura de escolas de corte, e que frequentava círculos letrados, haja visto que o próprio Mattheson declara, como destinatário de suas obras, o *galant homme* – o cortesão naturalmente educado, que conhece os protocolos de circunstância, tempo e lugar da corte, e, com isto, sabe sempre agradar a seus interlocutores.

O capítulo II, 4 de *Der vollkommene Capellmeister*, constituído por 85 incisos, é intitulado «Sobre a invenção melódica», e trata da primeira etapa do processo de elaboração musical, retoricamente compreendido. Neste exame, Mattheson segue o mesmo caminho já proposto em *Das neu-eröffnete Orchestre*, escrito de 1713, para a investigação da composição: o assunto é tratado «segundo a matéria, forma e finalidade» (II, 1, 3, p. 103-104). Após definir o termo *invenção*, Mattheson discute suas causas eficientes (a natureza do compositor e o auxílio da arte para que seu objetivo se cumpra plenamente). Em seguida, divide a matéria em 3 aspectos – *thema, modus,*

¹ Para maior detalhamento sobre esse assunto, cf. LUCAS (2014).

tactus – e passa, então, à discussão do primeiro destes pontos, discorrendo sobre a técnica que leva à elaboração de temas melódicos a partir do acesso a lugares-comuns, repositórios pré-concebidos de ideias recolhidas pelo ouvido e armazenadas na memória.

O presente artigo concentra-se no conceito de invenção melódica, primeiro aspecto da investigação de Mattheson a respeito do assunto tratado no capítulo II, 4.

O conceito de invenção em *Der Vollkommene Capellmeister*

Os dois incisos iniciais de «Sobre a invenção melódica» dedicam-se à definição do termo. O texto de Mattheson diz:

1. Que título maravilhoso! haverão alguns de pensar. Aqui devem chover muitas belas ideias [Einfälle]. Mas temo que aquele que não trouxe consigo qualidades naturais, extrairá pouco consolo desta preleção [Unterricht]; a despeito do fato de nos esforçarmos para sugerir todos os meios de auxílio [Hülffsmittel] disponíveis.

2. A invenção é mais facilmente descrita do que ensinada e aprendida. O sábio Donius [Giovanni Battista Doni] a denomina: **Um imaginar ou um excogitar de melodias que agradam ao ouvido.**² E deixaremos por isto.³ (MATTHESON, 1739: II, 4, 1-2, p. 121)

No mesmo capítulo, um pouco adiante, Mattheson diz: a arte [da invenção] deverá ter três companheiras inseparáveis (...). elas se chamam *dispositio, elaboratio & decoratio* – isto é, a **disposição** adequada, a **elaboração** diligente e a **ornamentação** engenhosa da obra melódica⁴ (*Ibid.*: II, 4, 13, p. 121).

² Nota de rodapé em Mattheson: «Est excogitatio modulationis auribus gratae. *Don. De Praest. Vet. Mus.*» Não foi possível localizar a citação na referida obra (*De praestantia Musicae Veteris*, Florença, 1647). Esta inconsistência provavelmente decorre da citação realizada de memória pelo autor, como era comum no séc. XVIII.

³ «Wen nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angestellt werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, das dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio, Elaboratio & Decoratio*, d.i., die geschickte **Einrichtung**, fleissige **Ausarbeitung** und gescheute **Schmückung** des melodischen Wercks.»

⁴ «Es gehöret sonst zur *Composition* dreierley: *Inventio* (die Erfindung); *Elaboratio* (die Ausarbeitung), *Executio* (die Ausführung oder die Aufführung), welches eine ziemliche nahe

Em um texto de 1713, Mattheson recupera a divisão de partes do discurso, referindo-se explicitamente ao modelo retórico, provavelmente pelo viés ciceroniano: «três coisas pertencem à composição: *Inventio* (a invenção), *Elaboratio* (a elaboração), *Executio* (a realização ou apresentação), que evidenciam um parentesco bastante próximo com a oratória ou retórica (arte de discursar)»⁵ (MATTHESON, 1713: II, 1, 3, p. 104).

Ainda que as partes recebam denominações diversas nos dois textos, fica claro que o termo invenção, em «O mestre-de-capela perfeito» está seguramente empregado em contexto retórico, sendo, assim, compreendido como o primeiro dentre os 5 estágios do processo criativo na composição (*partes oratoriae*).

Cícero, em *De oratore*, afirma:

Toda arte oratória está dividida em 5 partes: em primeiro lugar, o orador deve inventar o que vai dizer; em segundo, ordenar, pesar e compor o inventado; em terceiro vestir e adornar o discurso; em quarto, guardá-lo na memória; em quinto, recitá-lo com dignidade e graça⁶
(CÍCERO, 1942 [46 a.C.]: I, XXXI, 142, p. 99).

Em *De Inventione*, tratado de juventude, encontra-se a passagem, igualmente transcrita na retórica anônima dedicada a Herênio (autoria anônima, anteriormente atribuída a Cícero):

A matéria da arte retórica é aquela aprovada por Aristóteles [a descoberta de argumentos verossímeis aptos a persuadir]. Suas partes são invenção [*inventio*], disposição [*dispositio*], elocução [*elocutio*], memorização [*memoria*], pronúnciação [*pronuntiatio*]⁷
(CÍCERO, 1949 [c. 87 a.C.]: I, 7, 9, p. 19).

Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Retorique* (die Rede-Kunst) an den Tag leget».

⁵ «Es gehören sonst zur Composition dreyerley: *Inventio* (Die Erfindug), *Elaboratio* (Die Ausarbeitung), *Executio* (Die Ausführung oder Aufführung) welches eine ziemliche nahe Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Retorique* (Rede-Kunst) an den Tag leget.»

⁶ «Cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partes distributa; ut deberet reperire primu, quid diceret; deinde inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate.»

⁷ «Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis es quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem esse quas plerique dixerunt, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*».

Nesses mesmos dois textos, segue-se uma breve definição das partes mencionadas:

Invenção é a descoberta de argumentos verdadeiros ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a distribuição dos argumentos descobertos em ordem adequada. locução é acomodar a linguagem aos argumentos descobertos. Memória é a retenção mental firme da matéria e das palavras. Pronuntiatio é o controle da voz e do corpo de modo adequado à matéria e às palavras⁸ (*Ibid.*: I, 7, 9, p. 19).

Dentre as cinco partes do processo de composição poética, a invenção é considerada, para Cícero, assim como para teóricos humanistas que emulam as retóricas latinas, a parte mais importante. A invenção é descrita como a alma da poesia (Giason Denores, comentário à Poética, 1553), como o esqueleto que sustenta o corpo (Giraldi Cinthio, 1554). Pierre Ronsard (1565) afirma que a invenção é a «Mãe de todas as coisas», e escreve que as outras partes da composição seguem a invenção como a sombra acompanha o corpo (apud LANGER, 2008: 137-138). O poeta Christian Friedrich Hunold, colega de Mattheson em Hamburgo, afirma, semelhantemente que «a invenção é a alma; a disposição, o corpo da poesia; e os versos e rimas são, por assim dizer, apenas uma roupagem elegante»⁹ (HUNOLD, 1722: IV, II, p. 540).

No dicionário latino-português de Francisco Saraiva, o verbo latino *invenire* tem por sinônimos «encontrar, descobrir, confrontar-se com» (2000 [1881]: 633). Em retóricas humanistas, este processo inicial da *compositio* também é descrito com outros termos, como *reperire* (que Saraiva descreve como «encontrar, descobrir») ou *excogitare* («pensar, encontrar pela reflexão»).

Raphael Bluteau, em seu *Diccionario Latino-Portuguez* (publicado entre 1712 e 1728), dedica quatro entradas distintas ao termo «invençam»:

⁸ «Inuentio est excogitatio rerum uerarum aut ueri similibus, quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat, quid quibus locis sit conlocandum. Elocutio est idoneorum uerborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio. Memoria est firma animi rerum et uerborum et dispositionis perceptio. Pronunciatio est uocis, uultus, gestus moderatio cum uenustate.»

⁹ «Inzwischen ist die Invention das Hauptstück der ganzen Poesie. Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib von einem Gedichte, die Verse und Reime sind gleichsam nur eine zierliche Kleidung.»

1. O excogitar algum artifício, & cousa nova (...). Verdadeiras invenções são as que Deos revela; que as dos homens, são observações de cousas naturais, e interferências fundadas nelas; v.g. a Pintura, a Optica nas sombras, & reflexos da luz, os relógios de Sol nas sombras das árvores, a Impressão nos riscos, & sinaes, gravados da natureza em pedras. Invenção: cousa inventada com arte.
2. Cousa ficticiamente inventada.
3. A arte de achar alguma coisa desviada, oculta, ou perdida: «ao Lecenciado Gaspar Alves se deve a *Invenção* desta carta».
4. A primeira das cinco partes da Rhetorica, que consiste em inventar argumentos verdadeiros, ou verossímeis para a probabilidade da matéria em que se fala (BLUTEAU, 1713, IV: 181).

Desta forma, *invenção*, para Bluteau, inclui tanto as ideias obtidas por meios naturais, como a revelação divina quanto aquelas decorrentes da arte, adquiridas pela observação da natureza. Contempla, portanto, em primeiro lugar o sentido de encontramento ou descoberta, sem descartar o sentido que se aproxima da acepção moderna mais comum, «criar algo novo, imaginar algo irreal» (AULETE, 2007). Finalmente, quando o termo é aplicado especificamente à retórica, Bluteau recupera a noção ciceroniana, referindo-se a recuperar, a partir de um repositório pré-concebido, argumentos que, por verdade ou verossimilhança, sejam persuasivos. É interessante notar que léxicos modernos, como Caldas Aulete, ainda contemplam a noção de invenção como uma das partes da retórica, embora este sentido não esteja imediatamente aparente para o leitor moderno. Nessas definições, fica claro que invenção, em uma acepção retórica, refere-se tanto a uma habilidade natural (sentido em que se aproxima de termos como imaginação ou engenho) quanto a uma técnica ou arte (concebida positiva ou negativamente), como, ainda, ao resultado ou efeito de uma ação.

O uso retórico do termo invenção domina seu emprego nas poéticas clássicas e em suas emulações humanistas. Nesses textos, *inventio*, em sentido técnico, é a denominação dada ao achamento dos pensamentos e das possibilidades argumentativas a serem desenvolvidas a partir de um tema ou de uma questão. Refere-se, assim, à apreciação das circunstâncias que se relacionam à matéria tratada. A etapa da *inventio* implica em obter uma

visão geral, percebendo, entendendo e julgando o assunto apresentado, de modo a «descobrir argumentos que favoreçam uma causa, ampliando, adornando e exagerando os pontos bons, de modo que estes sobrepujem os pontos maus, dos quais deve-se evitar tratar», como afirma Cícero em *De oratore* (II, 72: 251)».

Nas poéticas musicais, a invenção, como processo retórico passível de sistematização, passa a ser matéria de discussão apenas no séc. XVIII. Considerando que preceptivas dos sécs. XVI e XVII discorrem somente sobre a música vocal, é plausível supor que esta ausência se deva ao fato de que a invenção, para estes autores, já esteja previamente dada pelo texto, pertencendo, assim, ao âmbito das letras e não da música. No séc. XVIII, discussões como as de Johann Mattheson e Johann Adolf Scheibe, que surgem no contexto das crescentes discussões sobre música instrumental, trazem informações relevantes sobre esta etapa da música.

Vimos acima que Mattheson, em seu texto, recupera a definição de invenção apresentada por Giovanni Battista Doni (*De praestantia musicae veteris*, 1647): «um imaginar [*Ersinnung*] ou um excogitar [*Erdenckung*] de melodias que agradam ao ouvido.

É curioso notar que a tradução de Mattheson não corresponde estritamente ao original de Doni. À afirmação, mais técnica, do autor italiano, de que invenção seja um processo racional, *excogitatio*, Mattheson acrescenta uma segunda via, imaginativa, traduzindo o texto de Doni como «imaginar ou excogitar» (*Ersinnung oder Erdenckung*) melodias. Desta maneira, Mattheson parece alinhar-se com textos como o de Bluteau, que entendem a invenção em sentido mais amplo, que abarca dois processos complementares, porém distintos: por um lado, um modo de criação a partir da imaginação, e, por outro, o método racional de obtenção de argumentos.

É interessante comparar a definição de Mattheson com aquela proposta por Johann Adolf Scheibe (1708-1776), que tem em comum com Mattheson não apenas o trânsito pelos mesmos círculos letrados de Hamburgo, mas ainda a dupla atuação profissional como compositor, editor e autor de textos teóricos, e a colaboração mútua em publicações. O tratamento da invenção musical pelo autor dinamarquês encontra-se disposto em três artigos publicados em «Der Critische Musicus», revista editada pelo próprio Scheibe em Hamburgo em 1737 – dois anos antes da publicação de «O Mestre-de-Capela Perfeito». No primeiro artigo lemos que

entende-se propriamente por invenção musical, uma prontidão do espírito, expressando uma aptidão inata para apresentar uma matéria de maneira organizada, coerente e fogosa, de acordo com suas características. Pode-se dizer também que é uma habilidade do compositor para pensar musicalmente de maneira coerente, e conceber a disposição de uma peça de acordo com uma qualidade específica do espírito e com uma capacidade rigorosa de julgamento. Conclui-se que ela refere tanto à grandeza de alma quanto ao conhecimento profundo das ciências que pertencem à música. Pela última, o espírito alcança a necessária e rigorosa reflexão.¹⁰
(SCHEIBE, 1738, VIII: 59).

Scheibe, como Mattheson, atesta a importância da confluência entre habilidades naturais e conhecimento dos preceitos na formação do compositor. Contudo, o uso da expressão «grandeza de alma» (*die grösse des Geistes*), usada para descrever a habilidade natural para compor, corresponde à tradução utilizada por Patillon (1996, p. 17-18) para o grego *megalophrosyne*, conceito central exposto por Dionísio Longino em *Do sublime*, obra helenística de enorme circulação na Europa setecentista. A asserção de Scheibe certamente faz referência a Longino, que afirma que o sublime, ou seja, a nobreza de estilo, reside primordialmente em uma prontidão inata para conceber pensamentos elevados: «o sublime é o eco da grandeza da alma» (1996 [séc. I]: I, IX, p. 54). A ideia de que natureza e arte contribuam para a formação do orador já está presente nas retóricas clássicas. Contudo, ao passo que oradores latinos presuponham uma confluência equilibrada dessas duas capacidades, em Longino, a predominância das habilidades naturais supera em muito em importância as fontes artísticas da invenção.

Scheibe não nega a necessidade de conhecimento dos preceitos técnicos, mas não envereda por uma discussão técnica sobre a invenção musical. Para Mattheson, diferentemente, o foco da discussão sobre a invenção é sua

¹⁰ Wir verstehen eigentlich unter der musicalischen Erfindung, eine fertige Eigenschaft des Geistes, wodurch wir die angebohrne Geschicklichkeit zur Music nach der Beschaffenheit der Dinge ordentlich, vernunftig und feurig an den Tag legen. Man kann auch sagen, dass sie eine Eigenschaft des Componisten ist, auf vernunftige Art, musicalisch zu denken und die Einrichtung eines Stückes nach einer gefunden Fähigkeit des Geistes, und nach einer gründlichen Urtheilungskraft, zu entwerfen. Hieraus ist zu schliessen, das es auf die grösse des Geistes, und dann ferner auf eine wolgegründete Känntniss der zur Music gehörigen Wissenschaften ankommt. Durch das letzte erlangt der Geist eine nöthige und sichere Überlegung.

sistematização mediante o auxílio dos lugares-comuns. É possível que esta diferença entre os dois autores seja, pelo menos parcialmente, decorrente da própria finalidade dos textos, mais do que de uma discrepância conceitual: o escrito de Scheibe é um artigo de revista, que pressupõe uma discussão pontual destinada a amadores, sem desejar discorrer tecnicamente sobre o assunto, ao passo que Mattheson é um tratado que discorre sobre a composição musical. De qualquer forma, a discussão de Scheibe aponta a circulação de Longino pelos meios letrados de Hamburgo e sugere que Mattheson possa ter tido conhecimento desse texto, ainda que ele não seja mencionado em seus escritos. Esta informação poderia alterar a compreensão de «Sobre a invenção melódica».

Uma comparação mais profunda entre as opiniões de Scheibe e Mattheson, assim como a resultante discussão sobre a relativa importância da natureza e da arte na invenção musical segundo a compreensão setecentista, mereceriam uma atenção específica, que ultrapassaria o escopo do presente artigo. Não obstante, tanto a afirmação de Scheibe, de que a invenção demande um conhecimento profundo da ciência musical, quanto o tratamento técnico apresentado por Mattheson mostram que, no séc. XVIII, a invenção de ideias musicais não era considerada apenas um processo intuitivo, o que afasta do termo, nesse contexto, de sua acepção romântica.

Conclusão

Der vollkommene Capellmeister constitui seguramente uma das mais importantes preceptivas musicais do século XVIII, e suas ideias são certamente representativas do pensamento composicional setecentista. A discussão sobre a invenção musical apresentada por Mattheson em seu escrito não é extensa, em especial se comparada à porção que ele devota a outras matérias, em especial a elocução. Ainda assim, esta constitui a única informação prescritiva sobre este assunto publicada no século XVIII.

A ausência de discussões sobre a invenção em textos musicais anteriores a Mattheson pode ser devida ao fato de que, em uma época em que a música vocal tinha total precedência sobre a instrumental, a invenção pertencia à esfera do texto e não da composição musical propriamente dita. Considerada sob esse ângulo, o escrito de Mattheson ganha relevância, por ser o primeiro a abordar a invenção sob um aspecto especificamente musical.

As informações apresentadas no presente artigo levam a compreender a invenção musical no séc. XVIII como um processo mais amplo do que aquele meramente irracional, por estar sujeito à sistematização. A precedência dos dons naturais sobre a técnica já está declarada em Cícero e é enfatizada em Longino, obra com a qual Mattheson pode ter tido contato. Contudo, o texto de «O mestre-de-capela perfeito» deixa claro que a invenção musical no séc. XVIII não era entendida como um processo meramente intuitivo, como ocorre na compreensão romântica. Na chave proposta por Mattheson, a invenção musical é compreendida antes de tudo como uma aplicação engenhosa de lugares-comuns.

Referências bibliográficas

- AULETE, Caldas (2018), *iDicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em <http://www.aulete.com.br>. Acesso em 30 set. 2018.
- BLUTEAU, Raphael (1712-1721), *Vocabulário Portuguez & Latino* (Coimbra: Cia. de Jesus. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. Acesso em 23 jan. 2018.
- CÍCERO, Marco Túlio (1949), *De inventione*, London: Harvard University Press [87 a.C.] (Loeb Classical Library).
- (1942), *De oratore*, London: Harvard University Press, [46 a.C.] (Loeb Classical Library).
- DONI, Giovanni Battista (1647), *De praestantia musicae veteris*, Florentia: Foroliuieni. Disponível em <https://books.google.com.br/?id=w-tCAAAAcAAJ&pg=RA3-PP3&lpg=RA3-PP3&dq=donius+de+praestantia&source=bl&ots=ktSjQEq3Js&sig=0oeXuhW81Ow2Hnr8ZFI35GHV8&hl=pt-BR&sa=X&ved=d7-rrjeAhUHjJAKHdITa64Q6AEwAnoECAUQAQ#v=onepage&q=donius%20de%20praestantia&f=false>. Acesso em 2 set. 2018.
- HILLER, Johann Adam (1768), «Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek», *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*, Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 1, p. 1-7, 4 jul.

- HUNOLD, Christian Friedrich (1722), *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg: Fickweiler. Disponível em https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10111718_00005.html. Acesso em 20 jun. 2018.
- LANGER, Ulrich (1999), «Invention», *Cambridge history of literary criticism*, vol. 3 (The Renaissance), Cambridge: Cambridge University Press, p. 136-144.
- LONGINO, Dionísio (2015), *Do Sublime*, Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em 11 fev. 2019.
- LUCAS, Mônica (2014), «Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica», *Revista Opus* (ANPPOM), p. 71-94. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103>. Acesso em 14 fev. 2019.
- MATTHESON, Johann (2004), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Laaber [Hamburg]: Laaber Verlag [Schiller], [1713].
- (1991), *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], [1739].
- PATILLON, Michel (1996), «Introdução», in LONGINO, Dionísio, *Do sublime [Peri hypsous]*, São Paulo: Martins Fontes.
- SARAIVA (2000), Francisco Rodrigues dos Santos, *Novíssimo dicionário latino português*, São Paulo [Le Havre]: Martins Fontes [Garnier], [1881].
- SCHEIBE, Adolf (1738), *Der critische Musicus. Ahtes Stück*, Hamburg: Beneke, p. 57-64. Disponível em <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599388.html>. Acesso em 23 mai. 2018.
- VÁRZEAS, Maria Isabel de Oliveira (2015), «Introdução», in LONGINO, Dionísio, *Do Sublime [Peri hypsous]*, Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, p. 11-28. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em 11 fev. 2019.

KANT E A IDEIA DE UMA POÉTICA DA RAZÃO

Leonel Ribeiro dos Santos

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)

Resumo

Por «Poética da Razão» entendo o estudo do peculiar modo como os filósofos lidam com os seus problemas, ou aquilo a que o jovem Nietzsche chamou «a *teleologia* do génio filosófico», o princípio formador interno que o gere e modela. Assim, a ideia que preside a este ensaio é que os escritos de Kant, lidos a um certo nível (e este nível é o mais possível rente ao dizer e à linguagem mesma do filósofo) revelam uma bem estruturada economia na sua confeção: leis específicas de construção, formas orgânicas estruturadas e entre si solidárias de expressão, um estilo peculiar de filosofar, tudo o que indica ou indicia um modo típico de pensar. E esta economia poética interna da obra e do pensar kantianos só se revela com a dádiva do conteúdo que ela mesma envolve e tece: o próprio pensamento kantiano. Não se acede ao conteúdo se não se passa pela forma que o transmite e expõe. Mas tão pouco se apreende a forma sem o conteúdo. Não se deve, por conseguinte, separar o conteúdo da forma, nem a forma do conteúdo, nem a letra do espírito ou o espírito da letra, ou jogar qualquer deles contra o outro, como tantas vezes acontece na prática exegética ou hermenêutica. Em certo sentido, a *letra* é já *espírito*, a forma é já conteúdo, e no próprio *modo de* dizer vai já *o que* é dito. No caso de Kant, isso é flagrante em vários casos: na linguagem jurídico-política, na linguagem orgânica, na linguagem cosmológica. A Razão e a sua obra – a Filosofia – dizem-se no modo como se fazem e se expõem. A essa Poética – que dá conta da estrutura e das estratégias de construção e confeção da obra – associa-se a Retórica, ou seja, o conjunto dos processos que garantem a comunicabilidade da obra, que efetivam o seu *conatus* de inteligibilidade comunicável e reconhecível por outros a quem se dirige. Poética e Retórica são intimamente solidárias, e elas entretecem-se do elemento comum da linguagem.

Palavras-chave

Poética da Razão, Linguagem, Retórica especulativa, Arquitetónica, Filosofia e Génio

«O Poema do Entendimento é a Filosofia – O supremo impulso [*Schwung*] que o Entendimento se dá sobre si mesmo – Unidade do Entendimento e da Imaginação.»

Novalis, *Schriften* (Darmstadt: WBG, 1981), Bd. II: *Das philosophische Werk* I:531.

«O filósofo é um auto-revelar-se [*Sich-offenbaren*] da oficina [*Werkstätte*] da Natureza – filósofo e artista falam dos segredos de ofício [*Handwerksgeheimnissen*] da Natureza.»

Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente <1872-73> Sämtliche Werke*, KSA, 07: 421.

I

Devo começar por esclarecer o tópico que vai no título deste ensaio. *Poética da Razão*: que entendo eu por isso? E que pertinência pode um tal tema ter com respeito à Filosofia e, mais precisamente, à filosofia de Kant?

Digo «poética da razão», «poética do espírito» ou «poética da mente». O que pretendo designar por meio dessas expressões é algo que é anterior ao *poético* e à *poesia*. Esse algo anterior é o que os faz ser tais. Recuando à arqueologia das palavras *poietiké*, *poietikós*, *poíesis*, o que se põe em evidência é o que é dito pelo verbo grego *poiên*: o *fazer* mesmo, o processo ou conjunto de processos mediante os quais uma obra humana – (ou até uma obra da Natureza, pois que, como adiante se verá, também as obras ou produções desta, mormente os seres orgânicos, só são compreensíveis se se pressupuser na sua geração uma peculiar «poética», «arte» ou «técnica»!)¹ – é feita, gerada ou criada e elaborada. E isso vale a respeito de um poema ou de um

¹ Como tenho tentado mostrar, em vários dos meus ensaios, e adiante o explicitarei mais demoradamente, segundo o entendimento de Kant, são homólogas a poética do espírito ou 'técnica do Juízo' – *Technik der Urteilskraft* – enquanto faculdade do sujeito que reflete sobre o seu modo de pensar ou apreciar – *reflektirende Urteilskraft* (isto é, o modo de produção ou de jogo simultaneamente espontâneo e finalizado ou pertinente – *zweckmässig* – das faculdades do espírito) e a poética ou 'técnica da Natureza' – *Technik der Natur* –, sendo que, na verdade, esta última é posta por aquela. Este tópico, especialmente e pela primeira vez desenvolvido pelo filósofo na *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*, preside à complexa arquitetura de analogias reversivas entre Arte e Natureza (a Arte considerada *como se fosse* Natureza / a Natureza considerada *como se fosse* Arte) que estrutura e rege toda a *Crítica do Juízo*. Vejam-se, a esse respeito, os meus ensaios: ««Técnica da Natureza». Reflexões em torno de um tópico kantiano», in: Leonel Ribeiro dos Santos, *Ideia de uma Heurística Transcendental. Ensaios de Meta-Epistemologia Kantiana*, Lisboa: A Esfera do Caos, 2012, pp. 91-129; e «Kant e a ideia de uma poética da Natureza», *Philosophica* 29 (abril de 2007), pp. 19-34.

romance, de uma ária ou de uma sinfonia, de uma escultura ou de uma pintura, de uma catedral, de um palácio ou de uma simples cabana de habitação, e também de uma filosofia, a qual se faz, é certo, de um material peculiar que são os conceitos, os quais, porém, só subsistem num suporte e num elemento linguísticos, como palavras, e como palavras entretecidas umas nas outras: como textos.² É uma banal evidência – todavia pouco advertida

² Esquece-se a matriz têxtil que inspira toda a literatura, também a filosófica. Descartes, porém, por muito racionalista que fosse, não tinha pejo em reconhecer que aprendera as regras do seu método para a direção do espírito (ou do engenho) observando algumas muito comuns e banais atividades humanas, entre as quais o trabalho das tecedeiras e das bordadeiras de tapetes (*Regulae ad directionem ingenii*, X, in: *Oeuvres de Descartes*, ed. Adam-Tannery, reimpr. Paris: Vrin, 1996, vol. X, p. 404). O simples levantamento e o reconhecimento das homologias estabelecidas ao longo da História da Filosofia entre a poética da Filosofia e a das Artes (seja das «belas» ou simplesmente das «úteis»), em determinados momentos e contextos históricos, seria tema de fecundas surpresas e de vasto ensino. Assim, a homologia entre a poética formal da arquitetura gótica e a da filosofia escolástica medieval foi posta em realce por Erwin Panofsky (*Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania: The Archabbey Press, 1951), e outros sublinharam as homologias entre o Barroco e as filosofias da época (Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris: Minuit, 1988; Carlos Antônio Leite Brandão, *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006), não só pelos temas como também pela forma e estrutura. De resto, a metafórica arquitectónica é uma das mais frequentes entre os filósofos (Aristóteles, Melanchthon, Descartes, Leibniz, Lambert, Kant... e também Heidegger, na sua célebre conferência de Darmstadt <1951> – «Construir, Habitar, Pensar» (*Bauen, Wohnen, Denken*), seja para exprimir o seu propósito fundacional e sistemático, ou o modo de entenderem a génese e o processo de edificação de um sistema filosófico, ou a conveniente maneira de o homem habitar o mundo e se dispor na relação existencial ao Ser. Pelo que respeita a Kant, veja-se, no meu livro *Metáforas da Razão*, todo o cap. 3º da Segunda Parte., intitulado «Da arquitectónica da razão à razão arquitectónica» (na ed. da FCG, Lisboa, 1994, pp. 349-402). Mas ao longo da História da Filosofia outras surpreendentes homologias se poderiam reconhecer entre a Filosofia e outras artes, que, num determinado momento histórico, se tornaram hegemónicas e dominaram o campo estético. Assim, por exemplo, a Pintura, que pelo menos desde Horácio (*Ars poetica*, 361) servia de *analogon* da Poesia (*ut pictura poesis*) e, por extensão, também de outras artes ou ciências (Retórica, História), a partir do Renascimento e por toda a Modernidade regerá subterraneamente as filosofias da representação ou da «imagem do mundo» e as epistemologias, seja as da subjetividade perspetivística ou as da objetividade mensurável e da geometrização e matematização da realidade, até à Aufklärung (v.: Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, <Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924>, Leipzig: Teubner, 1927; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poiesis. Humanisme et Théorie de la Peinture: XV^e-XVIII^e siècles*, Paris: Macula, 1991; Leonel Ribeiro dos Santos, *Retórica da evidência ou Descartes segundo a ordem das imagens*, Lisboa: CFUL, 2013, sobretudo o capítulo 3: «As metamorfoses da luz, ou a retórica da evidência na filosofia cartesiana», pp. 87 ss); e ainda depois, as gnoseologias, epistemologias e «filosofias

ou muito esquecida pelos praticantes da Filosofia – aquela que o jovem Nietzsche deixou exarada num dos seus fragmentos: que «também o filósofo está preso nas malhas da **linguagem**».³ Mas, antes de Nietzsche, Kant já havia sustentado, num ensaio de 1763, contra os que pretendiam modelar a Filosofia pela Matemática ou Geometria, que, ao contrário destas disciplinas (que dispõem de outros meios e sinais e além deles ainda a possibilidade de construírem os seus conceitos e de representá-los diretamente *in concreto* numa intuição), a Filosofia não tem outros meios para designar os seus pensamentos e ideias ou conceitos abstratos a não ser mediante meras palavras e «nunca algo mais do que palavras» (*niemals etwas anders als Worte*).⁴ Nisso, a Filosofia está na mesmíssima condição em que se encontram todas as artes da palavra (a Poesia, o Romance, a Literatura): é regida pelas possibilidades e constrangimentos da Gramática e, se quer alcançar a sua plena performance,

da mente» de matriz «especular», sejam elas empiristas, realistas, positivistas, idealistas, fenomenológicas ou analíticas (v.: Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979). No Classicismo e no primeiro Idealismo e Romantismo germânicos, é a Poesia, reconhecida como a arte por excelência, que vai servir de paradigma à própria Filosofia, como adiante veremos. Será, depois, no pleno Romantismo (em Schopenhauer e sobretudo e ainda em Nietzsche), a Música, por Kant já descrita como uma universal «linguagem dos sentimentos» ou «linguagem dos afetos», que se vê promovida semanticamente, pois, na medida em que exprime as forças pulsionais, caóticas e dissonantes da Vontade (ou do Ser), é capaz de revelar o que há de essencial aos filósofos que sabem «encostar o ouvido ao ventrículo da vontade do mundo» ou que «estão em conexão com as coisas por meio de inconscientes relações musicais» e podem assim ouvir, por exemplo, em *O anel dos Nibelungos* de Wagner todo «um poderoso sistema de pensamentos sem a forma conceitual do pensamento» (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1875, *Sämtliche Werke*, KSA, 08, p. 203; veja-se, sobre este ponto, o meu ensaio «Retorno ao mito: Nietzsche, a Música e a Tragédia», *Philosophica*, 1 (1993):89-111; retomado, sob o título «O retorno ao mito, ou a herança kantiana de Nietzsche», no meu livro *A razão sensível. Estudos kantianos* (Lisboa: Colibri, 1994, pp. 117-140). Por vezes, uma mesma filosofia serve-se de vários campos analógicos tomados de algumas das artes ou das ciências para se explicitar nos seus diferentes aspetos, deslizando insensivelmente de uns para os outros, traduzindo-os uns nos outros, e até combinando-os (por ex., em Descartes, o regime pictural e o arquitetónico; em Kant, o arquitetónico e o biológico, o da Química, o da Cosmologia e o jurídico-político).

³ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* <1782-83>, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden [doravante: KSA], München/Berlin/New York: DTV/Walter de Gruyter, 1980, vol. 7, p. 463.

⁴ Immanuel Kant, *Über die Deutlichkeit* <doravante: UD>, AA 02:278. As obras e escritos de Kant são citados, com abreviação do título, pela Akademie-Ausgabe dos *Kant's gesammelte Schriften*, Berlin: Walter de Gruyter, 1900- [doravante: AA, seguido do volume e página].

mesmo a conceptual, não lhe basta invocar ou seguir as regras da Lógica ou de um estabelecido e assumido protocolo de procedimentos ou método, mas tem de valer-se das potencialidades da Poética e da Retórica, antigas disciplinas da palavra, que ensinam a elaborar o material linguístico em vista de um objetivo ou de uma ideia e a torná-lo assim inteligível, significativo, expressivo, comunicável. Dos regimentos da Lógica e dos procedimentos de um qualquer método que o certificam da observância dos convencionados protocolos de «cientificidade» da sua disciplina, pode um filósofo estar consciente. Mais dificilmente, porém, o estará completamente a respeito dos procedimentos muito mais complexos e subtis que regem aquilo a que chamo a sua poética e a sua retórica, ou só o chega a estar na medida em que reflete sobre a sua obra depois de esta estar construída, o que raramente e a muito poucos acontece.

Quando, em outubro de 2013, me foi dirigido convite para proferir uma conferência na Universidade onde, desde o início dos anos 70 do passado século, fiz a minha formação e depois lecionei durante três décadas e meia, sugeri como tema o que vai no título deste ensaio, porque ele me parecia compendiar a ideia que, retrospectivamente, poderia dar coerência ao conjunto dos meus principais estudos, não só sobre a filosofia kantiana, como também sobre a de alguns outros pensadores modernos. Vi nisso uma oportunidade para dar, na minha universidade, uma espécie de «última lição», simultaneamente de balanço e de testemunho de um pessoal percurso académico e intelectual.⁵

⁵ Este ensaio é uma versão reformulada e abreviada dessa conferência, proferida a 10 de fevereiro de 2014, na sessão de homenagem promovida pelos meus prezadíssimos colegas do Departamento de Filosofia e do Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por antigos alunos e por amigos. Quando recebi o convite para fazer a conferência, estando aposentado havia quase dois anos e, na época, como bolseiro da CAPES, Professor Visitante numa Universidade brasileira (UFSC), eu ignorava de todo o enquadramento em que aquela se inscrevia. Entretanto, os Organizadores da homenagem e do volume de ensaios (*Poética da Razão. Homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*, Lisboa: CFUL, 2013) que me veio a ser oferecido no próprio dia da conferência – Adriana Veríssimo Serrão, Carla Meneses Simões, Elisabete M. de Sousa, Filipa Afonso, Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Pedro Calafate Simões, Ubirajara Rancan de Azevedo Marques – houveram por bem gravar no título do volume de ensaios precisamente o tópico que eu sugerira para título da conferência, talvez porque também eles entendessem que ele exprimia a ideia que dava unidade aos meus trabalhos em torno da filosofia kantiana. Possam as referidas circunstâncias de origem e de destino e função deste texto desculpar um pouco o seu carácter também de testemunho pessoal que

Para a opção por esse tópico tive na altura um pretexto e um estímulo vindos da obra de George Steiner – *The Poetry of Thought*,⁶ publicada no ano anterior, que alguns consideram ser a obra de toda uma vida ou mesmo o *magnum opus* do autor. Quando deparei com o seu título, fui tomado de um vivo interesse e também de curiosidade. Adquiri a obra e li-a sofregamente. Em parte, ela foi uma decepção. Não porque não seja rica de conteúdo e cheia de inspiradoras sugestões. Bem pelo contrário. Mas o título e o nome do autor tinham-me levado a esperar mais. De resto, o próprio Steiner reconhece, a abrir o último capítulo do seu ensaio, que este «apenas arranhou a superfície» (*has only scratched the surface*) de uma complexa realidade como é a da relação da Filosofia com a sua linguagem, na qual está implicada a questão ainda mais vasta da relação da Filosofia com a Literatura.⁷ Por outro lado, porém, com a leveza quase volátil de uma escrita ensaística, sugestiva e alusiva, mais do que analítica ou argumentativa, que, na maior parte dos casos, olímpicamente se dispensa de fazer qualquer citação explícita ou referência exata ao longo das 223 páginas da obra (como se pressupusesse do seu leitor o próprio, direto e íntimo conhecimento de todos os autores e respetivas obras que ele mobiliza e faz agilmente dançar na sua escrita), Steiner expõe a sua tese de que «o pensamento tem uma poética e até uma música próprias»,⁸ e fá-lo de um modo tão natural como se passasse ou desdobrasse sucessivamente, perante o seu leitor, as muitas folhas de um variadíssimo catálogo de sugestivas amostras, que constituem outras tantas inequívocas provas materiais daquela tese.

Da leitura da obra, vi-me gratamente confirmado em algumas evidências que eu próprio tentara expor nos meus trabalhos, durante mais de três décadas, documentando-as eu, porém, laboriosamente, com pertinente apoio textual, explicitando-as com minuciosas análises e contrastando-as hermenêuticamente, seja a respeito de Kant ou mesmo de outros filósofos modernos (como Descartes ou Hobbes). E eu fico-lhe imensamente grato por isso, teve essa conferência e que não consegui eliminar de todo nesta versão que dele agora se propõe para publicação. Aproveito para agradecer ao Professor Ubirajara Rancan de Azevedo Marques e ao Doutor Fernando M. F. Silva o gentil convite e a amável e paciente insistência para que eu participasse com este ensaio no volume *Arte e Filosofia*, por eles organizado.

⁶ George Steiner, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York: New Directions, 2012.

⁷ *Ibidem*, p. 213.

⁸ *Ib.*, pp. 11-12.

porque sempre é melhor estar acompanhado e, neste caso, até realmente muito bem acompanhado, do que sentir-se a persistir sozinho (ou quase) numa ideia pela qual ninguém se interessa, por mais pertinente e verdadeira que se a considere ou que ela até realmente o seja.

Para além do interesse na ideia ou tese geral do autor exposta na obra, movia-me a curiosidade de ver se havia nela algum especial capítulo ou desenvolvimento sobre Kant, que viesse, ou não, ao encontro das minhas próprias perspectivas hermenêuticas sobre a obra deste filósofo. De facto, há nela capítulos e desenvolvimentos ou referências e apreciações mais ou menos extensos sobre uma vastíssima galeria de filósofos e pensadores, de todas as épocas e de maior ou menor dimensão e das mais variadas escolas ou tendências e sobre um não menor número de poetas e romancistas – (toda uma generosa biblioteca em movimento da mais seleta cultura literária do mundo ocidental, que se reconhece por algum modo inspirada nas fontes helénicas, desde Homero e Hesíodo ao limiar da atual cibercultura global) –, e alguns nomes há que são visitas assíduas nas páginas da obra – Platão, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger –, como se de alguma maneira a inspirassem, a tutelassem, a balizassem. Mas Kant não merece nela nenhum capítulo, nem especial desenvolvimento ou referência, ou sequer relevante menção das suas obras e ideias. Se o autor da *Crítica da Razão Pura* se faz aí notar é mais precisamente pela relativa ausência. O seu nome aparece, é certo, cerca de uma dúzia de vezes em toda a obra, mas de forma avulsa, arrolado quase sempre no meio de outros e sem própria e especial relevância. Teria Steiner tido medo de pôr à prova a sua tese de uma poética ou «poesia do pensamento» naquele filósofo que por muitos tem sido considerado como o mais inverosímil dos exemplos – se não mesmo o mais expressivo contraexemplo – de uma escrita filosófica que tivesse tido a preocupação da linguagem, da retórica, do estilo e do modo de exposição, dada a fama muito generalizada que corre, desde os seus dias até hoje, a respeito do seu suposto desinteresse pela linguagem, do seu mau estilo, da sua escrita sem qualidade literária?

Por algumas sumárias passagens, que ocorrem aqui e ali, parece que efetivamente Steiner não superou esse tradicional preconceito. Por exemplo, quando insinua que «Kant, tal como Espinosa, e ao contrário de Nietzsche, se esforça por manter rigorosamente à distância o canto das sereias da

poética e o potencial de metáfora subversiva que ele contém»;⁹ ou quando alude ao «código sistemático e de escrita normativa de um Kant ou de um Hegel»;¹⁰ ou ainda quando aponta «as severidades e a insistência do prosaico de um Kant ou de um Schopenhauer».¹¹ No rol das suas incontáveis leituras, mesmo de autores que cita ou refere de passagem, Steiner não suspeitou que pudessem existir uns apontamentos do romântico Friedrich Schlegel sobre o «modo de escrever» de Kant, chamando a atenção para o «estilo», a «forma», o «tom» e o «colorido» da filosofia kantiana,¹² chegando mesmo a declarar, num seu conhecido ensaio, que «Kant, mesmo só considerado literariamente, deve ser contado entre os escritores clássicos da nação alemã».¹³ Também não lhe terá caído sob os olhos uma carta de Walter Benjamin a Gerhard Scholem, onde aquele, depois de ter declarado a sua convicção de que «em toda a criação de ciência é preciso incluir o valor estético», revela «estar persuadido de que a prosa de Kant representa um limiar da grande prosa de arte», e que «se não fosse assim, a leitura da *Crítica da Razão Pura* não teria transtornado Kleist no mais íntimo de si mesmo».¹⁴ Sendo Steiner um óbvio leitor de Jean-Luc Nancy, parece não ter lido, porém, deste o ensaio «Logodaedalus (Kant écrivain)», publicado no nº 21 (1975) da revista *Poétique* (pp. 24-52). E, sendo igualmente um leitor de Alain, que uma ou outra vez cita, também não terá lido (ou, tendo lido, não lhe deu valor), nas *Cartas a Sergio Solmi sobre a filosofia de Kant*, que «o filósofo de Königsberg é o mais poeta dos filósofos e digno da sua grande posteridade, onde, na filosofia alemã, vimos unirem-se as grandezas do sentimento aos rigores do pensamento».¹⁵ E só para dar um outro testemunho de alguém que também faz parte da vastíssima galeria dos interlocutores citados por Steiner, seja o de Fernando Pessoa, aquele que de si dizia ser «um poeta impulsionado pela

⁹ *Ib.*, pp. 42-43,

¹⁰ *Ib.*, p. 160.

¹¹ *Ib.*, p. 181.

¹² F. Schlegel, *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, Kritische Ausgabe (v. E. Behler). Paderborn/München/Wien: Verlag F. Schöningh, 1975, Band XVIII, pp. 19, 22, 23, 59, 64, 96, 385.

¹³ F. Schlegel, *Ueber die Philosophie. An Dorothea*, *Athenaeum* II, I. Berlin: H. Fröhlich, 1799, p. 31.

¹⁴ W. Benjamin, Carta de 22.10.1917, *Correspondance (1910-1928)*, Paris: Aubier, 1979, p. 179.

¹⁵ Alain <Émile Chartier>, *Lettres à Sergio Solmi sur la philosophie de Kant*, Paris: Paul Hartmann, 1946, p. 77.

filosofia», o qual, num de seus apontamentos em inglês – por certo, visando não apenas o conteúdo, mas também a forma da obra –, assim escrevia: «há muitas teorias notáveis na história filosófica – e, mais ainda, nem todas são dignas da nossa atenção; mas livros notáveis há poucos – para mim, porém, há um que o é verdadeiramente, a *Crítica da Razão Pura*.»¹⁶

Seria, porém, dar prova de suma ingratidão exigir ainda mais de uma obra e do seu autor que já tanto nos dão em tão pródiga gratuidade.

Desiludido com a obra, nesse ponto, não o fui, contudo, em muitos outros. De facto, encontrei nela – na verdade, porém, mais enunciados do que realmente justificados e explicitados –, um conjunto de axiomas que vêm ao encontro dos pressupostos que têm orientado os meus próprios trabalhos de hermenêutica das obras filosóficas, e em particular a de Kant. Steiner, com efeito, propôs-se investigar as interações e as tensões que existem entre poetas, romancistas e escritores, por um lado, e os pensadores e filósofos, por outro, na esperança de que isso pudesse iluminar aquilo a que chama «a criação do sentido e a poética da razão» (*the creation of meaning and poetics of reason*).¹⁷ Assumindo que a Literatura e a Filosofia, tais como as conhecemos, são produtos da linguagem, que o pensamento na poesia e a poética do pensamento dos filósofos são igualmente obras da Gramática e da linguagem em movimento, ele aborda os textos filosóficos na medida em que eles estão sob a pressão dos ideais literários de uma determinada época, submetidos à Poética e à Retórica, tentando captar as sinapses que possam existir entre os argumentos filosóficos e a respetiva expressão literária. Assume, como pressuposto fundamental – e também nisso a minha sintonia com ele é total, como o documentam os meus estudos sobre pensadores humanistas do Renascimento¹⁸ –, que é a linguagem que define e constitui o humano, daí decorrendo naturalmente a condição linguística e também literária do próprio pensamento, pelo menos entre os humanos. Assim o expõe:

¹⁶ «There are many considerable theories in philosophical history – nay, are not all worthy of our attention, but considerable books there are few – to me there is but one truly so, the *Critique of Pure Reason*. » F. Pessoa, *Textos Filosóficos*, ed. de António Pina Coelho, Lisboa: Ática, vol. II, 1994, pp. 132-133.

¹⁷ *Ib.*, p. 11.

¹⁸ Veja-se o meu livro *Linguagem, Retórica e Filosofia no Renascimento*, Lisboa: Colibri, 2004 (sobretudo pp. 14-22).

«Todos os atos filosóficos, toda a tentativa para pensar o pensamento [...] são irremediavelmente linguísticos. Realizam-se ou instalam-se num ou noutro movimento do discurso ou da codificação em palavras e na Gramática. Oral ou escrita, a proposição filosófica e a articulação e a comunicação de um argumento estão submetidas às potencialidades e às limitações do discurso humano. Filosofia e Literatura têm, pois, o mesmo lugar de origem e os seus meios performativos são idênticos. E isto é tão verdadeiro a respeito de uma canção de embalar como o é de uma *Crítica* de Kant. Tanto de um romance sem valor como do *Fédon*. Uns e outros são atos de linguagem. [...] Tal como a um complexo poema, a um romance, ou a uma complexa obra musical, assim é inerente, a uma complexa obra filosófica, um processo de criação, uma «poesia» [*poetry*] peculiar, que, ao mesmo tempo, ela revela e esconde. As maiores obras de pensamento filosófico-metafísico geram e ao mesmo tempo tentam ocultar as «supremas ficções» que há dentro delas.»¹⁹

Também em relação à última secção do texto transcrito – sobre o processo criativo ou «poético» de uma obra – a minha sintonia era total. Por fim, ao tentar identificar o momento inicial desse processo de criação de uma obra filosófica, no elemento e com os meios da linguagem, Steiner crê encontrar os vestígios dessa matinal origem e que dela ainda falam no que chama «o *mysterium tremendum* da metáfora».²⁰ E aí recorre ele mesmo a uma metáfora, tirada das conjecturas da cosmologia contemporânea: da mesma forma que os cosmólogos adeptos da teoria standard (o chamado *Big Bang*), depois da descoberta da radiação cósmica pelos radio-astrónomos Arno A. Penzias e Robert W. Wilson (1964), pensam poder ouvir ainda algo daquele acontecimento singular que supostamente terá dado origem ao Universo, na radiação cósmica de fundo registada pelas suas sondas, assim, se seguirmos os vestígios das metáforas na obra de um filósofo, talvez consigamos ouvir ainda o eco que nos chega desse feliz momento inicial de criação que deu origem à galáxia ou ao cosmos do seu pensamento.

Como não sentir-me confortado com tais declarações? Não são diferentes os pressupostos que orientaram as minhas próprias investigações e que uma e outra vez explicitiei. *Poética da Razão* é efetivamente um tópico e uma expressão que venho utilizando desde a minha dissertação de

¹⁹ *The Poetry of Thought*, pp. 9-12

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

doutoramento.²¹ O último capítulo da I Parte da obra leva mesmo o título «Prolegómenos a uma Poética da Razão». E ao longo da obra o tópico aparece muitas vezes, também sob a forma de «poética do espírito», ou sob a forma elíptica de «economia poética do pensar kantiano», que vai de resto no subtítulo da obra.²² Por «Poética da Razão» entendia eu (e ainda entendo) o estudo do peculiar modo como os filósofos lidam com os seus problemas, ou aquilo a que o jovem Nietzsche chamou «a *teleologia* do génio filosófico»,²³ o princípio formador interno que o gere e modela. A ideia que me guiava era esta: que os escritos de Kant, lidos a um certo nível (e este nível é o mais possível rente ao dizer e à linguagem mesma do filósofo) revelam uma bem estruturada economia na sua confeção: leis específicas de construção, formas orgânicas estruturadas e entre si solidárias de expressão, um estilo peculiar de filosofar, tudo o que indica ou indicia

²¹ *Metáforas da Razão ou economia poética do pensar kantiano* (Lisboa: FLUL, 1989; Lisboa: F. C. Gulbenkian / JNICT, 1994).

²² Esse capítulo deveria ser completado com a III Parte da obra. De facto, no plano inicial da dissertação constava uma III Parte, que acabou por ser suprimida. Intitulada «A Razão das Metáforas», ela respondia em contraponto à II Parte, intitulada «Metáforas da Razão», que consistia na identificação e análise dos diversos campos metafóricos que estruturam semanticamente a filosofia kantiana, ao passo que, naquela III Parte, o meu propósito era encontrar na própria filosofia de Kant os fundamentos que davam razão do intenso recurso do filósofo crítico às metáforas e à analogia para a construção e exposição da sua filosofia; isto é, tratava de identificar os pressupostos que regem e justificam a economia da metafórica do pensamento em geral, que descrevesse os princípios da poética do espírito, considerada esta nos seus diferentes momentos: como invenção, criação e fruição do próprio pensamento, como sua expressão, exposição e comunicação. Desisti de integrar essa III Parte (já escrita), por duas razões: pela demasiada extensão da obra, e sobretudo para que nele a ênfase recaísse na própria «economia poética do pensar kantiano», captada seguindo o fio condutor das suas metáforas ou na rede de analogias que a suportam, do que abundantemente tratava a II Parte do livro e que me parecia ser o aspeto mais inovador. A metafórica kantiana era considerada aí como o aspeto mais relevante e revelador (se bem que não o único!) dessa poética, como inequívoco testemunho da condição intuitiva do pensamento, como a prova de que também o pensamento é criação qualificada da imaginação e das suas leis de analogia na respetiva função de construção e de exposição do pensamento, e como mediador privilegiado da comunicação do mesmo pensamento. Os previstos capítulos dessa III Parte viriam a ser publicados depois autonomamente: um deles foi recolhido no primeiro capítulo de *A razão sensível. Estudos kantianos* (Lisboa: Colibri, 1994) e outros foram recolhidos no meu livro *Ideia de uma Heurística Transcendental. Ensaio de Meta-Epistemologia Kantiana* (Lisboa: Esfera do Caos, 2012).

²³ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (Sommer 1872-Anfang 1873), SW, KSA 07:420.

um modo típico de pensar. E esta economia poética interna da obra e do pensar kantianos só se revela com a dádiva do conteúdo que ela mesma envolve e tece: o próprio pensamento kantiano. Não se acede ao conteúdo se não se passa pela forma que o transmite e expõe. Mas tão pouco se apreende a forma sem o conteúdo. Não se deve, por conseguinte, separar o conteúdo da forma, nem a forma do conteúdo, nem a letra do espírito ou o espírito da letra, ou jogar qualquer deles contra o outro, como tantas vezes acontece na prática exegética ou hermenêutica. Em certo sentido, a *letra* é já *espírito*, a forma é já conteúdo, e no próprio *modo de dizer* vai já *o que é dito*. No caso de Kant, isso é flagrante em vários casos: na linguagem jurídico-política, na linguagem orgânica, na linguagem cosmológica. A Razão e a sua obra – a Filosofia – dizem-se no modo como se fazem e se expõem. A essa Poética – que dá conta da estrutura e das estratégias de construção e confecção da obra – associa-se a Retórica, ou seja, o conjunto dos processos que garantem a comunicabilidade da obra, que efetivam o seu *conatus* de inteligibilidade comunicável e reconhecível por outros a quem se dirige. Pois se as criações humanas têm um autor, elas não têm menos um leitor (se são literárias) e um auditório ou espetador, real, potencial (mesmo de ficção), aos quais se expõem para colher o reconhecimento da respetiva verdade, pertinência ou sentido, ou simplesmente para deixarem um testemunho. Poética e Retórica são intimamente solidárias, e elas entretecem-se do elemento comum da linguagem.

Ao apropriar-me dessa expressão sempre tive presente o uso que Aristóteles dela fez, na sua *Poética*, entendendo-a como estudo dos processos de imitação ou de composição (poética), seja na tragédia, na comédia, na epopeia, ou no ditirambo. Os meios ou recursos que usa aquele que é chamado «poeta» são o verso, o ritmo, o metro, a harmonia. Mas o Estagirita faz notar que há uma espécie de imitação que se faz apenas mediante o verbo ou a linguagem, seja em prosa ou em verso, a qual, porém, não tinha ainda nome, não existindo um termo comum que pudesse ser aplicado aos mimos de Sófron e de Xenarco e aos diálogos socráticos (não os de Platão, mas, segundo se presume, os de Alexâmeno de Teo, anteriores àqueles) e a quaisquer outras composições. Por isso, continua o Estagirita, se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado «poeta»; na verdade, porém, nada há de comum entre um Homero e um Empédocles,

a não ser a metrificação, pelo que é correto chamar, ao primeiro, «poeta» e, ao segundo, «físico» mais do que «poeta».²⁴ Apesar desta reserva do filósofo antigo, que faz consistir o «poético» não na forma (exterior) da composição, mas antes no conteúdo mesmo desta – do que se pode concluir a indistinção formal entre prosa e verso –, eu penso não ser ilegítima uma ampliação do termo de modo que ele possa compreender também os processos de composição de obras que, trabalhando com e sobre a linguagem, embora não *imitando* dramas de deuses ou de heróis, *imitam* – isto é, representam ou descrevem – o drama do pensamento ou da vida humana, e que, tal como o faz o poeta trágico, querem dá-lo a ver ou a contemplar, propondo-o como *theoria*. Talvez assim se entenda também um pouco melhor a crítica que, nas *Leis*, Platão faz aos poetas trágicos, movida não tanto porque eles sejam imitadores, mas porque o não são tão verdadeiramente quanto os seus filósofos, que interpretavam com muito maior verosimilhança a verdadeira tragédia que é a existência social humana.²⁵

Mas, tratando-se de Kant, que hipóteses de sucesso poderemos esperar numa tal empresa? Na verdade, para além de todos os preconceitos tradicionalmente adversos a este tema em filosofia, pesou sempre sobre o meu empreendimento uma frase do velho filósofo, proferida contra um certo tipo de filosofar surgido na Alemanha na última década do século XVIII, praticado por quem se considerava de uma nobre linhagem platónica (ou neoplatónica) e se julgava na posse de uma verdade transcendente, obtida não mediante o honesto trabalho da própria análise e reflexão, mas por uma arcana inspiração ou visão, cujos resultados se exprimiam em balbucios poéticos. A essa filosofia «por visão», «por inspiração» ou «de pressentimento», Kant contrapõe o exemplo da filosofia laboriosa de um Aristóteles, e remata a sua desconstrução disso que considera um mero «simulacro de filosofia» com esta lacónica declaração:

«No fundo toda a filosofia é prosaica; e uma proposta para agora de novo filosofar poeticamente, poderia bem considerar-se como a proposta para que o comerciante passe a escrever os seus livros de contabilidade, não em prosa, mas em versos». (VT, AA 08:406)

²⁴ Aristóteles, *Poética*, 1447 a-b.

²⁵ *Leis* VII, 817 a-e.

Tal declaração, mesmo dando o desconto ao contexto polémico em que foi proferida, parece não consentir nenhuma esperança a quem se candidate, não digo já a ser um «poeta da razão», mas até mesmo a quem pretenda entender tão somente a peculiar poeticidade que possa haver também no pensar e no ato filosóficos. Mas se tomássemos a citada declaração de Kant à letra, a troca seria realmente vantajosa? Que ganharíamos em passar de uma filosofia poética ou de poetas a uma prosaica filosofia de contabilistas? Nisto mesmo se vê como o filósofo crítico usa os recursos retóricos do exagero para atingir a posição do seu adversário, como outrora o fizera Platão, no *Górgias*, desqualificando a retórica sofística com recursos de sofística retórica. De resto, esse ensaio kantiano é também interessante precisamente pelo modo como o seu autor nele responde a um pensamento que acusa de se exaurir em meras imagens poéticas, com a sua própria maneira de pensar e de escrever com imagens e com o que ele mesmo chama «um modo *estético* de representação» (*eine ästhetische Vorstellungsart*).²⁶

Em todo o caso, porém, quando uso o termo «poético», não o entendo como sinónimo de fazer versos ou de filosofar em verso. E, de qualquer modo, é com plena consciência do quão arriscado é o meu atrevimento que vou desafiar a lacónica frase de Kant dirigida contra o «neoplatónico» Georg Schlosser, tentando mostrar que, mesmo na prosa filosófica ou na hipótese de toda a filosofia ser prosaica, há uma poética – isto é, peculiares estratégias de confeção e de elaboração formal – nessa prosa e nesse prosaico, das quais nada sabe a Lógica, a qual, de resto, também nelas se vê enredada, sem que disso tenha a menor suspeita. É disso que se trata aqui. Mais ainda: atrevo-me a pedir ao próprio Kant as provas disso mesmo.

Mas que nos diz – que nos pode dizer – Kant a este respeito? Para o averiguar, podemos considerar duas vias, que não verdade se entrecruzam e complementam: a primeira consistiria em atender à efetiva prática kantiana da filosofia, à escrita filosófica de Kant, ao modo de Kant construir e expor a sua filosofia; a segunda em seguir as explícitas declarações de Kant a respeito

²⁶ Veja-se o meu ensaio «Kant, advogado de Platão contra os Neoplatónicos», in: Filipa Afonso/Ubirajara R. de Azevedo Marques / Leonel Ribeiro dos Santos (Eds.), *Filosofia e Atualidade: Problemas, Métodos, Linguagens*, Lisboa: CFUL, 2015, pp. 139-166 (sobretudo: pp. 151-156).

do modo como ele próprio concebe o fazer-se da filosofia, em geral, ou o da sua própria. Da primeira via creio ter dado suficientes e indesmentíveis amostras na minha dissertação sobre a metafórica kantiana. Da segunda, penso ter deixado também inequívocos apontamentos sobretudo nos ensaios que foram reunidos no meu livro *Ideia de um Heurística Transcendental*. Na verdade, tal como a dimensão retórica (ou comunicacional), assim também a dimensão heurística ou inventiva, que mostra como nascem e se desenvolvem as ideias ou teorias filosóficas, fazem parte da Poética da Razão, tal como a entendo e como já o deixei apontado no Posfácio da minha dissertação, ao falar da eminente função heurística das metáforas kantianas.

Excetuados alguns raros e episódicos acenos, estes assuntos – da Poética, da Retórica e da Heurística no e do pensamento kantiano (da mesma forma que no e do pensamento filosófico em geral) –, enquanto tais, não têm merecido a atenção da hermenêutica académica do Kantismo. Eles continuam em grande medida inexplorados e a generalidade dos comentadores da filosofia de Kant nem sequer os tem por assunto de cuja consideração possa advir algum efetivo ganho ou benefício para uma compreensão mais adequada da filosofia crítica. Para muitos, tais assuntos, mais do que representarem uma real dimensão da obra mesma do filósofo, ou algo que possa contribuir para o esclarecimento do modo de pensar deste e da substância especulativa da sua filosofia, não passam de uma singularidade idiosincrática de alguns intérpretes com tendências literarizantes ou esteticizantes, que pretendem dissolver a Filosofia na Literatura. Há, todavia, alguns sinais recentes que indicam uma mudança de perspetiva e parecem prometer uma maior disponibilidade para os reconhecer como pertinentes e como dignos de uma investigação.²⁷ Talvez por fim se faça justiça àquela observação que se lê no § 59 da terceira *Crítica*, onde, depois de ter exposto a sua noção de símbolo e de mostrar com exemplos que as próprias categorias filosóficas e designações de

²⁷ Prova recente do que dizemos é o volume *Kant and the Metaphors of Reason*, publicado pela Georg Olms Verlag, sob responsabilidade editorial de Patrícia Kauark-Leite, G. Cecchinato, Virgínia Figueiredo, Margit Ruffing e Alice Serra (Hildesheim / Zürich / New York, 2015), que reúne os textos das comunicações e conferências apresentados no IV Colóquio Kant Multilateral de Tiradentes, 11-14 de agosto de 2013. Também o é, embora num plano mais geral, o *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, ed. por Ralf Konersmann (Darmstadt: WBG, 2007, já com várias edições posteriores).

funções racionais e lógicas têm origem num procedimento simbólico e metafórico, Kant escreve: «esta operação foi até agora pouco estudada, por mais que ela mereça uma investigação mais aprofundada» (KU, AA 05: 352).

Nos parágrafos seguintes, após sucinta contextualização do ambiente intelectual em que o desenvolvimento do pensamento de Kant se inscreve, porei em destaque alguns aspetos que me parecem traços fundamentais de uma poética kantiana da razão, os quais se deixam captar no próprio atelier do filósofo, seja no que ele próprio explicitamente revela dos pressupostos, procedimentos e estratégias de construção do seu pensamento, seja pela revelação que nos advém da sua própria experiência de elaboração da sua filosofia e da íntima perceção da sua imanente teleologia e espontânea coerência e da mútua conveniência das suas partes.²⁸ Por certo, não se encontra nos escritos de Kant a expressão «Poética da Razão» ou outra que literalmente lhe corresponda. Isso, porém, não obsta a que usemos essa expressão para colher numa ideia os vários aspetos que compõem o que por aquela expressão se entende, esses sim realmente presentes nos escritos do filósofo.²⁹

II

A pertinência e a relevância do tema que nos ocupa deixam-se ver ainda melhor se não o considerarmos apenas no plano de imanência da obra kantiana, mas se o colocarmos no contexto mais vasto da mudança de

²⁸ Testemunho irrecusável disto é a revelação feita por Kant a Reinhold, numa carta do final de dezembro do ano 1787, na qual dá conta da «descoberta» da nova faculdade – o Juízo (reflexionante) – e do respetivo princípio transcendental, o que lhe permite unir sob uma mesma faculdade e um mesmo princípio a priori a compreensão da Arte e da Natureza viva – a Estética e a Teleologia –, e assim completar o seu sistema. (AA 10:514-515).

²⁹ A ideia de uma poética kantiana da Razão, desenvolvida neste ensaio, não esgota obviamente as possibilidades contidas no tópico, podendo haver outras abordagens paralelas, que, empreendidas a partir de outros pressupostos e com outra inspiração, a confirmem, reforcem ou complementem. Nesse sentido, quero aqui fazer uma especial menção dos trabalhos de Paulo Jesus sobre Kant, empreendidos a partir de uma matriz predominantemente fenomenológica, nomeadamente a sua obra: *Poétique de l'ipse. Étude sur le Je pense kantien*, publicada, com um «Préface» de François Marty pela Editora Peter Lang (Bonn/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt am Main/ New York/Oxford/Wien), 2008; e o seu ensaio «The Poetics of Moral Selfhood: On Believing and Hoping As-If», in: Patrícia Kauark-Leite et alii (eds.), *Kant and the Metaphors of Reason*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2015, pp. 263-276.

paradigma ocorrida na Filosofia (em especial na Alemanha), na segunda metade do século XVIII. Muitas mudanças ocorreram. Mas há algumas que são mais profundas e também, por isso mesmo, talvez menos perceptíveis, porque atingem os próprios pressupostos da prática da filosofia e não a superfície dos enunciados filosóficos, das proposições ou das teses propostas por este ou aquele pensador.³⁰

Um dos aspetos dessa mudança de paradigma é a progressiva auto demarcação da Filosofia em relação à Matemática (ou à Geometria) como seu privilegiado paradigma de cientificidade, tal como este se havia constituído em desiderato e programa com alguns dos filósofos do século XVII (Descartes, Hobbes, Espinosa, Leibniz...). Este movimento de desafeição e de explícita demarcação é protagonizado por vários pensadores, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, e entre todos eles se destaca precisamente e desde muito cedo o próprio Kant, num seu ensaio do ano 1763 (UD, AA 02:276-283).³¹ Mas essa atitude pode ver-se também noutros pensadores, como os chamados «filósofos populares» (*Popularphilosophen*) e em alguns outros desafetos do racionalismo iluminista nos quais se prenuncia já o gosto romântico, como Hamann, Herder e Jacobi. Característica desse vasto movimento é também a crítica e a desafeição em relação à filosofia escolar leibniziano-wolffiana, a qual precisamente se nutria ainda da sedução pelo pensamento matemático como exemplar e *organon* da Filosofia e como paradigma de toda a cientificidade. Dessa sedução e da pretensão de imitar, na abordagem das questões da Metafísica, os procedimentos da Matemática é que resultava o dogmatismo com todo o cortejo de vícios e equívocos que amplamente se exibem no pensamento metafísico, como o denunciara expressamente Kant, nomeadamente na sua *Crítica da Razão Pura* (KrV A

³⁰ Valho-me aqui, em forma de sumário, do que em ensaio anterior expus mais demoradamente sobre este assunto. Veja-se o meu ensaio: «From Metaphor to the Principle of Taste in Kant's Philosophy», in: Patricia Kauark-Leite et alii (Eds.) *Kant an the Metaphors of Reason*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2015, pp. 349-375 (sobretudo pp. 355-363).

³¹ Para uma apreciação da importância e alcance desse processo, veja-se: Giorgio Tonelli, «Der Streit über die mathematische Methode in der Philosophie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Entstehung von Kants Schrift Über die Deutlichkeit», *Archiv für Philosophie*, 9 (1959), pp. 37-66; Hans-Jürgen Engfer, *Philosophie als Analysis. Studien zur Entwicklung philosophischer Analysiskonzeptionen unter dem Einfluss mathematischer Methodenmodelle im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Bada Cannstatt: Frommann, 1982.

709-738/ B 740-766).

O outro movimento de fundo que decide, na forma e no conteúdo, o pensamento dessa época é a promoção da Estética – e com ela da Arte, dos sentimentos estéticos e bem assim das faculdades neles envolvidas ou a eles ligadas (a sensibilidade, a imaginação, o gosto, o juízo apreciativo ou reflexionante, o espírito inventivo ou *Witz*, o génio) – no contexto das disciplinas filosóficas. Constituída com Baumgarten na dignidade de disciplina filosófica, com o estatuto ainda subalterno de uma «gnoseologia inferior» ou de uma «lógica do conhecimento sensível», considerada como a irmã mais nova da Lógica, ela alça-se, em escassas quatro décadas, ao estatuto de disciplina mais relevante, vindo mesmo a ser reconhecida como o verdadeiro *organon* da Filosofia. Tal promoção veio a significar na filosofia da segunda metade do século uma significativa «viragem para a Estética» de que resultou uma efetiva esteticização das categorias filosóficas e dos próprios procedimentos metodológicos da filosofia, cujos aspetos maiores são: para além da mencionada tendência para colocar a filosofia antes do lado da Arte ou da Poesia que do lado da Matemática ou mesmo da Lógica, a pregnância semântica da categoria do gosto sobre a qual se constrói o discurso estético, o papel cada vez mais relevante atribuído a uma espécie de subjetividade não objetivante – que em Kant receberá o nome de «Juízo reflexionante» (*reflektirende Urteilkraft*) –, mas também à Imaginação, ao Génio e ao espírito inventivo (*Witz*), a aceitação da natural convivência do «princípio de prazer» com o «princípio de conhecimento» mesmo em Filosofia; enfim, a transformação da linguagem da filosofia num sentido estético-retórico.³²

Obviamente, tudo isto foi obra não de um só, mas de vários pensadores, alguns dos quais têm sido objeto de pouca atenção e apreço. Mas na filosofia de Kant consuma-se esse processo pela fusão ou entrelaçamento das várias linhas que o caracterizam.

Vejamos, apenas a título de sumária amostra, alguns passos e alguns dos principais atores desse processo. Antes de mais, Baumgarten. Criador da Estética como disciplina filosófica autónoma, este Professor de Halle, formado na filosofia leibniziano-wolffiana, está longe de ter só esse mérito em relação ao tema que nos ocupa. Destaco aqui dois aspetos, que, como

³² Sobre isto, veja-se o meu ensaio «From Metaphor to the Principle of Taste in Philosophy», no citado volume *Kant and the Metaphors of Reason*, pp. 349-375.

veremos, estão estreitamente relacionados com aquele ato de fundação da nova disciplina filosófica. São eles: a capacidade de reconhecer a dimensão estética dos sistemas filosóficos e o programa explícito de «mostrar a união em amicíssimo conúbio da Filosofia e da Poética» (*philosophiam et poematis pangendi scientiam, habitas saepe pro dissitissimis, amicissimo iunctas connubio, ponerem ob oculos*).³³

Este último programa consta de um opúsculo de 1735, onde aquela que virá a ser a Estética é pela primeira vez nomeada, mesmo se só publicada 15 anos mais tarde. Mas que o fundador da Estética tinha também uma peculiar capacidade para reconhecer e apreciar positivamente a dimensão estética das obras filosóficas e até científicas prova-o um seu *Curso de Estética*, lecionado precisamente no mesmo ano em que o primeiro volume da *Estética* é publicado (cujo texto, porém, só veio a ser publicado no início do século XX).³⁴ Nesse Curso de 1750, Baumgarten emite a sua apreciação sobre a qualidade estética do pensamento de vários filósofos modernos (Descartes, Leibniz, Wolff, Bilfinger). Mas não é menos significativa a sua declaração de que a sua atenção a esse aspeto contribuiu para a génese do citado opúsculo de 1735, no final do qual se anuncia o projeto de fundação da ciência Estética, que virá a ser cumprido pela obra cujo primeiro volume publicou em 1750 e o segundo volume em 1758. Embora não me possa deter a comentá-los, cito alguns passos desse Curso, acreditando que ainda hoje soe estranho que um filósofo do século XVIII dissesse o que diz a respeito de quem o diz e visse como sendo um aspeto positivo o que alguns por essa época ainda consideravam como sendo antes um defeito. Era o caso, em relação a Descartes, a propósito de quem se conhecem os juízos negativos de Pascal, reiterados por Voltaire, acerca da sua física romanesca e engenhosa.³⁵ Eis um passo do *Curso de Estética*:

«Quem conhece Descartes sabe que ele era também um espírito de uma

³³ A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, ed. de H. Paetzold, Hamburg: Felix Meiner, 1983, p. 4.

³⁴ A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik* (1750), apud: B. Poppe, A. G. Baumgarten: seine Bedeutung und seine Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Bern/Leipzig: R. Noske, 1907, pp. 65-268.

³⁵ Veja-se: Voltaire, *Lettres Philosophiques ou Lettres anglaises*, Paris: Bordas, 1988, pp. 72 e 75.

vivacidade pouco comum. A sua física é mais bela do ponto de vista da estética do que do ponto de vista da filosofia. Seria possível cantar a sua teoria dos cubos mais do que falar dela filosoficamente. E o poema que ele escreveu ainda na sua velhice na Suécia, quando era hóspede da rainha Cristina, dá testemunho de que ele podia pensar com beleza. [...] Leibniz, grande sob todos os pontos de vista, mostra-se também como uma mente grande em sentido estético. A sua *Teodiceia* é verdadeiramente bela... E não menos beleza estética se encontra em Wolff e Bilfinger. Quem leu as *Dilucidationes* do último verá como por vezes está nelas em jogo o génio. Ele deseja aí que se conheçam melhor as regras do mesmo e se impulsione mais o conhecimento sensível. Foi este desejo que proporcionou a ocasião ao Sr. Prof. Baumgarten para escrever a dissertação *De nonnullis ad poema pertinentibus*, que foi o fundamento desta ciência.»³⁶

É muito significativo não só que o Professor de Halle reconheça a dimensão estética de alguns dos principais sistemas filosóficos modernos, como que declare ter sido a atenção a esse aspeto o que inspirou o seu ensaio de 1735, onde exprime ele próprio o desiderato de mostrar «o amicíssimo conúbio entre a Filosofia e a Poética» e onde anuncia a fundação da Estética como uma ciência do conhecimento sensível, liberta da Lógica do entendimento e com suas leis próprias.

Para além de Baumgarten, que de dentro da filosofia escolar alemã abriu assim o campo filosófico a novos domínios que se tornarão cada vez mais fecundos para a cultura em geral e para a própria Filosofia, evocarei um outro filósofo, representante de um movimento filosófico que precisamente queria libertar a filosofia dos espartilhos escolares tornando-a compreensível e acessível ao maior número possível de instruídos. Trata-se da chamada «filosofia popular» (*Popularphilosophie*), que teve também ela decisiva influência na mudança de paradigma do pensamento alemão nas últimas quatro décadas do século. Um dos seus mais destacados representantes é Christian Garve. Num seu ensaio de 1769 – *Ensaio acerca do exame das faculdades* –, que antecede, portanto, em duas décadas os parágrafos dedicados por Kant na sua terceira *Crítica* à Imaginação e ao Génio, ele punha já em pleno destaque o papel das faculdades propriamente estéticas (imaginação, génio, gosto, *Witz*) também no processo de criação e elaboração do pensamento filosófico. Fá-lo nestes sugestivos termos:

³⁶ A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik*, §,1, apud: B. Poppe, *ob. cit.*, pp. 69-71.

«Geralmente, conhece-se apenas uma espécie de imaginação, aquela que reúne imagens para produzir novas imagens. [...] Mas há também uma imaginação para os filósofos, ou pelo menos para os inventores na filosofia. Para chegar a uma nova verdade, quando ela não é uma consequência direta de uma já conhecida, é impossível usar o procedimento dos raciocínios claramente pensados, mediante os quais se prova esta verdade, quando ela tem de ser encontrada. Como se quer abrir o caminho para um objetivo que ainda não se conhece? [...] Aqui, o rápido voo do génio tem de primeiramente sondar e sobrevoar o território estranho, antes que o entendimento possa fazer o seu caminho progressivo. Esta alma deve possuir o poder de ver toda a série num só olhar e numa espécie de intuição imediata. As ideias, que, desenvolvidas, constituem toda uma ciência, devem ser captadas como amalgamadas num todo e reunir-se como que numa imagem. Tal como há uma espécie de pressentimento, mediante o qual se preveem acontecimentos futuros, sem se poder explicar todas as causas de que eles decorrem, assim existe uma certa arte de adivinhar com felicidade mediante a qual se preveem ideias distantes e consequências longínquas de verdades, sem estarmos conscientes de todos os raciocínios mediante os quais a elas se chega. [...] Além disso, há na filosofia, no explicar e no demonstrar, igualmente um certo gosto, tal como nas artes e nas obras do belo espírito. Este gosto é produzido pelo espírito inventivo (*Witz*), a que os latinos chamam *sagacidade*.»³⁷

Há passagens da *Crítica do Juízo* de Kant que estão na mesma linha destas do «filósofo popular», nomeadamente aquelas que se referem à Imaginação, ao Génio e à invenção do novo, à relação entre o Gosto e o Génio, seja nas Belas Artes ou na Filosofia. De momento, seja dito apenas que efetivamente o culminar do processo que, em termos muito gerais, temos vindo a descrever e que já foi chamado de «viragem para a Estética» e até de esteticização da Filosofia,³⁸ acentua-se na última década do século XVIII, e a *Crítica do Juízo* de Kant será para isso decisiva. Esta obra de Kant, porém, tem um propósito muito mais amplo do que o de se propor como uma mera Estética, uma

³⁷ Christian Garve, *Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten*, começou por ser publicado na *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig: Verlag Dyk, Bd. VIII, 1769) e seria republicado dez anos depois no volume *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig: Verlag der Dykischen Buchhandlung, 1779, pp. 1-118 (nesta edição, os passos citados estão nas pp. 35-37 e 91-93).

³⁸ Veja-se o meu ensaio: «From Metaphor to the Principle of Taste in Kant's Philosophy», in: *Kant and the Metaphors of Reason*, pp. 349-375.

Filosofia da sensibilidade, ou uma Filosofia da Arte. A partir de Kant, de facto, a reflexão estética ganha o estatuto de uma filosofia fundamental, ao propor-se como «propedêutica de toda a Filosofia» (KU, AA 05:194), na medida em que, como crítica do sujeito que julga e das suas faculdades cognitivas, ela mais não é senão a consciência reflexiva que o sujeito tem do funcionamento das suas faculdades, quer estas intervenham no conhecimento, na moral, na apreciação estética da Natureza e da Arte, na apreciação dos seres vivos e da própria Natureza como um sistema auto finalizado, no próprio pensamento metafísico e filosófico em geral.³⁹

É culminando um amplo e complexo processo especulativo que teve o seu início em Baumgarten e a sua decisiva confirmação na *Crítica do Juízo* de Kant, que, na viragem do século, o jovem Schelling pode escrever, na sua obra *Sistema do Idealismo transcendental* (1800), que é a Arte, e não já a Lógica nem a Geometria ou a Matemática, que constitui o verdadeiro *organon* da Filosofia, que é o *sentido estético* que permite compreender o verdadeiro modo de produção da Filosofia.⁴⁰ Na cultura poética e filosófica alemã da última década do século XVIII essa convicção constituía, aliás, um adquirido partilhado por vários pensadores de primeira grandeza (entre os quais cabe destacar F. Hölderlin, F. Schiller, F. Schlegel, Novalis...), que faziam amplo coro, cada qual com sua voz própria, em torno da ideia de que «Poesia e Filosofia deveriam ser reunidas»,⁴¹ de que «a Poesia é o começo e o fim da Filosofia»,⁴² e defendiam até que «o filósofo deve possuir tanta energia estética como o poeta», que «a filosofia do espírito é uma filosofia estética», que

³⁹ Ao que se diz, relativamente ao Juízo estético [ästhetische Urtheilskraft], no final do § VIII da Introdução à *Crítica do Juízo*, corresponde analogamente o que se diz da Teleologia <do Juízo teleológico> no § 79 da segunda parte da obra: que «na medida em que contém princípios a priori, ela pode e deve fornecer o método a respeito de como se tem de julgar acerca da Natureza segundo o princípio das causas finais; e desse modo a sua doutrina do método tem pelo menos um influxo negativo sobre o modo de proceder na ciência teorética da Natureza e também sobre a relação que esta pode ter na Metafísica com a Teologia, enquanto propedêutica da mesma.» (KU, AA 05:417).

⁴⁰ F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in: *Schellings Werke*, München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1927, Band II, pp. 349-3451, 625-629.

⁴¹ F. Schlegel, *Lyceum*, fragm, 115, in: *Kritische Schriften und Fragmente*, Band I (1794-1797), hrsg. V. E. Behler u. H. Eichler, Paderborn: Schöningh, 1988, p. 249.

⁴² F. Hölderlin, *Hyperion*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Hanser, 1981, Band I, 59-662.

«o supremo ato da razão é um ato estético».⁴³

Muito nos enganaríamos, porém, a respeito do resultado daquele explícito programa baumgarteniano de «unir em amicíssimo conúbio a Filosofia com a Poesia», se pensássemos que ele representa uma desqualificação ou perda de vigor do pensamento e mesmo da Filosofia. Na verdade, os pensadores e poetas citados tinham, entretanto, levado a cabo também a reinvenção da verdadeira essência da Poesia e esta tornara-se especulativa e pensante, da mesma forma e ao mesmo tempo que a Filosofia se tornava estética e poética. Novalis <Friedrich Hardenberg> exprime essa verdadeira reinvenção da Poesia com a sua noção de «Poesia transcendental», que «é um misto de Filosofia e Poesia e no fundo abrange todas as funções transcendentais e contém na realidade o Transcendental em geral».⁴⁴

III

Poderá parecer que nada disto tem a ver com o nosso tema, que a Kant se refere. Espero mostrar que não é assim. Seja dito, aliás, que todos os citados pensadores e poetas foram atentos leitores de Kant, sobretudo do Kant autor da «Crítica do Juízo estético» e puderam encontrar nesta primeira parte da terceira *Crítica* um poderoso estímulo para o seu próprio

⁴³ Estas últimas fórmulas encontram-se num fragmento de manifesto filosófico redigido pelo ano 1796 e atribuído a três jovens que frequentavam a Stiftung de Tübingen, que davam pelos nomes de Hölderlin, Schelling e Hegel. Mesmo se o autógrafo parece ter sido redigido pela mão de Hegel, a autoria é atribuída aos três, sendo que as ideias nele expostas correspondem mais verosimilmente tanto a Schelling como a Hölderlin. O documento só foi publicado no século XX, tendo-lhe sido dado o título: *Das Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus*. In: F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Hanser, 1981, Bd. I, p. 918. Veja-se a tradução desta peça, com estudo introdutório e comentário, por Manuel José do Carmo Ferreira, «O Mais Antigo Programa de sistema do Idealismo Alemão», *Philosophica* 9 (1997), pp. 225-226.

⁴⁴ Novalis, *Schriften*, Darmstadt: WBG, 1981, Band II, p. 536. Não destoam desta reinvenção da essência da Poesia as considerações de Kant no § 53 da *Crítica do Juízo*, no contexto da sua avaliação comparativa das diferentes belas artes (AA 05:326 ss). Veja-se: Bernd Dörflinger, «Sobre a primazia da poesia em relação às outras artes no contexto da antropologia pragmática de Kant», in: Monique Hulshof e Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (Orgs.), *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*, Marília: Oficina Universitária /São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018, pp. 71-86; no mesmo volume, pp. 87-100, também o ensaio de Fernando M. F. Silva, «»Exprimir o inefável,... torná-lo universalmente comunicável». Sobre o conceito de linguagem poética em Kant».

pensamento e obra criadora.

Na verdade, a tese mais geral e mais original dessa obra de Kant, é a de que é o Juízo, na sua função reflexionante, com seu princípio a priori próprio de *Zweckmässigkeit* (traduza-se por *teleoformidade, conformidade a fim, ou pertinência*), o qual, segundo o filósofo, tem na apreciação estética das belas formas espontâneas da Natureza a sua melhor evidência e o seu mais imediato campo de aplicação, que realmente preside a toda atividade do pensamento e faz dessa atividade – sejam quais forem de resto as faculdades nela envolvidas – um processo espontâneo, mas que ao mesmo tempo se revela como se fosse orientado por um fim, todavia imanente e não determinado, antes como um «livre jogo» no qual o espírito experiencia a espontânea e gratificante harmonia das suas faculdades. Esse peculiar modo de proceder do Juízo reflexionante designa-o Kant como «técnico» (*technisch*), expressão que contrapõe ao «meramente mecânico» (*bloss mechanisch*) e que toma, antes, como sinónimo de «estético» (*ästhetisch*) e «artístico» (*künstlich*). O Juízo é, por conseguinte, «técnico», quer dizer: procede tecnicamente ou artisticamente, projetando uma atividade finalizada, como o é a arte humana, mas não no sentido de uma forma predeterminada e programada, e sim no de uma forma inventada no concreto e por assim dizer ao mesmo tempo espontânea. É essa «técnica do Juízo» (*Technik der Urteils kraft*) que é projetada sobre a Natureza para a apreciar como um sistema finalizado, como se ela fosse capaz de produzir dando-se a si mesma fins, com uma arte ou uma «técnica da Natureza» (*Technik der Natur*) livre, que, todavia, se deixa interpretar pelo Juízo (reflexionante) do sujeito como se seguisse um fim ou designio imanente, arte essa de que são produtos as suas formas belas que apreciamos mediante os nossos juízos estéticos, ou os seres orgânicos, que apreciamos mediante os nossos juízos teleológicos.

O Juízo (enquanto *reflexionante*)⁴⁵ reconhece, pois, o seu procedimento como sendo regido por uma lógica própria, distinta tanto da lógica

⁴⁵ Depois que tomou consciência da sua função «reflexionante» (*reflektirende*), como distinta da função «determinante» (*bestimmende*), o Juízo (*Urteils kraft*) já não precisa de nomear essa função, pois é ela que mais essencial e originariamente o define e que está sempre subjacente, mesmo nas respetivas funções determinantes, como o elemento onde também estas últimas ganham o mais pleno sentido. Por isso, Kant pode dar por título à sua terceira *Crítica* simplesmente o de *Crítica do Juízo* (*Kritik der Urteils kraft*), e não o de *Crítica do Juízo reflexionante* (*Kritik der reflektirende Urteils kraft*), como se o novo qualificativo fosse redundante.

determinante do entendimento, como da lógica *imperativa* da razão prática, que Kant designa como sendo «técnica» ou «artística», uma lógica gerida pelo princípio de *Zweckmässigkeit*. Desse modo, o autor da *Crítica do Juízo* recupera e por assim dizer reinventa o mais antigo sentido do termo grego *techné* e do latino *ars*, reconhecendo-os na originária e essencial proximidade seja com a *poiesis* seja com a *physis*, ou a Natureza, a que o Juízo atribui também uma peculiar «técnica» ou «arte» (por analogia com o que chamamos propriamente «arte» nos humanos), mormente quando se trata de apreciar os seus produtos belos ou vivos.⁴⁶ O Juízo só é capaz de apreciar os produtos belos ou vivos da natureza pressupondo um princípio teleológico e nessa medida ele revela-se como sendo um «entendimento arquetónico» (*architektonischer Verstand*, KU § 80, AA 05:421). Mas ouçamos o filósofo, num passo da *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*, em cujos parágrafos este tópico está exposto com maior evidência:

«O Juízo reflexionante [*reflektirende Urteilkraft*] procede pois com respeito a fenómenos dados para os colocar sob conceitos empíricos de coisas naturais determinadas, não esquematicamente, mas tecnicamente, não por

⁴⁶ Veja-se o ensaio «Técnica da Natureza». Reflexões em torno de um tópico kantiano», no meu livro: *Ideia de uma Heurística Transcendental*, pp. 94 ss. Num ensaio publicado em 1993, a propósito da importância e função atribuídas à arte no pensamento alemão da última década do século XVIII e ainda oito décadas depois em Nietzsche, eu escrevia: «... a arte mostra em si a própria lógica do funcionamento do espírito, uma lógica mais originária do que a lógica do entendimento. Essa outra lógica, a lógica da arte, que é, simultaneamente, a lógica do espírito no funcionamento orgânico de todas as suas faculdades fundamentais, revela-se análoga da própria lógica da vida e da natureza orgânica na produção dos seus efeitos. Tal lógica recebe em Kant o nome de «teleformidade» (*Zweckmässigkeit*). Trata-se, na verdade, de uma *poética*, não no sentido mais vulgar do termo, entendida como conjunto de regras a que deve obedecer a produção de algo, mas no sentido de que a razão mesma, ao produzir, no trato com os objectos, as suas formas ou representações, o faz manifestando uma legalidade que lhe é imanente, mas que não se confunde com a necessidade lógica ou com a mera produção mecânica planificada em função de um objectivo previamente determinado. Esta *poética* ou *técnica* espontânea do espírito tem o seu correspondente na *poética* ou *técnica* espontânea da natureza. O espírito exhibe-se poeticamente sobretudo na arte e na filosofia, concebida esta como a auto-produção teleoforme do «génio da razão». A natureza, por seu turno, é sobretudo naquelas suas manifestações a que chamamos orgânicas que melhor exhibe a sua peculiar poética.» («Retorno ao mito. Nietzsche, a música e a tragédia», in *Philosophica*, 1, 1993, pp. 89-111; republicado sob o título «O retorno ao mito, ou a herança kantiana de Nietzsche», no meu livro *A Razão sensível. Estudos Kantianos*, Lisboa: Colibri, 1994, pp. 117-140 (o passo citado vem na p. 122 desta última publicação).

assim dizer de maneira simplesmente mecânica, como um instrumento, sob a direção do entendimento e dos sentidos, mas ao modo da arte, conformando-se ao princípio universal, mas ao mesmo tempo indeterminado, de um arranjo finalizado da natureza num sistema, de alguma maneira em benefício do nosso Juízo. [...] O Juízo dá-se, pois, a si mesmo a priori a Técnica da Natureza como princípio da sua reflexão [...] unicamente para poder refletir segundo as suas próprias leis subjetivas, de acordo com a sua necessidade, e, todavia, ao mesmo tempo em concordância com as leis da Natureza em geral.» (EE, AA 20:213-214)

Por conseguinte, é o Juízo que, propriamente falando, é «técnico» e se apreende como tal, é a «técnica do Juízo – *Technik der Urteilskraft* – que é o fundamento da ideia de uma técnica da Natureza»,⁴⁷ projetada sobre esta, seja para apreciar as suas formas belas espontâneas, seja os seus produtos organizados ou vivos, considerando-a como se ela procedesse ao modo da arte. Mas se é o Juízo, que, na reflexão do sujeito sobre o seu modo de pensar, projeta essa lógica ou maneira de proceder não mecânica, mas técnica ou artística, para compreender o que se passa no juízo estético sobre as belas formas da Natureza ou na apreciação dos seres vivos, na verdade, a produção ou geração mesma desses objetos naturais que nos parecem belos ou auto finalizados presume-se que é gerida, no caso dos produtos organizados da Natureza, pelo «impulso de formação» (*Bildungstrieb*), segundo a teoria da epigénese, que Kant partilhava com o naturalista J. F. Blumenbach (KU, AA 05:424), o qual está para a produção imanentemente finalizada e ao mesmo tempo contingente e espontânea desses produtos da Natureza, como a Imaginação (*Einbildungskraft*), no seu livre jogo com as outras faculdades do espírito (Entendimento e Razão), está para as criações humanas das belas artes. O Juízo e a Imaginação são, pois, as principais faculdades seja da «técnica» ou poética da Natureza, seja da arte ou poética (isto é, da «técnica» ou «arquitetónica») do Espírito.

Na sua terceira *Crítica*, em especial nos parágrafos dedicados ao que chama as «ideias estéticas», Kant reconhecerá esse papel fundamental da Imaginação – não só produtivo, como também realmente «criador» de formas, de ideias e representações. De facto, se quiséssemos encontrar a réplica

⁴⁷ Veja-se o parágrafo VII da *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*: «Also ist die *Urteilskraft* eigentlich technisch; die Natur wird nur als technisch vorgestellt, sofern sie zu jenem Verfahren zusammenstimmt und es nothwendig macht.» (EE, AA 20:220).

kantiana para o citado ensaio de Baumgarten do ano 1735 (que Kant com toda a probabilidade não conhecia), essa seria o conjunto de parágrafos da *Crítica do Juízo* dedicados às ideias estéticas, ao símbolo, à imaginação e ao génio. Tais parágrafos poderiam ser lidos (e costumam, aliás, sê-lo) como dizendo respeito apenas à Poesia ou às Belas Artes, e é verdade que é nesse domínio – o domínio propriamente estético – que antes de mais as reflexões neles desenvolvidas se aplicam e têm cabimento. Mas as reflexões neles expostas transcendem esse domínio e aplicam-se, na verdade, em todos aqueles domínios onde se trata de encontrar forma de representar sensivelmente numa representação as irrepresentáveis e inobjetiváveis ideias da Razão ou de dizer o que não cabe em nenhuma linguagem, pois as ideias estéticas cumprem por acréscimo a função de animar e dar vida ao Espírito, assegurando-lhe respiração, abrindo-lhe horizontes, mesmo onde os conceitos do entendimento lhe haviam fixado inultrapassáveis fronteiras. O que quero dizer é que tais parágrafos não dizem respeito apenas à peculiar poética da Poesia e das Artes, mas dizem respeito também à poética da Metafísica e da Filosofia. Neles se descreve o modo como Kant concebe a Poética da Razão ou do Espírito (*Gemüt*), considerados estes na sua peculiar organicidade e espontânea harmonia. Tal Poética é posta em movimento e gerida pelo «jogo livre» da Imaginação, aquela faculdade – *Einbildung* – que, num conhecido passo da primeira *Crítica*, Kant chega a suspeitar que possa ser a «faculdade fundamental» (*Grundkraft*) do Espírito, a qual, «unida à consciência, fosse Memória, Espírito inventivo <*Witz*>, Poder de discernimento, e até porventura Entendimento e Razão» (KrV, AA 03:430).

Em suma, com os referidos parágrafos da sua terceira *Crítica* Kant deu um decisivo contributo para o desiderato que Baumgarten se propusera no seu opúsculo de 1735 de casar intimamente – *amicissimo iunctas connubio* – a Filosofia com a Poesia. As ideias estéticas, que «dão que pensar mais do que nós podemos exprimir com um conceito determinado, servem às ideias da razão, em vez de exposições lógicas, para animar o espírito, na medida em que lhes abrem um horizonte para um campo imenso de representações com elas aparentadas.» Mediante as ideias estéticas – e já muito significativo é que lhes chame «ideias» –, Kant resolve um problema que na primeira *Crítica* ficara em suspenso, ou que tinha tido aí uma solução apenas negativa. O problema era: como dar um correspondente sensível às ideias da razão?

A *Crítica da Razão Pura* respondera pela impossibilidade de dar um tal correspondente. Mas a *Crítica do Juízo* traz uma nova resposta, ainda que esta venha pelo desvio da estética, e seja válida, portanto, apenas na esfera da imanência subjetiva, e não como princípio de objetivação: é possível dar às ideias da razão um referente sensível numa intuição, mas não diretamente, e sim indiretamente, mediante uma analogia, «sem dúvida ainda sempre segundo leis analógicas, mas por certo também segundo princípios, que residem mais acima na razão» (*zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Principien, die höher in der Vernunft liegen*). Desse riquíssimo parágrafo 49 cito alguns passos que apoiam a ideia que quero deles extrair. Escreve Kant:

«Chamo ideia estética aquela representação da Imaginação que dá muito para muito pensar. sem que seja possível fixá-la num determinado pensamento, isto é num conceito, que lhe possa ser adequado, a qual, por conseguinte, também nenhuma linguagem alcança e pode tornar inteligível. [...] Podemos chamar ideias a essas representações da Imaginação: por um lado, porque elas esforçam-se por algo que está para além dos limites da experiência e, desse modo, procuram aproximar-se de uma exposição dos conceitos da Razão (das ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência [*Anschein*] de uma realidade objetiva; por outro lado, e principalmente, porque, enquanto intuições interiores [*als innern Anschauungen*], nenhum conceito lhes pode ser completamente adequado.» (KU, AA 05:314)

As ideias estéticas são *criações da Imaginação*, as ideias da Razão são *criações – e porque não poemas? – da Razão, Dichtungen der Vernunft*, como o repetirá Kant em várias páginas do *Opus postumum* (AA 21:101,102). Destaca-se o simétrico parentesco entre elas: se as primeiras são ricas demais para se circunscreverem num qualquer conceito ou linguagem, as segundas são excessivas para qualquer intuição sensível que as tente representar. Tópico brevemente enunciado no § 49 (KU, AA 05:314), receberá maior explicitação no § 57, nesta forma:

«Uma ideia estética não pode chegar a ser um conhecimento, porque é uma intuição (da Imaginação) para a qual nunca se pode encontrar um conceito adequado. Uma ideia da Razão nunca pode tornar-se um conhecimento, porque contém um conceito (do suprassensível) para o qual nenhuma intuição adequada pode alguma vez ser dada. Eu creio que se pode chamar a ideia

estética uma representação inexponível da Imaginação, e a ideia da Razão, por seu turno, um conceito indemonstrável da Razão. De ambas é pressuposto que elas não são inteiramente sem fundamento; bem pelo contrário, são geradas em consonância com certos princípios da faculdade cognitiva a que pertencem (a primeira de acordo com princípios subjetivos, a última de acordo com princípios objetivos).» (KU, AA 05:342).

A ideia da Razão consente, todavia, a sua exposição numa ideia estética (ou sob um modo estético), pois esta não ofende a transcendência daquela. A ideia ou representação estética «dá muito que pensar» (*viel zu denken veranlasst*), anima e vivifica o espírito, põe-no em movimento, como que lhe dá asas. Na sua exposição, Kant claramente põe em destaque o papel dessas ideias, não apenas no plano estético, mas na economia do espírito em geral, por conseguinte, também no plano metafísico e até no plano cognitivo em geral, embora por certo de um modo indireto e indeterminado, e, todavia, de um modo que é imprescindível para a vida do espírito, pois que é esse mesmo o seu princípio de animação e vitalização. Assim o diz:

«Se a um conceito se submeter uma representação da Imaginação, que pertence à sua apresentação [*Darstellung*], mas que por si somente dá ocasião para pensar muito mais do que se possa compreender num conceito determinado, por conseguinte, amplia esteticamente o próprio conceito de um modo ilimitado, então, neste caso, a Imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade das ideias intelectuais (a Razão) em movimento, de modo a permitir-lhe, por ocasião de uma representação, pensar mais do que nela possa estar captado e tornado distinto [...] Estas formas que constituem não a apresentação [*Darstellung*] de um dado conceito, mas que exprimem somente, como representações concomitantes [*Nebenvorstellungen*] da Imaginação, as consequências conexas e a afinidade deste conceito com outros, são chamados **atributos** (estéticos) de um objeto, cujo conceito, enquanto ideia da Razão, não pode ser adequadamente apresentado [*nicht adäquat dargestellt werden kann*]. [...] Eles não representam, como os atributos lógicos, o que reside nos nossos conceitos da sublimidade e majestade da Criação, mas algo diferente, que dá ocasião à Imaginação para se expandir sobre uma multidão de representações relacionadas que nos permitem pensar mais do que pode ser representado num conceito determinado mediante palavras; e proporcionam uma ideia estética que serve a esta ideia da Razão em vez de uma apresentação lógica, ainda que realmente apenas para animar o espírito, abrindo-lhe o horizonte de um incomensurável campo de representações afins.» (KU, AA 05:314-115)

É precisamente na sua aparente fraqueza – na sua inadequação, limitação e indeterminação – que reside a inesgotável riqueza da ideia estética. Pois o que não pode ser dito de uma vez e de uma maneira determinada, solicita a diversidade do modo de o dizer, por conseguinte, promove a ilimitada criatividade linguística e representacional, assim revelando de facto, na consciente inadequação sucessiva das suas representações, aspetos que deixam ver melhor a inesgotável pregnância de sentido da realidade que se quer nomear ou representar. E essa é a melhor maneira de representar o irrepresentável ou de dizer o indizível, para que apontam as ideias da Razão, dando-o a pensar, mas sem o circunscrever e determinar, dizendo-o de algum modo, mas com a consciência da impossibilidade de o fixar num conceito ou numa qualquer expressão, sem, portanto, lhe ferir a transcendência.⁴⁸

Nos passos que citámos da *Crítica do Juízo*, sobre o papel da Imaginação na criação de ideias estéticas, de resto associada ao Génio como sua principal faculdade, encontra-se sem dúvida o núcleo essencial da Poética kantiana do espírito. Como inequivocamente se depreende dos textos citados, ela não vale só para a Poesia ou para as Belas Artes, mas ilumina todo o processo do Pensamento (na Filosofia, na Metafísica) e até o trabalho próprio do Entendimento. De resto, há que ter em conta o alto conceito que Kant fazia da Poesia, como aquela arte «na qual se mostra em toda a sua grandeza o poder das ideias estéticas» (KU, AA 05:314). Se Descartes confessava ter estado na juventude apaixonado pela poesia (*i'estois amoureux de la Poësie*),⁴⁹ Kant não diz menos quando escreve: «devo confessar que um belo poema sempre me produziu um puro prazer» (AA 05:327).⁵⁰ Trata-se da poesia de ideias, da

⁴⁸ Com razão escreve Hermann Cohen: «A ideia estética representa uma especial maneira de coisa-em-si; uma especial tarefa, um especial “substrato inteligível”, uma especial maneira do Incondicionado, um especial *noumenon*, um especial conceito-fronteira [*Grenzbegriff*]. Todas estas expressões, que são equipolentes da ideia <da Razão>, usa-as Kant a respeito da ideia estética». *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlin: F. Dümmler, 1889, p. 214.

⁴⁹ Descartes, *Discours de la Méthode, Oeuvres*, ed. Adam-Tannery (reimpr. Paris: Vrin, 1996), vol. VI, p. 7.

⁵⁰ Sobre este ponto, vejam-se os dois ensaios seguintes e recentes: B. Dörflinger, Sobre a primazia da poesia em relação às outras artes no contexto da antropologia pragmática de Kant, in: Ub irajarar R. de Azevedo Marques e Monique Hulshof (Orgs.), *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*, Marília/Oficina Universitária – São Paulo/ Cultura Acadêmica, 2018, pp. 71-86; Fernando Silva, «Expressar o inefável, ... e torná-lo universalmente comunicável». Sobre o conceito de linguagem poética em Kant», *ibidem*, pp. 87-100.

poesia metafísica, como a daqueles poetas cujos extratos ritmam magnanimamente a sua obra juvenil de *Cosmologia*: o Joseph Addison, o Alexander Pope, o Albrecht von Haller.⁵¹ Para ele, a Poesia é aquela espécie de arte que

«parece anunciar apenas um jogo de entretenimento com ideias e, todavia, dela resulta muito para o entendimento, como se ela tivesse meramente a intenção de contribuir para os seus assuntos. A combinação e harmonia das duas faculdades cognitivas, a sensibilidade e o entendimento [...] parece acontecer nela de modo não intencional e por si, mas não pode realmente acontecer sem algum mútuo acordo e mútua ajuda <entre essas faculdades>.» (KU, AA 05:327)

Na Poesia há um jogo franco e leal. Nela não se propõe uma ocupação séria, mas apenas se oferece um jogo da Imaginação, e, todavia, o produto ou resultado desse jogo é rico de pensamento e como que se esforça, mas sem coação, por ser consonante com as leis do Entendimento; não é um jogo disparatado, mas faz sentido; melhor dito: cria, dá ou institui o sentido, onde o não havia – e a exposição sensível que dos conceitos intelectuais assim propõe de modo algum prejudica ou confunde e enreda o Entendimento, mas antes o favorece e o ilumina.⁵² Falando da Poesia, Kant desdobra-se em explicitações desse poder expansivo das suas criações, as ideias estéticas, produto do jogo harmonioso da Imaginação com o Entendimento, ou da Imaginação com a Razão:

«Ela <a Poesia> expande o Espírito [*erweitert das Gemüth*] deixando a Imaginação livre e apresentando, nos limites de um dado conceito e por entre a ilimitada variedade de formas que se podem combinar com ele, aquela que o apresenta com uma plenitude de pensamento tal que nenhuma expressão

⁵¹ Veja-se: K. A. Rosikat, *Kants Kritik der reinen Vernunft und seine Stellung zur Poesie*, Königsberg: Hartung, 1901.

⁵² Numa peça do ano 1777, escrita para servir de arguição de uma tese de Poética na sua universidade, Kant expusera já o seu entendimento a respeito da natureza e nobre função da Poesia. Veja-se a tradução que fiz dessa peça, com estudo introdutório e notas: «Immanuel Kant: Sobre a ilusão poética e a poética da ilusão (Esboço de um discurso de arguição “Sobre as ficções poéticas”», in *Estudos Kantianos*, Marília, v. 2, n. 2, pp. 291-314, Jul./Dez., 2014. Na mesma linha vão os parágrafos da *Antropologia numa orientação pragmática*, que levam por título «Apologia da sensibilidade» (AA 07:143-146).

linguística lhe é completamente adequada e assim eleva-o esteticamente ao nível das ideias. Ela fortalece Espírito na medida em que lhe permite sentir [fühlen lässt] o seu poder livre, autónomo e independente da determinação da Natureza, para considerar e apreciar a Natureza enquanto fenómeno segundo perspectivas que ela não oferece por si nem na experiência dos sentidos nem através do Entendimento, e assim usá-la em vista de e como se ela fosse o esquema do suprassensível [*Schema des Übersinnlichen*]. Joga com a ilusão de que produz de modo espontâneo, ainda que sem ser enganadora; pois declara a sua ocupação como sendo um mero jogo, o qual, todavia, pode ser usado de modo pertinente [*zweckmässig*] pelo Entendimento para as suas próprias tarefas». (KU, AA 05:326-327)

Destaquemos em sumário o que nos revelam esses parágrafos da terceira *Crítica*.

Em primeiro lugar, o reconhecimento efetivo da Imaginação como uma faculdade fundamental do espírito e do seu eminente papel criador na Poética do Espírito. Mas a criatividade da Imaginação, sendo livre, não é sem leis. É, diz Kant, regida por «leis de analogia, as quais têm o seu fundamento em princípios que residem mais acima na Razão e que nos são tão naturais como aqueles em acordo com os quais o entendimento apreende a natureza empírica» (AA 05:314). O seu modo de operar é o do «livre jogo», de uma espontaneidade que ela exerce por própria iniciativa, sem estar subordinada ao Entendimento ou à Razão, mas estando embora como que ao serviço do Espírito enquanto um organismo vivo e garantindo a harmonia das faculdades. O efeito da sua criação é a animação do espírito, libertando-o dos seus limites, abrindo-lhe indeterminadamente os horizontes do infinito.

Esta Poética do Espírito acionada pela Imaginação tem o seu campo pleno na Poesia e na Arte, mas ilumina também o que se passa noutros domínios da razão, nomeadamente na Metafísica.⁵³ O sistema das faculdades do Espírito não é feito de compartimentos fechados, mas é um organismo vivo onde as trocas são efetivas e, na economia do sistema das faculdades do espírito, cabe precisamente à estética (à Arte, ao juízo reflexionante estético) fazer as mediações, as conexões, as passagens. O prazer estético consiste nisto mesmo: «na espontaneidade no jogo das faculdades do conhecimento, cujo

⁵³ Ela ilumina também o processo de invenção ou de descoberta do novo nas Ciências, por mais que Kant considere estas predominantemente sob o ângulo de um processo de imitação. Penso ter dado disso suficientes apontamentos no meu livro *Ideia de uma Heurística Transcendental*, sobretudo nos dois primeiros capítulos.

agrado contém o fundamento deste prazer, e torna este conceito apto para mediação da conexão do domínio do conceito de natureza com o conceito de liberdade nas suas conseqüências, nisto que a última ao mesmo tempo promove a recetividade do ânimo para o sentimento moral.» (KU, Einl., ix, AA 05:197). Se o belo pode ser símbolo da moralidade (§ 59), uma representação da imaginação (ideia estética, alegoria, símbolo ou metáfora) pode servir de exposição sensível – sob o modo estético, não sob o modo lógico – das ideias metafísicas, e isso não apenas para o prazer contemplativo do pensador ou do filósofo, mas também para benefício e ampliação dos próprios conceitos intelectuais, os quais, se desse modo não se tornam mais determinados e se não alcançam a pretendida objetivação, ganham e alcançam sim um modo ampliado de apreciar os seus objetos e até todo o seu campo de objetivação possível. Kant deixa isso não só sugerido, mas expressamente dito:

«numa palavra, a ideia estética é uma representação da imaginação, associada a um dado conceito, que é combinada com um tal número de representações parciais no uso livre da imaginação que nenhuma expressão que designe um determinado conceito pode ser encontrada para ele, o qual por isso consente a adição a um conceito de muito que é indizível, e cujo sentimento anima as faculdades cognitivas e combina o espírito com a mera letra da linguagem.» (KU, AA 05:316)

Dando vida ao corpo inerte dos conceitos, dando *espírito* onde só havia *letra*, a ideia estética tem para o conhecimento simultaneamente um carácter de ampliação e de antecipação: o entendimento e a razão ganham assim ímpeto para pensar mais, embora de um modo indeterminado, preparando o terreno para a invenção científica ou filosófica. É nesse sentido, creio eu, que Schiller, Hölderlin, Schelling e muitos outros podem dizer que a Poesia é o verdadeiro começo da Filosofia, que aquilo que o poeta antecipa na intuição percorre-o e confirma-o depois o filósofo na análise e reflexão. A Poética revela-se, afinal, como uma Heurística.

Nesta Poética do Espírito intervêm diferentes faculdades, nomeadamente a Imaginação e o Entendimento ou a Imaginação e a Razão, mas o protagonismo cabe todo à Imaginação. Sabe-se que a Imaginação tinha já um importantíssimo papel na tarefa do conhecimento, nomeadamente, produzindo esquemas para permitir que aos conceitos correspondesse um referente

sensível. Sendo embora reconhecida como uma faculdade produtiva e de síntese, no plano do conhecimento ela trabalha ao serviço do entendimento e é para as necessidades cognitivas deste que produz os seus esquemas. No plano estético, porém, a Imaginação é livre e é ela que tem a iniciativa e domina, e nem bem domina, pois, mais propriamente do que exercer uma lógica de dominação, o que ela faz é entregar-se ao seu livre jogo de criação, para o qual mobiliza, mas sem coação, todas as faculdades e os respetivos princípios e ideias, para oferecer produtos plenos de significação (*sinnreich*).

Um outro aspeto importante da conceção de Imaginação, desenvolvida por Kant na sua *Crítica do Juízo*, é a íntima correlação dessa faculdade com o Génio. Mas se a Imaginação é a principal faculdade que constitui o Génio, por este entende Kant precisamente a «união das faculdades do ânimo – em especial, da Imaginação e do Entendimento – numa certa proporção» (KU, AA 05:316), isto é, de forma doseada, podendo o peso e papel relativos de cada uma dessas faculdades ser matizado consoante o produto. A isso voltarei.

Mas antes quero chamar a atenção para um outro parágrafo da *Crítica do Juízo*, no qual Kant nos dá a ver um outro aspeto importante do seu entendimento da Poética do Espírito, pondo desta vez em evidência o protagonismo de uma outra faculdade, que na verdade já conhecemos, precisamente o Juízo. É no § 59, por ocasião da explicitação da noção de símbolo. Sempre achei que esse parágrafo deveria ser lido em continuidade e correlação com o § 49, que fala da Imaginação e respetiva criação de ideias estéticas. De fato, o que naquele parágrafo 59 *in nuce* se expõe é o que se pode chamar o processo geral de simbolização e metaforização do pensamento e a enunciação do princípio que o rege.

Segundo Kant, o procedimento simbólico do Juízo reflexionante é essencialmente distinto do procedimento esquematizante desempenhado pela Imaginação transcendental (mas em verdade em relação também com o Juízo determinante) em vista do conhecimento objetivo, de que tratara na primeira *Crítica* (KrV AA 03:134-136), embora mantenha com ele alguma analogia. Ali, a Imaginação produz, para o serviço do Entendimento, o **esquema** – um híbrido meio intelectual, meio sensível, que homogeneiza o conceito e a intuição sensível. No símbolo, porém, essa relação do conceito ou ideia com o sensível é estabelecida por uma mediação analógica mais complexa, ou

por uma espécie de esquematismo ao quadrado, que se atribui ao Juízo reflexionante. Esta faculdade efetua aqui uma dupla operação: primeiramente, aplica o conceito ao objeto de uma intuição sensível; seguidamente, aplica a *simples regra da reflexão* sobre aquela intuição a um objeto completamente diferente, por relação ao qual o primeiro é apenas símbolo.» (KU, AA 05:351) O que é visado não é a correspondência entre a representação e o objeto em causa, mas a conveniência ou pertinência do símbolo para permitir a reflexão do sujeito sobre o objeto.

O exemplo aduzido por Kant – a representação de um Estado monárquico, como sendo um organismo vivo, quando governado pelas leis internas que um povo dá a si mesmo, em contraste com a representação do Estado despótico, como sendo um moinho manual acionado do exterior, isto é, mecanicamente, quando governado pela vontade absoluta de um só que está por assim dizer fora do Estado – mostra claramente que a noção kantiana do símbolo traduz o que tradicionalmente, desde Aristóteles ou mesmo desde Platão, se entende por metáfora e sua pertinência na Filosofia.⁵⁴ Nenhuma semelhança existe, de facto, entre um Estado despótico e um moinho manual ou entre um organismo vivo e um Estado monárquico. A semelhança só existe na **regra** que o Juízo percebe e identifica como sendo o princípio que pode esclarecer o funcionamento de um e de outro. É essa semelhança da regra ou a *par ratio* que funda a pertinência da analogia.⁵⁵ Mas nada menos

⁵⁴ De Aristóteles, veja-se o passo já citado da *Retórica*. De Platão, veja-se *Fedro*, 273 d: «as semelhanças, como dissemos antes <262b>, aquele que é em toda a parte o mais hábil a descobri-las, é o que conhece a verdade.»

⁵⁵ Na verdade, Kant já tinha exposto este processo de invenção de uma «regra» de base intuitiva que pode ser estendida, por analogia, para descrever operações intelectuais, num ensaio de 1785 (*Was heisst sich in Denken orientieren?*, AA 08:133). Mas não o designara aí com o nome de «símbolo». Poderia antes chamar-se aí princípio de *sensificação* (*Versinnlichung*) do pensamento, isto é, o procedimento mediante o qual os conceitos recebem «sentido e significação» (*Sinn und Bedeutung*) através de imagens intuitivas (*bildliche*) que lhes são associadas. Nesse mesmo ensaio atribui-se a uma «ação concreta do Entendimento» essa operação mediante a qual se extrai, a partir de uma intuição ou imagem sensível, a «regra do pensamento em geral», que depois se pode aplicar a um objeto, que já nada tem que ver com a imagem sensível de origem. O que está em causa nesse ensaio é a metáfora da «orientação» no pensamento, que Kant constrói a partir da fenomenologia da orientação espacial, geográfica e astronómica. Mas já nesse lugar, na continuação, ele faz notar que inclusivamente a Lógica está construída desse modo e sublinha mesmo a fecundidade que pode resultar da invenção de metáforas para o trabalho do Entendimento e da Razão, na medida em que elas «oferecem à Razão máximas

significativa é a declaração que segue, na qual o filósofo reconhece que:

«A nossa linguagem está cheia de tais exposições indiretas segundo uma analogia, mediante a qual a expressão não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão. Assim, as palavras **fundamento** (apoio, base), **depende** (estar suspenso de cima), **decorrer de** (em vez de seguir), **substância** (no dizer de Locke, o portador dos acidentes) e inúmeras outras não são hipotiposes e expressões esquemáticas para conceitos, mas sim <expressões> simbólicas, não mediante uma intuição direta, mas apenas segundo uma analogia com ela, isto é, segundo a transferência da reflexão sobre um objeto da intuição para um conceito completamente diferente, ao qual talvez nunca uma intuição pode corresponder diretamente.» (KU, AA 05:352)

Ao apontar para a importância dessa «operação» (*Geschäft*) do Juízo (ou Faculdade de julgar reflexionante) e ao reconhecer assim a possibilidade e mesmo a necessidade de uma investigação sobre a formação metafórica da linguagem filosófica, Kant mantém-se no âmbito do amplo propósito da sua filosofia transcendental que era o de indagar os pressupostos e o fundamento das representações com que o espírito se refere a realidades, de qualquer modo que seja.

Mas cabe perguntar se as duas faculdades – Imaginação e Juízo – não estão realmente envolvidas tanto num como noutro caso. Geralmente, Kant atribui o esquematismo à Imaginação ou ao Entendimento (KrV B 181) e o simbolismo ao Juízo. Na verdade, porém, as três faculdades estão envolvidas seja no processo da produção dos esquemas, seja na criação de ideias estéticas, seja no da simbolização ou metaforização. Num caso ou noutro, é a Imaginação que descobre (produz, inventa, cria), segundo leis de analogia, tanto o esquema como a ideia estética e o símbolo, por uma via direta ou indireta, mas é o Juízo que aprecia e reconhece ou não a respetiva pertinência ou a *par ratio* que os funda. E apesar de Kant sublinhar a diferença das duas operações, também aponta a analogia que há entre elas, pois, na verdade, tanto num caso como no outro o que está em causa é uma «regra de procedimento [*Regel des Verfahren*], meramente a forma da reflexão, e não o conteúdo» (KU, AA 05:351), algo parecido com o que na primeira *Crítica*

para pensar sobretudo no pensamento abstrato e propõem ao Entendimento métodos heurísticos que podem conduzi-lo na investigação da Natureza.» (WDO, AA 08:133).

se dizia a respeito do esquema, com sendo a «representação de um método [*Vorstellung einer Methode*] para representar... numa imagem um certo conceito... mais do que esta imagem mesma» (KrV AA 03:135).

É inútil discutir se é uma ou outra faculdade que nisso tem o papel preponderante, quando precisamente a lógica que aí procede é a do «livre jogo» e quando o resultado que se obtém é precisamente a da gratificante experiência da harmonia das faculdades. Mas é legítimo pensar que a iniciativa – por assim dizer, o convite – para o jogo pertence à imaginação. Ela cria, porém, espontaneamente produtos – ideias estéticas ou símbolos – que de um modo feliz ou pertinente e cheio de sentido se revelam ir como que espontaneamente ao encontro das necessidades e funções da razão (as ideias) ou do entendimento (os conceitos). Todavia, é o Juízo reflexionante que aprecia, julga, reconhece e por fim sanciona a pertinência (*Zweckmässigkeit*) dessas criações e se elas são capazes de realmente iluminar e de permitir a mais plena comunicabilidade, e que assim se garanta a capacidade de elas serem fecundas social e culturalmente falando. Tenha-se em atenção o que é dito da relação entre o Génio (a Imaginação) e o Gosto (Juízo) no § 50 da *Crítica do Juízo*:

«O Gosto é, tal como o Juízo em geral, a disciplina (ou domesticação) do Génio, corta a este muito as asas e torna-o civilizado e polido; mas ao mesmo tempo dá a este uma orientação, de até onde ele se deve estender, para permanecer pertinente [*zweckmässig*]; e na medida em que introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes e capazes de obterem uma aprovação universal e de serem seguidas por outros, fazendo progredir continuamente a cultura.» (KU, AA 05:319)

Mas há algo que ambas as faculdades – a Imaginação e o Juízo – têm em comum: ambas procedem segundo leis de analogia, por invenção ou reconhecimento de afinidades e semelhanças entre as coisas que são de per si muito diversas, o que permite falar de umas através das outras e vice-versa.⁵⁶ Kant,

⁵⁶ Vários intérpretes tentaram fazer a reconstituição da doutrina kantiana da Analogia ou do conhecimento por analogia. Destaco os seguintes: Suet Takeda, *Kant und das Problem der Analogie. Eine Forschung nach dem Logos der Kantischen Philosophie*, Den Haag: M. Nijhoff, 1969; François Marty, *La naissance de la Métaphysique chez Kant. Une étude sur la notion kantienne d'analogie*. Paris, Beauchesne, 1980; Idem, «L'analogie chez Kant. Une notion critique», *Les Études Philosophiques*, 1989, pp. 455-474; Christian Hamm, ««Conhecimento por analogia».

que praticou largamente o raciocínio por analogia como procedimento heurístico, desde as obras de juventude,⁵⁷ desenvolverá reflexões ocasionais sobre o tópico da analogia, seja em vários lugares da suas obras publicadas, seja nos seus Cursos, sobretudo no de Lógica. Mas em nenhum caso avança muito para além do que diz neste § 49, a respeito das livres criações da Imaginação, nas quais esta faculdade não se limita a fazer associações e a juntar representações umas às outras, mas vai ao ponto de criar «por assim dizer uma nova natureza a partir do material que a natureza real lhe dá». E o que a esse respeito de mais relevante se diz é que essas livres criações, em toda a sua liberdade ou espontaneidade, ocorrem, todavia, segundo leis e princípios muito peculiares, a saber:

«sem dúvida ainda sempre segundo leis analógicas, mas por certo também segundo princípios, que residem mais acima na Razão (e que nos são precisamente tão naturais como aqueles segundo os quais o Entendimento apreende a natureza empírica [*zwar noch immer nach analogischen Gsetzen, aber doch auch nach Principien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns eben sowohl natürlich sind als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffasst)*])» (KU, AA 05:314).

Significativo é que os exemplos dados por Kant, para ilustrar a sua noção de símbolo sejam categorias e operações filosóficas e lógicas ou a moralidade (não se deve esquecer que esse parágrafo trata de mostrar como o belo é símbolo da moralidade). É essa operação de criação ou invenção de símbolos e metáforas, que Kant considerava estar ainda pouco estudada, mas que merecia uma mais profunda investigação (AA 05:352), que no fundo explica a economia poética da razão que se expõe na própria metafórica kantiana, procedimento em que intervêm e colaboram o Juízo e a Imaginação, os quais, segundo leis de analogia, inventam metáforas e símbolos que se cunham em palavras. Os símbolos e as metáforas, tal como as ideias estéticas, são inventados e criados pela Imaginação mas não se dirigem aos sentidos, para que os vejam, e sim ao Juízo – como uma regra para refletir para si mesma – para

Sobre a função da argumentação indirecta em Kant», In: *Poética da Razão. Homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*, pp. 71-80.

⁵⁷ Veja-se o ensaio: «Analogia e conjectura no pensamento cosmológico do jovem Kant», no meu livro: *Ideia de uma Heurística Transcendental. Ensaio de Meta-Epistemologia Kantiana*. Lisboa: A Esfera do Caos, 2012, pp. 23-58.

que os aprecie e reconheça na sua inesperada e luminosa pertinência. Não deixa de ser significativo também o facto de que Kant trate a questão do símbolo e o processo da sua invenção no contexto da reflexão sobre o campo estético, embora muitos dos exemplos que aduz sejam de categorias filosóficas e metafísicas. Isso pode precisamente significar que, segundo o filósofo, na Poética transcendental do espírito não há compartimentos incomunicáveis e que, por fim, há uma identidade de procedimento da razão ou do espírito (chamem-se os protagonistas Imaginação, Juízo ou simplesmente Razão) nas suas criações poéticas ou artísticas e nas suas criações metafísicas.

IV

Não será difícil reconhecer que o afastamento da Filosofia em relação à Matemática ou Geometria como paradigma de cientificidade,⁵⁸ de que acima falámos, está diretamente correlacionado com a progressiva aproximação da Filosofia em relação à Arte (à Poesia) e com o íntimo parentesco cada vez mais reconhecido entre as duas áreas, nomeadamente no que respeita aos procedimentos e às faculdades envolvidas na respetiva produção: a Imaginação criadora de ideias estéticas, o Génio, e o Juízo reflexionante, esse verdadeiro «entendimento arquitetónico», cujo princípio transcendental da

⁵⁸ É certo que, por essa mesma época, há que ter em conta também um movimento de tentativa de recientificação da Filosofia, ao qual o próprio Kant não é alheio, se tivermos em consideração não só a sua insistência na ideia duma Filosofia e de uma «Metafísica que possa apresentar-se como ciência». A este respeito, tenha-se presente o título dos *Prolegómenos* e o Prefácio à 2ª edição da *Crítica da Razão Pura*, onde dominam os exemplos das «revoluções» de método operadas nas Ciências da Natureza, graças ao que elas encontraram o respetivo caminho científico e o projeto do filósofo parece ser aí também o de encontrar para a Metafísica o «caminho seguro da ciência» por uma espécie de *Experiment der reinen Vernunft* que se pensa por analogia com a Química e a Astronomia, o qual supõe uma «mudança da maneira de pensar»; mas trata-se por certo de uma ciência *sui generis*, da qual a Crítica da Razão se concebe precisamente como o respetivo «Tratado do Método» e não propriamente como o «sistema da ciência» (KrV B: XI-XXIV). Todavia, é nesse mesmo Prefácio que, páginas adiante, Kant declara que «teve de suprimir o **saber** (*Wissen*) para arranjar lugar para a **fé** (*Glauben*)» (ib. XXX). Esse movimento de recientificação da Filosofia exprime-se em tentames de inspiração diversa: nos *Anlage zur Architektonik* <1771> de J. H. Lambert, nas diferentes versões da *Wissenschaftslehre* de Fichte (1794-), na ideia do «Saber Absoluto» de Hegel e, depois da «filosofia positiva» de Auguste Comte, ressurgiu ainda no programa fenomenológico de Husserl como ideia da Filosofia «como ciência rigorosa» (*als strenge Wissenschaft*). Desses aspetos, porém, não me ocuparei aqui.

livre pertinência – a *Zweckmässigkeit* – rege a invenção ou o reconhecimento da conveniência espontânea das partes num todo, seja nas produções humanas (da Arte), seja nas produções da arte ou «técnica da Natureza» que se revela tão profusamente nas belas formas ou nas produções orgânicas desta, como se fossem orientadas por um desígnio que temos de pressupor, embora o não conheçamos nem tenhamos meios de vir a conhecer. Ao jogo livre da *Einbildungskraft*, no domínio das criações do espírito humano, corresponde a teleoforme espontaneidade do *Bildungstrieb*, no domínio das produções livres da natureza biológica: como se houvesse uma analogia entre a Poética do Espírito e a Poética da Natureza. Uma passagem da primeira *Crítica* já deixava essa ideia no ar. Lê-se aí:

«Sem entrarmos aqui em disputa com a razão natural acerca do raciocínio pelo qual, a partir da analogia entre algumas produções da Natureza e aquilo que a arte humana produz quando faz violência à natureza e a obriga a curvar-se aos nossos fins em vez de proceder segundo os seus (...), a Razão conclui que a natureza deve ter precisamente por princípio uma inteligência e uma vontade, fazendo derivar ainda de uma outra arte, embora de uma arte sobre-humana, a possibilidade interna da Natureza livremente operante (que torna pela primeira vez possíveis todas as Artes e talvez mesmo a Razão).» (KrV B 654, AA 03:417)

Mas há uma outra importante consequência neste movimento de aproximação da Filosofia à Arte: a ideia, recorrente nos escritos de Kant, sobretudo nos do espólio, segundo a qual a Filosofia, tal como a Arte e a Poesia, é um «produto do Génio», do «génio da razão». E essa condição serve, antes de mais, para demarcá-la da Ciência e da Matemática. É por isso que, tal como o produto do Génio nas Artes, ela não pode ser ensinada, nem aprendida, nem imitada, como o podem ser as Ciências úteis e até mesmo a Matemática. Se é genuína, a Filosofia só pode ser «criada a partir das fontes da própria razão» (*aus den Quellen der Vernunft selbst zu schöpfen*), como se lê no Prefácio aos *Prolegómenos* (Prol AA 04:255). Nas Reflexões sobre Lógica, nos Cursos de Antropologia e também noutros lugares esta ideia é insistente. Transcrevo de seguida uma seleção de excertos colhidos das diferentes épocas do pensamento kantiano que isso mostram. Nuns exprime-se a recusa da imitação ou da aprendizagem de outros em Filosofia, ou insiste-se na originalidade, na necessidade de uma inspiração característica (um peculiar espírito, ou

ideia), de invenção. Noutros sublinha-se o parentesco da Filosofia com o Gosto ou as Artes e Ciências do Génio, ao mesmo tempo que se a demarca da Matemática e de outras Ciências que podem ser aprendidas e imitadas. Em todos eles é explícita a correlação entre Filosofia e Génio.⁵⁹ Ei-los:

«Às artes e ciências da imitação pertence a aprendizagem, à Filosofia o Génio» [*Zu Künsten und Nachahmungswissenschaften gehört Gelehrtheit, zur Philosophie Genie*] (AA 16:65);

«O espírito filosófico é, por conseguinte, original e portanto Génio» [*Der philosophische Geist ist also original und mithin Genie*] (AA 16: 66);

«Por espírito original entende-se a habilidade que não é alcançada mediante imitação. Nem todo o espírito original é característico. O espírito tem a ver coma a invenção daquilo em que há uma ideia como fundamento, também na razão [*Unter dem Originalgeist verstehen wir die Fertigkeit, die nicht durch Nachahmung kan erworben werden. Nicht ieder originalgesit ist charakteristisch. Geist gehört zur Erfindung dessen , wo eine idee zum Grunde liegt, auch bey Vernunft.*] (AA 16:67-68).

«A filosofia é encarada aqui como génio da razão.» [*Die Philosophie ist hier gleich als Vernunftgenius anzusehen*]
(*Löse Blätter zu den Fortschritten der Metaphysik*, AA 20:343).

«Filosofia e Gosto requerem Génio e não imitação» [*Philosophie und Geschmack erfordern Genie und nicht Nachahmung*»] (*Enz.-Vorlesung*, AA 19: 10).

⁵⁹ Veja-se o artigo de Piero Giordanetti, «Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie», *Kant-Studien*, 86. Jahrg., 1995, pp. 406-430. Analisando sobretudo textos do espólio de Kant, Giordanetti conclui que Kant manteve nas décadas de 60-70 um discurso de aproximação entre a Filosofia e o Génio, mas teria recuado nessa correlação nas duas décadas seguintes (80-90), mostrando progressiva tendência para reservar o Génio – em sentido próprio – para as coisas do gosto e que são criação da Imaginação nas Belas-Artes. Todavia, se é reconhecível a tendência para relacionar o Génio com a Imaginação criadora de ideias estéticas na Poesia e nas Artes (o que é visível também nos §§ 49 e seguintes da *Crítica do Juízo*), também é verdade que, mesmo em reflexões ou textos datáveis das duas últimas décadas, o filósofo continua a correlacionar inequivocamente a Filosofia com o Génio. Veja-se também: Vittorio Mathieu, «La genialità del filosofo in Kant», *Il cannochiale*, 1990, 3, pp. 99-103; e deste mesmo autor, também o ensaio «Ragione inventiva e idee ermeneutiche nell'ultimo Kant», In: *Giudizio e interpretazione in Kant*, a cura di G. Riconda, G. Ferretti, A. Poma. Genova: Il Melangolo, 1992, pp. 141-158.

«Para a Filosofia é requerido Génio, e da mesma forma o é para as belas ciências, mas para as ciências úteis <é requerido> espírito de imitação. A Matemática requer apenas imitação.» [*Zur Philosophie wird Genie erfordert, zu schönen Wissenschaften gleichfalls, zu nützlichen Wissenschaften aber der Geist der Nachahmung. Die Mathematic bedarf nur Nachahmung.*»] (Logik Blomberg, AA 24:299).

«A Filosofia é mais uma ciência do Génio, a Matemática, porém, é mais uma arte» [*Die Philosophie ist mehr eine Wissenschaft des Genies, die Mathematic hingegen mehr eine Kunst.*»] (Anthrop.-Collins, Anthropologie- Nachschriften, Marburger Kant-Archiv, p. 142, apud Giordanetti, 1995, p. 418).

«Assim não se pode ensinar nenhuma Filosofia, mas apenas despertar para isso o Génio. A Filosofia é uma ciência do Génio, a Matemática é aprendida mediante o ensino.» [*So kann man keinen Philosophie lehren, aber sein Genie dazu wecken. Die Philosophie ist eine Wissenschaft des Genies, Mathematik wird durch Unterweisung erlernt.*»] (Anthropologie-Prieger, Anthropologie-Nachschriften, Marburger Kant-Archiv, pp. 67-68, apud Giordanetti, p. 419, nota 41).

«Há ciências da imitação e da aprendizagem, mas também outras ciências do génio, que não podem ser aprendidas. A Filosofia e a arte de filosofar é impossível ser aprendida, porém, a Matemática pode sê-lo» [*Es giebt Wissenschaften der Nachahmung der Erlernung, aber auch andere Wissenschaften des Genies, die nicht erlernt werden können. Die Philosophie und die Kunst zu Philosophieren kann unmöglich erlernt werden, wohl aber die mathematic.*] (Logik-Blomberg, AA 24:53)

«A Matemática é uma espécie de ramo dos ofícios [*Gewerbzweig*] (artesanaria) [*Manufactur*]; a filosofia pura é um *produto do Génio* [*Genieproduct*].» (OP, AA 21:140).

O que podemos concluir desta amostra?

Kant pode ter evoluído na sua posição quanto ao explícito alinhamento da Filosofia com o Génio, passando a ser mais rigoroso na reserva do requisito da genialidade para as Belas Artes; mas não desistiu das características que apontara à Filosofia para a demarcar das ciências que se podem aprender e imitar, mesmo a Matemática, apesar de esta compartilhar com aquela a condição de ser uma «ciência racional», embora o seja de

um modo muito diverso, quanto ao objeto e ao método, como Kant desde cedo – estrategicamente – fez questão de o mostrar (*UD*, AA 02:276- 286; *KrV*, AA, 03: 468-483). Na conceção kantiana do Génio – da que nem sequer um esboço aqui se pode dar⁶⁰ –, ressalta-se a originalidade como sua primeira propriedade, a atribuição das suas criações à espontaneidade da Natureza, que não obedece a regras, mas, na sua criação, dá ela mesma a regra, pelo que o autor de um produto que o deve ao seu génio natural e não à aprendizagem, nem ele mesmo sabe como nele surgiram as ideias novas ou originais, e também não está em seu poder organizar um plano para produzi-las ou prescrevê-lo a outros para que o façam. O filósofo sugere como origem do termo duas expressões latinas: *gignere*, que significa gerar, dar à luz, criar; e *genius*, termo usado para nomear o peculiar espírito protetor e orientador dado a cada homem com o nascimento (KU AA 05:308), que se pode acordar e estimular, mas não aprender.⁶¹

⁶⁰ Embora não tendo presentes muitos textos do espólio kantiano, só mais recentemente publicados, merece leitura a obra de Otto Schlapp, *Kants Lehre vom Gene und die Entstehung der «Kritik der Urteilskraft»*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1901. Veja-se também: Giorgio Tonelli, «Kants Early Theory of Genius (1770-1779)», *Journal of the History of Philosophy*, 4 (1966), pp. 109-131; 209-224; Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, «Consideraciones filológicas a proposito del “Genio” en Kant», *Philosophica* 42 (2013), pp. 147-161; Piero Giordanetti, «Kant e Gerard. Nota sulle fonti storiche della teoria kantiana del “genio”», *Rivista di Storia della Filosofia* 46 (1991), 4, pp. 661-699.

⁶¹ Esta etimologia, como aliás muitas das principais considerações sobre o tópico que ainda ocorrem na *Crítica do Juízo*, encontram-se já numa peça «Sobre o Génio», que faz parte do Curso de Antropologia (*Menschenkunde*) do semestre de inverno de 1781-1782 (*Vorl. ü. Anthropologie*, AA 25.2: 1055-1066). Uma tradução desta peça, com um estudo de introdução, foi feita por Fernando M. F. Silva, «Do Génio» (Lição de Antropologia de Kant), *Estudos Kantianos*, v. 3, n. 2 (2015), pp. 211-232. Alexander Gerard é referido logo no início dessa peça como o inglês que teceu as melhores considerações sobre o tema. A obra de Gerard, *An Essay on Genius* (London, 1774), fora traduzida ao alemão por Christian Garve – *Versuch über das Genie* (Leipzig: Weidemanns Erben und Reich, 1776). É de presumir que Kant tenha tido conhecimento da obra do filósofo-teólogo inglês através desta tradução. Mas deve notar-se que, ainda antes da publicação da obra de Gerard, já Garve, num seu ensaio de 1769 (repblicado em 1779) – o *Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten*, tece muito interessantes considerações sobre o génio, mesmo em Filosofia, e não é impossível que Kant as tenha também lido, seja na edição de 1769 (*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künsten*), ou na de 1779 (*Sammlung einiger Abhandlungen*). Veja-se acima a nota 37.

Os documentos textuais arrolados por Giordanetti não representam a totalidade dos escritos de Kant, e mesmo mais do que documentarem uma mudança ou mesmo uma evolução da posição kantiana, são antes prova da existência, no pensamento de Kant, de uma fecunda tensão (hesitação ou ambiguidade), a qual deixa a Filosofia suspensa entre o ser uma ciência *sui generis* (que não se deixa, todavia, modelar por nenhuma ciência conhecida, nem sequer pela Matemática, da qual é antes estratégica e completamente separada), e o ser algo outro que, pela sua peculiar fenomenologia, se reconhece próxima preferentemente da Arte, sobretudo pela característica de invenção original, pelo ingrediente do espírito vivificante que a anima e por ser «o país natal das ideias» que exprimem a vitalidade da Razão, as quais, se não são produto do Génio, em sentido próprio, só podem ser pensadas como criação, por parte da Razão, de algo que é profundamente análogo àquilo que nas Belas Artes se chama o Génio, produzidas, por conseguinte, pelo «génio da razão» ou «a partir das fontes da razão».

Mas o que é o Génio? Kant assim o descreve, num passo do § 49 da *Crítica do Juízo*:

«O génio consiste propriamente nas felizes relações. O que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode proporcionar: para um dado conceito inventar ideias e, por outro lado, para estas ideias encontrar a expressão mediante a qual o estado de espírito subjetivo por ela produzido, como acompanhamento de um conceito, pode ser comunicado a outros.»
(KU AA 05:317)

Neste curto passo estão presentes, em forma condensada, três dimensões essenciais do que se pode entender por uma Poética da Razão (ou do Espírito, ou da Imaginação, ou do Juízo): a dimensão heurística, o momento inventivo ou o feliz acaso (não programado) que dá a ver «felizes – isto é, pertinentes – relações» entre coisas diferentes; a dimensão poética (o encontro da expressão que traduz em linguagem um estado de espírito ou a ideia a ele associada); a dimensão retórica (a comunicação desse estado de espírito e ideia a outros mediante a linguagem).

Não há ciência nem habilidade que o ensine. Mas o que se pode dizer é que o que é obra do Génio acontece como que mediante uma súbita percepção ou inesperada (embora desejada, no interesse da Razão ou do Juízo) descoberta

de alguma analogia – «a magnífica via da analogia» (*der herrliche Weg der Analogie*) (*Vorl. ü. philos. Religionslehre*, Pölitz, p. 53) – esse procedimento alquímico da Imaginação e do Juízo reflexionante), procedimento que – segundo se lê num dos *Cursos de Lógica* – «nenhum lógico ainda tratara convenientemente ... Esse campo está ainda aberto.» (*Noch hat kein Logiker die analogie... gehörig bearbeitet. Dieses Feld steht noch offen*). (Dohna-Wundlacken, AA 24:772).

Na verdade, o campo continua hoje tão aberto e inexplorado quanto o estava no tempo de Kant e talvez mesmo como o deixara Aristóteles, o primeiro que o terá advertido, ao estabelecer, na sua *Poética*, que «o saber encontrar belas metáforas implica o saber colher as semelhanças entre as coisas»⁶² e, na sua *Retórica*, que isso é «prova de agudeza de espírito» e tem todo o cabimento mesmo na Filosofia.⁶³

Aquela frase do § 59 da *Crítica do Juízo*, que se referia a uma operação ainda pouco analisada, mas que merecia uma investigação mais aprofundada, não aponta para outra coisa senão para a misteriosa operação de saber encontrar pertinentes analogias ou descobrir semelhanças entre coisas diferentes, seja ela atribuída à Imaginação ou ao Juízo, pois tanto um como o outro procedem «segundo leis analógicas», operação que é misteriosa não tanto pelo que respeita ao modo como funciona, mas mais no que a desencadeia: o momento de inspiração.⁶⁴ Pois, como escreve Kant,

⁶² *Poetica*, XXI, 1459a.

⁶³ *Rhetorica*, III, 11, 1419 a,9.

⁶⁴ Note-se que essa faculdade inventiva, tomada das poéticas do Barroco, era designada no pensamento da própria escola wolffiana, seja pelo *Witz* ou pelo *ingenium* <engenho, faculdade inventiva> associado ao *acumen* <agudeza, perspicácia>. Assim escreve Christian Wolff (*Rede über die praktische Philosophie der Chinesen*, ed. Bilingue, Hamburg: Meiner, 1985, p. 108), falando de Confúcio, em cujas sentenças reconhece a união do *ingenium* com o *acumen*, que o leva a proferir juízos pertinentes em discursos metafóricos e argutos: «Est nimirum ingenium... quaedam similitudines observandi facilitas, & acumini jungitur, quoties ista similitudo non in oculos incurrit, sed mentis demum judicio subest abditā rimantis; acumini vero si jungitur ingenium, judicium acre abesse nequit.» Traduzo: «A faculdade inventiva <engenho, espírito> é uma certa facilidade para ver semelhanças; unido à perspicácia, sempre que essa semelhança não ocorre imediatamente aos olhos, mas apenas é presente ao juízo do entendimento, ele investiga o oculto, pois onde a faculdade inventiva está unida à perspicácia, não falha um juízo pertinente.»

«Seguir um fio condutor <- eis aqui uma feliz metáfora para a metáfora! -> requer apenas diligência e atenção. Mas para encontrar o próprio fio condutor e as suas peças desgarradas requer-se inspiração, que é, no pensamento, o mesmo que o feliz acaso nos acontecimentos» [*«Nach einem Leitfaden fortzugehen, gehört nur fleiss und Achtsamkeit. Aber den Leitfaden selbst und die abgerissenen Stücke desselben zu finden, wird der Einfall erfordert, der eben dasselbe im Denken ist, was der Glücksfall in Begebenheiten.»*] (Refl. 4997, AA 18:55-56).

É nesse «campo ainda aberto» que há que trabalhar. Mas o campo está aberto e selado ao mesmo tempo, pois o que nele se tenta compreender é nada menos do que essa «arte escondida nas profundezas da alma humana» (*verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele*), que é o modo de trabalhar mesmo da Imaginação, seja na produção de «esquemas» para os conceitos, ou na criação de «ideias estéticas» e de «símbolos» para as ideias da Razão. O mesmo Kant nos adverte que «dificilmente poderemos alguma vez esperar sacar à Natureza os seus verdadeiros modos de proceder e pô-los a descoberto diante dos olhos» (*deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemal abrathen und sie unverdeckt vor Augen legen werden*), KrV B 180-181, AA 03:136). E se, num dos parágrafos da segunda Parte da sua *Crítica do Juízo*, o filósofo nos tirava a esperança de que viesse algum dia a nascer um Newton que por fim explicasse, pelo mero mecanismo das leis naturais e sem recurso a algum pressuposto teleológico, como surge um simples rebento de erva – *die Erzeugung eines Grashalms* (KU AA 05:400), ele tira-no-la também no que toca a vir-se algum dia a saber como nasce uma ideia filosófica e se desenvolve ela em sistema, a não ser que se pressuponha nisso um princípio teleológico em ação, por misterioso que ele seja.⁶⁵ E o modo que tem para o dizer é recorrendo a uma metáfora biológica. Mas essa metáfora é já o resultado de um deslocamento do que começou por

⁶⁵ Esse princípio, que obviamente só será expressa e publicadamente assumido na resposta a Forster do ano 1788, «Sobre o uso de princípios teleológicos em Filosofia» (AA 08: 157-184), está sugerido, todavia, por várias recorrentes expressões usadas neste capítulo e nos próximos. Eis algumas: «Die Idee bedarf zur Ausführung ein Schema, d. i. eine a priori aus dem Princip des Zwecks bestimmte wesentliche Mannigfaltigkeit und Ordnung der Theile» (AA 03:53); «die wesentlichen Zwecke der menschlichen Vernunft» e a «teleologia rationis humanae» (AA 03:542), o esquema ou germe desenvolve-se «architektonisch um der Verwandtschat willen und der Ableitung von einem einigen obersten und inneren Zwecke, der das Ganze allererst möglich macht» (AA 03:539), «die Systeme ... als Glieder eines Ganzen zweckmässig vereinigt sind und eine Architektonik alles menschlichen Wissens erlauben (AA 03:540).

ser um registo arquitetónico: passou-se do estrutural ao genético, do sistema ou ideia de um todo acabado e perfeito ao organismo vivo e em desenvolvimento. Aquele tem de ser suposto, mas só se realiza mediante o segundo e só no fim se reconhece a ideia do todo que presidiu realmente ao seu desenvolvimento imanente. Com a metáfora biológica o filósofo expõe, valendo-se de uma analogia, o modo como se gera e se desenvolve não só um sistema filosófico, mas até a história da filosofia (o surgimento e a sucessão dos sistemas filosóficos, não como edifícios avulsos, mas como entre si relacionados, isto é, como dizendo respeito a uma mesma ideia). Claramente se denuncia nessa exposição uma experiência pessoal do desenvolvimento da sua própria filosofia. Cito alguns passos desse extraordinário capítulo de uma vivida Poética da Razão:

«Regidos pela razão, os nossos conhecimentos não podem constituir uma rapsódia, mas devem formar um sistema. [...] Por sistema entendo a unidade dos diversos conhecimentos sob uma ideia. Esta é o conceito racional da forma de um todo. Enquanto que mediante tal conceito se determina a priori tanto a amplitude do diverso como o lugar respetivo das partes no todo. [...] O todo está, pois, articulado (*articulatio*), não amontoado (*coacervatio*). Pode crescer internamente (*per intussusceptionem*), mas não externamente (*per appositionem*), como o faz um corpo animal, cujo crescimento não supõe adição de novos membros, mas fortalece cada um deles, sem modificar a sua proporção, e o capacita melhor para cumprir os seus fins.» (AA 03:539)

Fala-se da ideia que garante a unidade e que dá a forma ao todo do sistema. Mas quando temos a evidência dessa ideia? Verdadeiramente, só no fim do processo de desenvolvimento orgânico do sistema, ou quando disso mais nos aproximamos. Enquanto o processo se desenvolve, o que temos são esboços, esquemas ou monogramas da ideia, sempre imperfeitos, e talvez arranjos parciais em torno de um ou outro tópico ou núcleo agregador, que eles mesmos, a pouco e pouco se vão articulando ou coligando uns com os outros. Note-se que em todo o raciocínio analógico de Kant está pressuposta uma lógica teleológica – aquela mesma que será na terceira *Crítica* aplicada aos organismos vivos para compreender a sua estrutura, peculiar geração e processo de desenvolvimento.⁶⁶ Deixemos que o filósofo se explique:

⁶⁶ Sobre a ambiguidade do uso da metafórica embriológica e orgânica nesse capítulo – se Kant tem em vista explicitamente a epigénese ou uma vaga de ideia de pré-formação genérica – (o

«A realização da ideia requer um esquema, isto é, uma pluralidade e uma ordenação das partes que sejam essenciais e determinadas a priori segundo o princípio definido pelo seu fim. [...] O esquema da ciência tem que compreender o esboço (*monogramma*) e a divisão do todo nos seus membros e tem que fazê-lo em conformidade com a ideia. [...] Contudo, enquanto se elabora esta ciência, raras vezes coincide o seu esquema com a ideia, já que esta se encontra oculta na razão como um gérmen no qual todas as partes estão ainda em embrião [...] Esta ideia reside na razão como um germe, no qual todas as partes estão ainda muito escondidas e dificilmente reconhecíveis à observação microscópica.» (AA 03:539)

Assim se explica que os filósofos muitas vezes deem voltas em torno de uma ideia sem saberem dilucidá-la, nem determinar o seu conteúdo próprio com toda a exatidão. Assim acontece também que, por vezes, um pensador posterior possa entender uma ideia de um outro que o precedeu melhor do que este mesmo a entendeu (*KrV* B 370, AA 03:246). E volta a metáfora arquitecónica, logo traduzida ela própria na do organismo.

«É uma pena que só depois de termos reunido, como material de construção, múltiplos conhecimentos sugeridos por uma ideia [...] que se encontra escondida em nós [...], nos seja possível contemplar essa ideia, a partir de uma luz mais clara e esboçar um todo arquitetónico de acordo com os fins da razão. Incompletos ao princípio e completados com o tempo, os sistemas parecem ter-se formado, como os vermes, por *generatio aequivoca*, por mera influência dos conceitos reunidos, ainda que todos eles tenham tido o seu esquema como gérmen originário na razão que mais não faz do que desenvolver-se [*ihr Schema als den ursprünglichen Keim in der sich bloss auswickelnden Vernunft*].» (AA 03:540)

É a experiência pessoal do desenvolvimento da sua própria filosofia que inequivocamente se confessa nestas páginas de Kant. Este filósofo não começa a sua filosofia, como Descartes, pela evidência de uma primeira ideia clara e distinta. Com ele, pelo contrário, tudo começa numa vaga percepção crepuscular. Nos seus Cursos e Reflexões, fala amiúde do «tesouro das representações obscuras» (*Schatz der dunklen Vorstellungen*), que se agitam no

que, todavia, não afeta quanto aqui deixamos dito), veja-se: Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, «Comparações embriológicas no Architektonikkapitel: dissonâncias passageiras ou desafinações prolongadas?», in: *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*, pp. 105-126.

abismo do espírito e só a pouco e pouco e em escasso número assomam à claridade da consciência, constituindo as verdadeiras «parteiras dos pensamentos» (*Hebamme der Gedanken*); afirma que «as representações confusas estão prenhes das claras e que todos os atos do entendimento e da razão podem acontecer na obscuridade», que «na sua maior parte a Filosofia consiste em analisar o que está contido e envolvido nas representações confusas», e que «frequentemente nos causa prazer algo, que, abandonado à obscura reflexão, subitamente se esclarece» (AA 15:65). Revela que a descoberta das antinomias, que desencadearia o processo que o levou à Crítica da Razão, começou por ser uma «suspeita» a respeito de uma «ilusão do entendimento», percebida «como num crepúsculo» (*wie in einer Dämmerung*), até que lhe sobreveio a «grande luz» (*grosstes Licht*) do ano 1769 (AA 18:69). Confessa que os pensamentos se agitaram nele por largo tempo em estado caótico antes que se organizassem no todo da ciência dos limites da Razão (AA 18:60). Sabe por experiência própria que «a Imaginação gosta de deambular no escuro» (*im Dunkeln spazieren*) (AA 15:121), e que, seja na Arte ou na Metafísica, o brilho da beleza ou a claridade do pensamento se forjam «nos escuros subterrâneos» (*in dunkeln Grüften*), na «sombria oficina (*finstere Werkstatt*) do artista» (AA 18:23).⁶⁷

Ou, dito de outro modo, tudo nele começa na dispersão caótica, e só depois de muito trabalho de elaboração sempre em processo de sistematização, deve terminar em sistema. Tal como na sua juvenil Cosmologia. Há, de facto, uma estreita e quase se poderia dizer também estrita homologia entre o modo como Kant concebe a fenomenologia da criação da Filosofia (mesmo da própria) e o modo como concebe a fenomenologia da contínua criação cósmica. A Poética da Razão é homóloga da Poética do Cosmos.⁶⁸ Tal como aqui, também ali a obra de criação não é resultado de um instante, mas carece do tempo para elaborar a rude, diversa e desagregada matéria elementar. Há na filosofia kantiana, enquanto obra da Razão, algures nas margens ou no

⁶⁷ Veja-se o que sobre isto escrevi em *Metáforas da Razão* (ed. citada, pp. 531-532).

⁶⁸ Veja-se o desenvolvimento desta ideia no meu livro *Metáforas da Razão*, cap. V da segunda Parte: «Poética do Cosmos – Poética da Razão. Analogias cosmológicas da filosofia de Kant» (na ed. da F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1994, pp. 447-505); e também o ensaio «Analogia e conjectura no pensamento cosmológico do jovem Kant», no meu livro *Ideia de uma Heurística Transcendental. Ensaios de Meta-epistemologia kantiana* (Lisboa: A Regra do Caos, 2012, pp. 23-58).

centro do sistema, algo que sempre está em vias de passar do caos à ordem, algo ainda à espera de estruturação e elaboração, material ainda tosco à espera da forma, algo que, do abismo das representações confusas do Espírito ou das caves obscuras onde a Imaginação (talvez disfarçada de Razão) tem os seus alambiques alquímicos, assoma à claridade e distinção das intuições, do conceito ou das ideias, algo enfim que, usando palavras do próprio filósofo, «do atelier obscuro do artista assoma à luz do dia» (AA 10:339).

Estas últimas palavras são de uma carta de Kant a Christian Garve, de 7 de agosto de 1783, na qual o autor da *Crítica da Razão Pura*, em resposta às observações críticas daquele recenseur da obra, reconhece que, para além do que nessa sua obra foi pela primeira vez e definitivamente alcançado, há algo que nela permanece ainda em estado de «rudeza» e que só com o tempo será esclarecido. Os termos usados fazem pensar nos acima citados passos do capítulo da Arquitetónica da Razão e merecem ser transcritos:

«Com o tempo, alguns pontos esclarecer-se-ão [...]; a partir destes pontos, projetar-se-á luz sobre outros pontos [...]; e assim, ter-se-á por fim uma visão de conjunto de todo o sistema [...]. Basta que se ponha mãos à obra e na medida em que se parte da questão principal à qual tudo se refere (e que eu expus com clareza suficiente), a pouco e pouco cada peça singular será posta à prova e mediante esforços reunidos será elaborada. Numa palavra, a máquina está aí já completa e oleada e agora só é preciso limar os seus membros ou oleá-los para evitar o atrito, o que de resto certamente exige que a exposição do todo é necessária para retificar cada parte e para realizar isso é preciso deixá-lo numa certa rudeza durante algum tempo.» (AA 10:338-339)

Quinze anos depois, confessará ao mesmo Garve que continua a ver o seu sistema como «ainda e sempre não terminado» (*noch immer nicht vollendet*), e que, embora esteja convencido da factibilidade do seu completamento, este lhe parece já ser um «suplício de Tântalo» (*ein Tantalischer Schmerz*) (AA 12:257) E, nas reflexões dos últimos anos, conhecidas por *Opus postumum*, vêmo-lo ocupado a estabelecer as «passagens» (*Übergänge*) entre partes da sua Filosofia e a procurar o que chama obsessivamente «o mais alto ponto de vista da filosofia transcendental», que deixe ver a coerência e unidade desta reduzida à economia das três ideias, ditas *Dichtungen der Vernunft*: Deus, Eu, Mundo.

Todavia, essa experiência íntima de incompletude do seu sistema – ou de «obra em processo» que é a sua filosofia – é bem compensada com a também íntima e gratificante convicção, muitas vezes expressa, da espontânea e mútua conveniência das suas partes, colhida na experiência do próprio processo de explicitação destas. Um dos mais importantes testemunhos disso é a já referida carta de 28 de dezembro de 1787 a K. L. Reinhold (AA 10:514), na qual Kant revela a recente «descoberta» – já não esperada – da faculdade e do respetivo princípio a priori – o Juízo e a Teleologia –, que dão razão da vivência e sentimento estéticos e da apreciação teleológica da Natureza, e que, na verdade, permitem explicar não apenas as formas belas da Natureza ou da Arte e as produções organizadas da Natureza, mas também a íntima pertinência ou teleoformidade – *Zweckmässigkeit* – do peculiar organismo vivo que é a Razão, cujos mais exímios produtos são a Filosofia e a Metafísica, que, por serem tais, não são menos produtos da universal «*natura daedala rerum*, a grande artista que é a Natureza» (ZeF, AA 08:360).

Referências bibliográficas

- ALAIN <Émile Chartier> (1947), *Lettres à Sergio Solmi sur la philosophie de Kant*. Paris: Paul Hartmann.
- ARISTÓTELES (2016), *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2005), *Retórica*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BAUMGARTEN, A. G. (1983), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [1735]. Hrsg. v. H. Paetzold. Hamburg: Felix Meiner.
- (1907), *Kollegium über die Ästhetik* [1750]. In: POPPE; B. A. G. Baumgarten: *seine Bedeutung und seine Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens*. Bern/Leipzig: R. Noske, p. 65-268.
- BENJAMIN, Walter (1979), *Correspondance (1910-1928)*. Paris: Aubier.

- BRANDÃO, Carlos António Leite (2006), *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COHEN, Hermann (1889), *Kants Begründung der Ästhetik*. Berlin: F. Dümmler.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit.
- DESCARTES, R. (1996), *Discours de la Méthode*. In: *Oeuvres de Descartes*, vol. VI. Ed. Adam-Tannery. Paris: Vrin [reimpr.].
- (1996), *Regulae ad directionem ingenii*. In: *Oeuvres de Descartes*, vol. X. Ed. Adam-Tannery. Paris: Vrin [reimpr.].
- DÖRFLINGER, Bernd (2018), «Sobre a primazia da poesia em relação às outras artes no contexto da antropologia pragmática de Kant», in: HULSHOF, Monique; MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (Orgs.), *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*, Marília: Oficina Universitária /São Paulo: Cultura Acadêmica, pp. 71-86.
- ENGFER, Hans-Jürgen (1982), *Philosophie als Analysis. Studien zur Entwicklung philosophischer Analysiskonzeptionen unter dem Einfluss mathematischer Methoden-modelle im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann.
- GARVE, Christian (1779), «Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten» <1769>. In: GARVE, Christian. *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Leipzig: Verlag der Dykischen Buchhandlung, p. 8-115.
- GIORDANETTI, Piero (1995), «Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie», *Kant-Studien*, 86. Jahrg., pp. 406-430.
- (1991), «Kant e Gerard. Nota sulle fonti storiche della teoria kantiana del “genio”», *Rivista di Storia della Filosofia* 46, 4, pp. 661-699.
- HAMM, Christian (2013), «Conhecimento por analogia. Sobre a função da argumentação indireta em Kant. In: *Poética da Razão. Homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*. (Org.: Adriana Veríssimo Serrão, Carla Meneses Simões, Elisabete M. de Sousa, Filipa Afonso, Marisa Luísa Ribeiro Ferreira, Pedro Calafate Simões, Ubirajara Rancan de Azevedo Marques). Lisboa: CFUL, p. 71-80.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1981), *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Hanser.

- HULSHOF, Monique; MARQUES, Ubirajara R. de Azevedo (Orgs.) (2018), *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*. Marília/Oficina Universitária-São Paulo/Cultura acadêmica.
- JESUS, Paulo (2008), *Poétique de l'ipse. Étude sur le Je pense kantien*, publicada, com um «Préface» de François Marty pela Editora Peter Lang (Bonn/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt am Main/ New York/Oxford/Wien).
- (2015), *The Poetics of Moral Selfhood: On Believing and Hoping As-If*, In: KAUARK-LEITE; Patrícia; *et alii* (eds.), *Kant and the Metaphors of Reason*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, pp. 263-276.
- KANT, Immanuel (1900ss), *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. d. Preussische Akademie der Wissenschaften (Bde. 1-22), v. d. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Bd.23), u.v.d. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Bde.24-29), Berlin: Walter de Gruyter.
- (1982), *Vorlesungen über die philosophische Religionslehre*, Hrsg. v. K. H. L. Pölitiz <Leipzig 1830>, reimpr.: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KAUARK-LEITE, Patrícia; CECCHINATO, G.; FIGUEIREDO, V.; RUFFING, M.; SERRA, Alice (eds.). *Kant and the Metaphors of Reason*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms, 2015.
- KONERSMANN, Ralf (ed.) (2007), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LEE, Rensselaer W. (1991), *Ut pictura Poiesis. Humanisme et Théorie de la Peinture: XVe-XVIIIe siècles*. Paris: Macula.
- MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (2018), «Comparações embriológicas no Architektonikkapitel: dissonâncias passageiras ou desafinações prolongadas?», In: HULSHOF, Monique; MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (Org.). *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*, Marília/ Oficina Universitária – São Paulo/Cultura Acadêmica, pp. 105-126.
- (2013), «Consideraciones filológicas a proposito del “Genio” en Kant», *Philosophica* 42, pp 147-161.
- (2013), «Notas sobre o esquematismo». In: SERRÃO, A. V. *et alii* (Org.). *Poética da Razão. Homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*. Lisboa: CFUL, pp. 237-246.
- MARTY, François (1980), *La naissance de la Métaphysique chez Kant. Une étude sur la notion kantienne d'analogie*. Paris, Beauchesne.

- (1989), «L'analogie chez Kant. Une notion critique», *Les Études Philosophiques*, pp. 455-474.
- MATHIEU, Vittorio (1992), Ragione inventiva e idee ermeneutiche nell'ultimo Kant, In: *Giudizio e interpretazione in Kant*, a cura di G. Riconda, G. Ferretti, A. Poma. Genova: Il Melangolo, pp. 141-158.
- (1990), «La genialità del filosofo in Kant», *Il cannocchiale*, 3, pp. 99-103.
- NANCY, Jean-Luc (1975), «Logodaedalus: Kant écrivain». *Poétique*, 21, p. 24-52.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), *Sämtliche Werke*, Kritische Studien Ausgabe in 15 Bänden. München/Berlin/New York: DTV/Walter de Gruyter.
- NOVALIS <Friedrich Hardenberg> (1981), *Schriften*. Bd.2: Das philosophische Werk I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- PANOFSKY, Erwin (1951), *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe/Pennsylvania: The Archabbey Press.
- (1927), *Die Perspektive als 'symbolische Form'*. Leipzig: Teubner.
- PESSOA, Fernando (1994), *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António Pina Coelho, Lisboa: Ática, vol. II.
- PLATÃO (1990), *Werke*: in 8 Bänden (Griechisch und Deutsch), Hrsg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- POPPE; B. A. G. (1907), *Baumgarten: seine Bedeutung und seine Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens*. Bern/Leipzig: R. Noske, p. 65-268.
- RORTY, Richard (1979), *Philosophy and the Mirror of Natur*. Princeton: Princeton University Press.
- ROSIKAT, K. A. (1901), *Kants Kritik der reinen Vernunft und seine Stellung zur Poesie*, Königsberg: Hartung.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos (1994), *Metáforas da Razão ou Economia poética do Pensar kantiano*. Lisboa: JNICT/F. C. Gulbenkian.
- (2012), *Ideia de uma Heurística transcendental. Ensaios de Meta-Epistemologia Kantiana*. Lisboa: A Esfera do Caos.
- «From Metaphor to the Principle of Taste in Kant's Philosophy». In: KAUARK-LEITE, Patrícia *et alii* (eds.). *Kant and the Metaphors of Reason*, pp. 349-375.

- (2015), Kant, advogado de Platão contra os Neoplatônicos. In: AFNSO, Filipa; MARQUES, Ubirajara R. de Azevedo; Leonel R. dos Santos (eds.). *Filosofia & Atualidade: Problemas, Métodos, Linguagens*. Lisboa: eCFULeditions, p. 139-166.
- (2014), «Immanuel Kant: Sobre a ilusão poética e a poética da ilusão (Esboço de um discurso de arguição «Sobre as ficções poéticas»)». *Estudos Kantianos*, v.2, n.2, p. 291-314. Jul./Dez.
- (1993), «Retorno ao Mito: Nietzsche, a Música e a Tragédia», *Philosophica*, 1, pp. 89-111.
- (1994), *A razão sensível. Estudos Kantianos*. Lisboa: Colibri.
- (2004), *Linguagem, Retórica e Filosofia no Renascimento*. Lisboa: Colibri.
- (2013), *Retórica da evidência ou Descartes segundo a ordem das imagens*. Lisboa: CFUL.
- (2007), «Kant e a ideia de uma Poética da Natureza», *Philosophica*, 29, pp. 19-34.
- «Analogia e Conjetura no Pensamento cosmológico do jovem Kant», In: SANTOS, L. R. dos. *Ideia de uma Heurística Transcendental, Ensaios de Meta-Epistemologia Kantiana*, pp. 23-58.
- SCHLAPP, Otto (1901), *Kants Lehre vom Gene und die Entstehung der «Kritik der Urteilskraft»*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SHELLING, F. W. J. (1927), *System des transzendentalen Idealismus [1800]*. In: *Schellings Werke* (Hrsg. v. M. Schröter), Band II. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- SCHLEGEL, Friedrich (1799), «Ueber die Philosophie. An Dorothea». *Athenaeum* II, I. Berlin: H. Fröhlich.
- (1975), *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*. Kritische Ausgabe, Bd. XVIII (Hrsg. v. E. Behler). Paderborn/München/Wien: Verlag F. Schöningh.
- (1988), *Lyceum*. In: *Kritische Schriften und Fragmente*, Bd. I (1794-1797), Hrsg v. E. Behler u. H. Eichler. Paderborn: Schöningh.
- SERRÃO, A. V.; SIMÕES, C. M.; SOUSA, E. de; AFONSO, F.; FERREIRA, M. L. R.; SIMÕES, P. C.; MARQUES, U. R. de Azevedo (orgs.) (2013), *Poética da Razão. Homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*. Lisboa: CFUL.

- SILVA, Fernando M. F. (2018), «Expressar o inefável,... torná-lo universalmente comunicável». Sobre o conceito de linguagem poética em Kant, In: HULSHOF, Monique; MARQUES, Ubirajara R. de Azevedo (Orgs.). *A Linguagem em Kant. A Linguagem de Kant*. pp. 87-100.
- . (2015), «“Do Gênio” (Lição de Antropologia de Kant)», Tradução e Estudo Introdutório. *Estudos Kantianos*, v. 3, n. 2, pp. 211-232.
- STEINER, George (2012), *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*. New York: New Directions.
- TAKEDA, Suelo (1969), *Kant und das Problem der Analogie. Eine Forschung nach dem Logos der Kantischen Philosophie*. Den Haag: M. Nijhoff.
- TONELLI, Giorgio (1959) «Der Streit über die mathematische Methode in der Philosophie in den ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Entstehung von Kants Schrift Über die Deutlichkeit». *Archiv für Philosophie*, 9, pp. 37-66.
- (1966), «Kants Early Theory of Genius (1770-1779)», *Journal of the History of Philosophy*, 4, pp. 109-131; 209-224.
- VOLTAIRE (1988), *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises*. Paris: Bordas.

SCHILLER, KÖRNER E A QUESTÃO DA ESTÉTICA MUSICAL

Mário Videira
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo examinar as concepções estéticas referentes à música em textos selecionados de Schiller e Körner. Inicialmente procuraremos reconstituir os pontos principais da recepção da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, e sua influência no projeto estético de Schiller. Em seguida, examinaremos a posição que a música ocupa no pensamento de Schiller e seu diálogo com Körner. Neste sentido, o ensaio sobre a «representação do caráter» na música desempenha um papel fundamental. Por fim, buscaremos demonstrar a hipótese de que o conceito de «caráter», central na reflexão de Körner sobre a música, é tributária do pensamento retórico-musical de Mattheson.

Palavras-Chave

Estética Musical, Autonomia da Arte, Caráter, Schiller, Körner

1. Introdução

Apesar da importância da obra de Christian Gottfried Körner¹ para a compreensão da estética musical clássica, há relativamente poucos trabalhos que tenham se dedicado ao estudo de sua obra, especialmente no que diz respeito aos seus fundamentos teóricos e suas relações com a estética clássica alemã. Com efeito, como bem salientou o musicólogo Wolfgang Seifert num trabalho seminal da década de 1960, «somente à luz da estética clássica alemã é que a estética musical de Körner adquire pleno significado, tanto em relação à criação musical do período clássico, como também em relação a outras teorias estéticas de seu tempo».²

Sendo assim, este texto tem por objetivo, num primeiro momento, reconstituir alguns dos desdobramentos da estética musical kantiana, especialmente em Schiller e Körner. Em seguida, buscaremos demonstrar a hipótese de que o conceito de «caráter», central na reflexão de Körner sobre a música, é tributária do pensamento retórico-musical de Mattheson.

Para que possamos compreender a natureza do empreendimento filosófico levado a cabo por Schiller, bem como seus desdobramentos na obra de Körner e suas consequências para o campo da estética, cumpre examinar primeiramente alguns dos pontos principais da terceira *Crítica* de Kant. Como se sabe, pouco tempo após a publicação da primeira edição da *Crítica da Faculdade do Juízo*³ (1790), já se iniciavam as discussões sobre as teses ali expostas, e muitos jovens filósofos mostravam-se convencidos de que era preciso ir além do filósofo de Königsberg. Um dos mais célebres documentos

¹ Christian Gottfried Körner (1756-1831), após estudos no campo do Direito, exerceu diversos cargos públicos em Dresden e em Berlim. Sua formação musical, embora diletante, parecer ter sido bastante ampla: participou como solista em diversas apresentações da *Berliner Singakademie*, tocava piano e alaúde, além de possuir conhecimentos em teoria musical, acústica e composição. Ao seu círculo de amigos em Dresden pertenciam, além de Schiller, outros artistas como o pintor Anton Graff e o *Kapellmeister* J. G. Naumann, que foi responsável pela apresentação de óperas de Gluck, Reicherdt, bem como «A Flauta Mágica», de Mozart, em 1794 (cf. Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1960, p. 13-16). Körner também manteve intensa correspondência com o compositor Carl Friedrich Zelter. A partir de 1803, Körner passou a organizar um conjunto vocal que se apresentava semanalmente em sua residência.

² Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1960, p. 9.

³ Nas citações seguintes será utilizada a abreviatura *CFJ*.

dessa recepção da *CFJ* é, sem dúvida, a correspondência entre Schiller e Körner. Já em 3 de março de 1791, Schiller escreve ao amigo:

Tu não adivinhas o que leio e estudo agora? Nada menos do que – Kant. Sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, que adquiri, estimula-me através do seu conteúdo pleno de luz e rico em espírito, e trouxe-me o maior desejo de me familiarizar aos poucos com a sua filosofia. Pelo meu pouco conhecimento de sistemas filosóficos, a *Crítica da Razão [Pura]* e mesmo alguns escritos de Reinhold ser-me-iam agora demasiado difíceis e me tomariam muito tempo. Mas como já tenho pensado muito por mim mesmo sobre estética e nisso sou ainda mais versado empiricamente, progrido com mais facilidade na *Crítica da Faculdade do Juízo* e começo a conhecer muito sobre as representações kantianas [...]. Em suma, pressinto que Kant não é para mim uma montanha intransponível, e certamente ainda me envolverei com ele com mais exatidão. Como no próximo inverno lecionarei estética, isso me dá a oportunidade de dedicar algum tempo à filosofia em geral.⁴

Nos anos seguintes as cartas dão eloquente testemunho do impacto intelectual da *CFJ* sobre Schiller: «ocupo-me com grande zelo da filosofia kantiana», e ainda: «Estou enfiado até as orelhas na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Não sossegarei até que tenha penetrado nessa matéria e que ela tenha se tornado alguma coisa em minhas mãos».⁵ Essa leitura de Kant começou a dar frutos a partir do semestre de inverno de 1792-93, quando Schiller ministra um curso de estética (publicado muitos anos mais tarde, a partir das anotações de um de seus alunos, Christian Friedrich Michaelis, sob o título: *Fragments das preleções sobre estética de Schiller*). Essas leituras constituem o impulso inicial para que Schiller dê início às suas próprias reflexões e críticas a Kant.

2. Schiller e a busca por um conceito objetivo de beleza

Parte substancial das reflexões de Schiller acerca da estética e da natureza do belo deve-se ao seu estudo aprofundado da *CFJ* de Kant. Em janeiro de 1793, Schiller relatava, em sua correspondência com Körner, os progressos de suas investigações sobre o belo.

⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, Trad. e Introd. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b, p. 9-10.

⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

Seu mais ambicioso objetivo era, sem dúvida, deduzir um conceito *objetivo* de beleza, legitimando-o «inteiramente *a priori* a partir da natureza da razão». ⁶ Schiller relata sua insatisfação com os resultados obtidos pela investigação kantiana: «enquanto não se chegar até esse ponto, o gosto permanecerá sempre empírico, o que Kant, do mesmo modo considera inevitável. Mas é justamente [...] dessa impossibilidade de um princípio objetivo para o gosto que não posso ainda me convencer». ⁷

Como sabemos, na *CFJ* Kant se afasta das concepções filosóficas que consideravam a beleza como propriedade dos objetos mesmos. Diferentemente de Baumgarten, ⁸ que considerava a estética como uma *gnosologia inferior* [*untere Erkenntnislehre*], como a ciência do conhecimento sensível [*Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*], Kant estabelece uma radical distinção entre juízos estéticos e juízos de conhecimento. Ao afirmar que o juízo de gosto é estético, Kant defende a natureza subjetiva do mesmo, uma vez que aqui a representação é referida ao *sujeito*. Neste caso, escreve Kant (§ 1), absolutamente «*nada é designado no objeto*», mas sim no modo pelo qual o sujeito se sente a si próprio. e a seu sentimento de prazer ou desprazer [*Gefühl der Lust oder Unlust*]. ⁹

Por outro lado, ao afirmar que o comprazimento [*Wohlgefallen*] no belo é desinteressado, Kant o distingue do agradável [*Angenehm*] e do bom [*Gut*], pois ambos estão ligados a um interesse, seja dos sentidos, seja da razão. Kant defende uma universalidade subjetiva do juízo de gosto (§ 6-9), e embora se possa pressupor a sua validade para cada um, não está fundada em conceitos e não remete absolutamente ao objeto. Essa universalidade não é lógica e, não obstante, possui uma validade comum [*Gemeingültigkeit*]. Trata-se de uma universalidade «de índole peculiar», diz Kant, «porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto [...] e no entanto estende o mesmo [o predicado da beleza] sobre a esfera inteira dos que julgam». ¹⁰

Como explicar isso? Kant irá argumentar que a validade universal subjetiva do comprazimento, que ligamos à representação do objeto

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ Alexander G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983, p. 2.

⁹ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

que denominamos belo, funda-se unicamente sobre a *universalidade das condições subjetivas do julgamento* dos objetos, a saber: no *livre jogo* [*freien Spiele*] das faculdades do conhecimento – imaginação e entendimento (§ 9). «Este estado de um *jogo livre* das faculdades de conhecimento numa representação, pela qual um objeto é dado» – escreve Kant – «tem que poder comunicar-se universalmente».¹¹

No entanto a possibilidade de um *critério objetivo para o gosto* é refutada por Kant de maneira enfática em diversos trechos da *CFJ*. No § 17, por exemplo, ele escreve: «Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente dessa fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante».¹² Mais adiante, no § 34, Kant afirma explicitamente: «*Não é possível nenhum princípio objetivo do gosto*», ou seja, «uma premissa sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e então por uma inferência descobrir que ele é belo. [...] Pois eu tenho que sentir o prazer imediatamente na representação do objeto, e ele não pode ser-me impingido por nenhum argumento».¹³

Apesar dessas negativas peremptórias, Schiller não se convence inteiramente e, pelo menos desde o ano de 1792, comunica a Körner que acreditava ter encontrado «o *conceito objetivo do belo*, que se qualifica também para um *princípio objetivo do gosto*, com o que Kant se desespera»¹⁴ e anuncia o propósito de publicar seus pensamentos a esse respeito num diálogo que se intitularia, *Kallias ou Sobre a Beleza*.¹⁵ Em 11 de janeiro de 1793, Schiller dirige-se a seu amigo para pedir aconselhamento acerca de

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

¹² *Ibid.*, p. 122-23.

¹³ *Ibid.*, p. 187, grifos nossos.

¹⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 12.

¹⁵ Numa carta a Bartholomäus Ludwig Fischenisch, datada de 11 de fevereiro de 1793, Schiller informa: «Aqui ouve-se ressoar em todas as ruas as palavras *forma* [*Form*] e *matéria* [*Stoff*]; [...] Minhas preleções sobre estética me introduziram com bastante profundidade nessa matéria complicada [*verwickelte Materie*] e me obrigaram a conhecer a teoria de Kant com tanta exatidão quanto é preciso para não ser um mero repetidor. Estou efetivamente no caminho de refutar [a Kant] e de atacar sua afirmação de que não é possível estabelecer um princípio objetivo do gosto [*kein objectives Prinzip des Geschmacks möglich sei*], uma vez que eu estabeleço um tal princípio» (cf. Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 16).

textos importantes sobre arte que pudessem ser de interesse para o projeto, e informa: «já tenho Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Hume, Batteux, Wood, Mendelssohn, além de uns cinco ou seis compêndios ruins. Mas gostaria ainda de consultar mais escritos sobre as artes particulares e suas disciplinas específicas». E prossegue: «Desespero-me de conhecimentos musicais [*musikalischen Einsichten*], pois meu ouvido já está demasiado velho; no entanto, *não tenho o menor receio de que minha teoria da beleza possa falhar no que diz respeito à arte dos sons, e talvez haja material para que tu possas aplicá-la à música*».¹⁶

Finalmente, numa série de cartas datadas de fevereiro de 1793, Schiller começa a explicar sua teoria de modo mais detalhado. Como ele escreve a Körner em carta de 08 de fevereiro de 1793, existem duas diferentes formas da razão [*Vernunft*]: 1) a *razão teórica*, que aplica sua forma a representações, e tem em vista o conhecimento [*Erkenntnis*]; 2) a *razão prática* ou *atuante* [*handelnde*], que aplica sua forma a ações, as quais se deixam considerar ou como ações livres ou como não-livres.¹⁷ Schiller está de acordo com Kant quanto ao fato de não encontrarmos a beleza sob a rubrica da razão teórica, uma vez que ela é independente de conceitos.

No entanto, uma vez que «além da razão teórica não existe outra senão a [razão] prática, teremos de procurá-la e também encontrá-la justo aqui».¹⁸ Schiller vai afirmar um certo parentesco [*Verwandtschaft*] entre a beleza e a razão prática, uma vez que esta «abstrai de todo conhecimento e tem a ver apenas com determinações da vontade, ações interiores».¹⁹ Com efeito, para Schiller, a *forma* da razão prática exclui *todo fundamento de determinação externo*, pois do contrário a vontade seria determinada de maneira heterônoma. Ao afirmar essa analogia entre a beleza e a forma da razão prática, Schiller está defendendo a *autonomia* do belo, uma vez que «admitir [*annehmen*] ou imitar [*nachahmen*] a forma da razão prática quer dizer apenas: *não ser determinado a partir do exterior e sim por si mesmo*» [*nicht von außen, sondern durch sich selbst bestimmt sein*]. Em outras palavras, significa «ser determinado autonomamente ou

¹⁶ *Ibid.*, p. 15, grifos nossos.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

assim *aparecer* [*autonomisch bestimmt sein oder so erscheinen*].²⁰

Uma vez que a autodeterminação pura [*reine Selbstbestimmung*] em geral é a forma da razão prática, esta atribui *similaridade à liberdade* [*Freiheitsähnlichkeit*] a um ser natural ao descobrir que ele é determinado por si mesmo. Schiller ressalva que essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, portanto, isso não significa que o objeto *seja* efetivamente livre, mas sim, que ele *aparece* como livre [*frei erscheine*]:

*Como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível [Übersinnliche], e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos [...], então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente liberdade no fenômeno [Freiheit in der Erscheinung], autonomia no fenômeno.*²¹

Schiller conclui seu raciocínio afirmando que «a analogia de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (em seu significado mais amplo)». ²² Em outras palavras, ele conclui que «a Beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno» [*Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung*]²³ e a liberdade no fenômeno nada mais é que «a autodeterminação [*Selbstbestimmung*] de uma coisa, na medida em que se revela na intuição» [*Anschauung*].²⁴ Em outros textos, Schiller irá afirmar que «o belo é o elo intermediário entre a eticidade e a sensibilidade. O gosto nos acostuma a enobrecer também o sensível». ²⁵

Podemos então nos perguntar: o que é essa liberdade no fenômeno em relação à música? Em outras palavras, como pensar o belo musical?

²⁰ *Ibid.*, p. 57, grifos nossos.

²¹ *Ibid.*, p. 59, grifos nossos.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ A esse respeito, ver também Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, trad. Ricardo Barbosa, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 81: «A liberdade dos fenômenos é o objeto do *ajuizamento* estético. [...] Uma forma aparece então *livremente* se ela se explica a si mesma, não sendo necessário que o entendimento reflexionante saia em busca de um fundamento fora dela. O moral é *conforme* à razão; o belo é *similar* à razão».

²⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 68.

²⁵ Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, p. 65.

3. Körner e a representação do caráter na música

O ensaio de Christian Gottfried Körner «Sobre a representação do caráter na música» [*Über Charakterdarstellung in der Musik*], foi publicado pela primeira vez da revista *Die Horen* (Heft 5), editada por Schiller em 1795. O texto já vinha sendo comentado na correspondência entre ambos desde o ano anterior, como se pode depreender da carta a Körner datada de 29 de dezembro de 1794: «Os assuntos acerca dos quais deseja escrever despertam desde já o meu interesse. [...] algo *sobre a música* seria muitíssimo bem-vindo».²⁶ No início do ano seguinte, em carta de 19 de janeiro de 1795, Schiller escreve que tanto ele como Goethe estavam ansiosos pelo ensaio sobre a música.²⁷ Em 05 de fevereiro Schiller confirma o recebimento do texto, que a seu ver continha «ideias maravilhosas, novas e fecundas», que lhe eram motivo de um duplo regozijo, pois vinham ao encontro de suas próprias convicções sobre a arte em geral. Não obstante, Schiller envia a Körner diversas observações e críticas ao manuscrito original, cuja versão final será recebida apenas no início de maio de 1795.²⁸

Alguns comentadores²⁹ acreditam que Körner teria escrito o ensaio para defender a música contra as reservas que tanto Kant quanto Schiller tinham em relação a essa forma artística. Como se sabe, Kant dava à música o último lugar na sua hierarquia das artes, nos parágrafos dedicados à comparação do valor estético das belas-artes entre si na *Crítica do Juízo*. Para ele, em todas as belas-artes, o essencial consistiria na *forma* [*Form*] e não na *matéria* da sensação [*Materie der Empfindung*] – ou seja, no atrativo ou na comoção – disposta apenas para o gozo [*Genuß*].³⁰ Como demonstramos em trabalhos anteriores, «apesar de reconhecer a *forma*³¹ nos fundamentos matemáticos

²⁶ Friedrich Schiller, *Briefe I, 1775-1795*, Hrsg. Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a, p. 774-75.

²⁷ *Ibid.*, p. 784: «Deinen Aufsatz über die Musik sehe ich mit großem Verlangen entgegen. Auch Göthe ist sehr begierig darauf».

²⁸ *Ibid.*, p. 819.

²⁹ Cf. Robert Riggs, «On the Representation of Character in Music: Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music», *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 4 (1997), p. 601.

³⁰ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 232.

³¹ É provável que o conceito kantiano de forma musical tenha sido fortemente influenciado pela teoria musical alemã da época barroca. Um exemplo é o livro *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (1687), de Werckmeister, no qual se afirma, por exemplo, que na música

da música, Kant tende a considerá-la em algumas passagens como uma arte mais próxima do meramente *agradável* e de um *belo jogo das sensações*.³² Além disso, a música provoca no ouvinte apenas uma impressão transitória e extingue-se completamente. Numa célebre passagem sobre a música na *CFJ*, Kant afirma que:

[...] embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa, como a poesia, sobrar algo para a reflexão [*Nachdenken*], contudo ela move o ânimo de modo mais variado e, embora só passageiramente, no entanto mais intimamente; *mas ela é certamente mais gozo que cultura* [...]. *Ajuizada pela razão [Vernunft], possui valor menor que qualquer outra das belas-artes. [...] se apreciarmos o valor das belas-artes segundo a cultura [Kultur] que elas alcançam para o ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades [Erweiterung der Vermögen] que na faculdade do juízo têm que concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as artes belas o último lugar* (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo o seu agrado), porque *ela joga simplesmente com sensações*.³³

Körner pretendia refutar Kant quanto a esse ponto. No entanto, também Schiller compartilhava certa desconfiança em relação à música, como se pode perceber em diversos de seus textos. Nos «Fragmentos das Preleções sobre Estética», Schiller expõe sua concordância com Kant ao afirmar que «a beleza em geral consiste apenas na *forma*» e que um juízo de gosto somente pode ser considerado *puro* se «nem atrativo nem comoção estão em jogo». ³⁴ Para Schiller a música é um *jogo das sensações no tempo* e, a seu ver, o som isolado «apraz apenas na sensação dos sentidos. O belo baseia-se, porém, na composição». ³⁵

«os números e proporções dão a forma e o som é a matéria» (*apud* Stefan Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, Chemnitz: Gudrun Schröder, 1997, p. 12, nota 22).

³² Mario Videira, «A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX», in Ubirajara R. A. Marques (Ed.), *Kant e a Música*, São Paulo: Barcarolla, 2010, p. 187.

³³ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 234-36, grifos nossos.

³⁴ Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, p. 60.

³⁵ *Ibid.*, p. 61. Note-se ainda que em 1739 já encontramos essa distinção entre forma [*Form*] e matéria [*Materie*] na música expressa no importante tratado (§17) de Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 53: «Portanto, os sons agradáveis são a *matéria* [*Materie*]; mas eles necessitam ser ordenados artisticamente [...], e nisso consiste propriamente a *forma* [*Form*]».

Também nos comentários à primeira versão do ensaio de Körner, Schiller argumenta em favor da visão segundo a qual o efeito específico da música se baseia na peculiaridade de sua parte corpórea, isto é, nos sons. Em outras palavras, para Schiller «o poder [*Macht*] peculiar da música se baseia meramente em sua matéria [*Materie*]»: ³⁶

No entanto, o que eu mais senti falta [em teu *Ensaio*] e, portanto, peço que dê maior atenção, é a parte material [*materielle Teil*] da música, pois é somente nela que se baseia seu poder inteiramente *específico*. [...] É evidente que o *poder* da música se baseia em sua parte material, corpórea. Mas como no reino da beleza, todo *poder* – na medida em que ele é cego – deve ser suprimido, então a música somente se torna estética através da *forma*. A forma, contudo, de modo algum é o que promove o seu efeito enquanto música, mas apenas faz com que seu poder musical [*musikalischen Macht*] tenha um efeito estético. Sem a forma ela nos comandaria cegamente; sua forma é o que salva a nossa liberdade. [...] Se tiramos da música toda a sua *forma* [*Form*], ela perde todo seu poder *estético*, mas não seu poder musical. Se tiramos da música todo o seu *material* [*Stoff*], mantendo apenas sua parte pura, ela perde simultaneamente seu poder estético e musical, e se torna mero objeto do entendimento [*Objekt des Verstandes*]. ³⁷

Também na *Carta XXII* sobre a Educação Estética do Homem, Schiller afirma a preponderância da parte material da música, que nos arrebatava de maneira quase irresistível. Ao afirmar que uma peça musical se dirige predominantemente à sensibilidade (aos sentidos), enquanto a poesia se dirige ao entendimento, Schiller se aproxima bastante do ponto de vista kantiano sobre a arte dos sons e acrescenta:

Por sua *matéria*, mesmo a música mais espiritual está sempre numa maior afinidade com os sentidos que a suportada pela verdadeira liberdade estética. [...] Em seu enobrecimento supremo, a música tem de tornar-se *forma* e atuar em nós com o calmo poder da Antiguidade [...]. Pelo tratamento o artista tem de superar não apenas as limitações que o caráter específico de seu gênero artístico traz consigo, mas também aqueles inerentes à *matéria* que

³⁶ Friedrich Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», in Herbert Meyer (Hg.), *Schillers Werke*, Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften), Weimar: Böhlau, 1958, p. 295.

³⁷ *Ibid.*, p. 295.

elabora. Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares [...] e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade artística.³⁸

Além das concepções estéticas de Kant e Schiller que, por assim dizer, constituíam o fundamento filosófico das reflexões estéticas de Körner, seu ensaio sobre a música dialoga também com a concepção preponderante em sua época – tributária das tradições retóricas – segundo a qual a tarefa primordial da música seria *mover afetos e suscitar emoções*. No tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson defende a ideia de que todo homem educado deve saber o que são os afetos, como incitá-los e como controlá-los. Como bem lembra a musicóloga Monica Lucas, Mattheson considerava a *composição* como a finalidade principal da música e, para tanto, o músico deveria saber «reconhecer os afetos contidos na obra poética que vai servir de base à composição, a fim de representá-los convenientemente».³⁹ No importante tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746),⁴⁰ de Charles Batteux, encontramos a ideia segundo a qual o objetivo da música seria o de *imitar os sentimentos e as paixões do homem*.⁴¹ Também em tratados voltados para o ensino e a prática de instrumentos específicos, tais como os de Johann Quantz (1752),⁴² C. P. E. Bach (1753)⁴³ e Daniel G. Türk (1789)⁴⁴ encontramos pon-

³⁸ Friedrich Schiller, *A Educação Estética do Homem*, Trad. R. Schwarz e M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 115.

³⁹ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», *Artefilosofia* 21 (2016), p. 85.

⁴⁰ Este tratado foi traduzido para o alemão já em 1751 por Johann Adolf Schlegel, com o título *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*.

⁴¹ Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, Trad. Natalia Maruyama, São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2009, p. 28.

⁴² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel: Bärenreiter, 2011.

⁴³ No capítulo dedicado à interpretação (*Vom Vortrage*), C. P. E. Bach escreve: «Mas em que consiste a boa interpretação? Ela nada mais é senão a habilidade de tornar perceptíveis aos ouvidos [...] os pensamentos musicais [*musikalische Gedanken*], segundo seu verdadeiro conteúdo [*Inhalt*] e afeto [*Affekt*]» (Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 117).

⁴⁴ Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, Kassel: Bärenreiter, 2009.

tos de vista similares, que afirmavam basicamente que o instrumentista, ao executar uma composição musical, teria como meta «dominar os corações» da plateia, «excitando ou acalmando as paixões» [*Leidenschaften*], e «colocando os ouvintes ora neste, ora naquele afeto» [*Affekt*].⁴⁵

Körner inicia seu ensaio rejeitando a música enquanto arte meramente agradável [*blos angenehme Kunst*], que teria como finalidade apenas o *entretenimento* da plateia. Essa finalidade é que seria determinante para o compositor na escolha e tratamento de seu material [*Stoff*], ora mediante o uso de ruídos, ora através de delicadas melodias (visando estimular as pessoas dotadas de nervos mais sensíveis), ora empregando justaposições artificiais e transições impetuosas para «ocupar um ouvinte que pensa mais do que sente [*mehr denkt als empfindet*]». ⁴⁶

Em todos estes casos, escreve Körner, o compositor ainda não adentrou o «reino da beleza», no qual deve se submeter a outras leis: «livre de todo domínio externo dos preconceitos, modas e caprichos de sua época» o compositor irá buscar dotar suas obras de «um valor independente e autônomo» [*selbständige*].⁴⁷

Ao se perguntar o que seria digno de representação em música, Körner⁴⁸ rejeita as duas principais vertentes de seu tempo: 1) a *imitação da natureza* [*Nachahmung der Natur*], entendida como mera recriação dos fenômenos audíveis da natureza, tais como a imitação do trovão, do cuco, etc); 2) a *expressão do sentimento humano* [*Ausdruck menschlicher Empfindung*]. Para Körner, deveria haver um objetivo mais elevado para a música, a saber, a *representação do caráter*: «Naquilo que denominamos *alma* [*Seele*], distinguimos algo *constante* e algo *passageiro*: o ânimo [*Gemüt*] e os movimentos do ânimo [*Gemütsbewegungen*], o *caráter* (*ethos*) e o *estado passional* (*pathos*)». ⁴⁹

Chama a atenção esse novo uso da terminologia feito por Körner: até então, muitos teóricos utilizavam os termos «afeto» e «caráter» como

⁴⁵ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, p. 100.

⁴⁶ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», *Die Horen*, v. 2, n. 5 (1795), p. 97. Disponível em: <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2104386_005/101/LOG_0011/>. Acesso em 15.02.2019.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98, grifos nossos.

sinônimos (no tratado de Türk, por exemplo, é possível observar este fato).⁵⁰ No entanto, Körner recorre aqui à tradição retórica, presente desde Aristóteles⁵¹ até Quintiliano. Com efeito, em *Institutio Oratoria* (Livro VI), Quintiliano argumenta que o ponto principal na tarefa do orador residiria em suscitar as emoções, ou os afetos [*adfectibus*] de sua audiência:

[...] as emoções, conforme nos foi ensinado desde a antiguidade, são de duas espécies: uma que os gregos denominam *páthos*, que nós traduzimos correta e adequadamente por *adfectus*, ‘emoção’, e a outra, *éthos*, para a qual [...] a língua romana não tem correspondente; denominam-se *mores*, ‘costumes’, de onde também se diz *ethiké, moralis*, ‘moral’, aquela parte da filosofia.⁵² [...] o que quer que se diga sobre o que é honesto e proveitoso, enfim, o que se deve ou não fazer, pode ser chamado *éthos*.⁵³

Assim sendo, Quintiliano⁵⁴ faz uma divisão entre essas duas espécies de emoção: *páthos* indicaria as emoções fortes e *éthos*, as brandas e contidas; no primeiro tipo, há as comoções violentas, e no segundo, as suaves. O *páthos* é passageiro, impositivo e leva à perturbação, ao passo que o *éthos* é permanente, convence e induz à benevolência. Para Quintiliano:

⁵⁰ Türk afirma que a «expressão do caráter dominante [*Ausdruck des herrschenden Charakters*]» seria a parte mais importante da interpretação musical, «sem a qual não se poderia comover nenhum ouvinte». Cf. Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, p. 347.

⁵¹ Na *Retórica* (1356a), lemos: «Há três tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada. O primeiro depende do caráter pessoal do orador; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito; e o terceiro, do próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar». Cf. Aristóteles, *Retórica*, Trad. E. Bini, São Paulo: EDIPRO, 2011, p. 45.

⁵² De acordo com Bruno Fregni Bassetto (in Quintiliano, *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015, p. 546, notas 15 e 16), o significado geral de *páthos* é «o que se sente» em oposição «ao que se faz», ou seja, «tudo o que afeta o corpo ou a alma de modo bom ou mau, sobretudo mau». Já o termo *éthos* tem o sentido de «lugares familiares», «residência» e daí: «caráter habitual», «usos», «costumes», «caráter», «disposição de espírito» e vários outros significados «cuja gama semântica de fato parece não ter correspondente em latim».

⁵³ Quintiliano, *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015, p. 445-447.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 447.

Éthos, como entendemos e desejamos que os oradores entendam, será o que, antes de tudo, for recomendado pela bondade, um *éthos* suave e tranquilo, mas sobretudo ameno e humano, amável e agradável aos ouvintes; ao expressar essa visão, a maior virtude é aquela que causa a impressão de que tudo flui da natureza das coisas e dos homens. Em vista disso, o próprio modo de falar nessa ocasião deve ser calmo e ameno; nada admite de arrogante, nada de elevado ou mesmo de sublime; é suficiente falar com propriedade, agradabilidade e credibilidade.⁵⁵

Partindo dessa tradição retórica, Körner irá definir a noção de *caráter* – *ethos* – como «algo fixo, duradouro e fundamentado de dentro para fora», ao passo que o *estado passional* – *pathos* –, por sua vez, «aparece como aquilo que oscila [*Schwankende*] e que é motivado por circunstâncias externas».⁵⁶ Justamente por ser motivado por circunstâncias externas – e, portanto, por não ser autodeterminado – o afeto (entendido como *pathos*) não pode ser considerado como o belo na música. Ao mesmo tempo, Körner parece estabelecer uma ligação entre música e eticidade, ao buscar resolver o problema posto por Schiller, «que via no poder da música, capaz de afetar os sentidos e os sentimentos, [...] uma ameaça para a liberdade interna do homem».⁵⁷

A partir daí, Körner⁵⁸ passa a discutir quais seriam as exigências para que um determinado objeto pudesse ser considerado uma obra de arte. A primeira exigência, a seu ver, é a *lei de unidade* [*Gesetz der Einheit*]. Körner afirma que os melhores compositores procuram sempre dotar suas obras dessa qualidade, «embora nem sempre com o mesmo sucesso». Ora, uma vez que se reconheça a necessidade de unidade da obra de arte, depreende-se que sua tarefa jamais poderia ser a de meramente representar a multiplicidade dos movimentos do ânimo, pois isso só seria possível através de «uma mistura incoerente de paixões», que acabaria resultando num «caos sonoro».⁵⁹ Com isso, o compositor certamente conseguiria o aplauso de grande parte de sua audiência, mas ao satisfazer apenas os sentidos, sua arte seria apenas uma

⁵⁵ *Ibid.*, p. 447-49.

⁵⁶ Cf. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his music*, Translated by Mary Whittall, Oxford: Clarendon Press, p. 132.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁸ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 99.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

arte agradável: o compositor acabaria por tornar-se «escravo de seu público, ao invés de dominá-lo».⁶⁰

Portanto, se deseja provocar um prazer *estético*, o compositor deve buscar «idealizar o seu material [seinen Stoff *idealisieren*]», ou seja, deve despojá-lo de todas as suas determinações acidentais, dando-lhe o caráter de necessidade interna.⁶¹ Somente deste modo o compositor lograria fazer com que «a dignidade da natureza humana apareça nas criações de sua fantasia». Mais que isso, para Körner, o compositor deve nos «elevar acima de nossa esfera de dependência e limitação, e *representar na pura intuição o infinito*, o qual fora da arte só pode ser pensado [*das Unendliche, was uns außerhalb der Kunst num zu denken vergönnt ist, in reiner Anschauung darstellen*]».⁶²

Ora, se a tarefa do compositor é a de representar o infinito na intuição, depreende-se que seu objeto não pode ser o estado passional [*leidenschaftliche Zustand*], o *pathos*, «que é limitado por natureza».⁶³ Körner continua:

Na natureza humana, nada há de infinito com exceção da *liberdade*. A força que assegura sua independência contra todas as influências do mundo externo, e contra todas as tormentas internas das paixões [...] é esta liberdade, que se nos torna sensível por meio da representação de um caráter [*Darstellung eines Charakters*].⁶⁴

Vimos anteriormente que, para Schiller a beleza [*Schönheit*] nada mais era senão «liberdade no fenômeno» [*Freiheit in der Erscheinung*] e, que a liberdade no fenômeno nada mais era que «a autodeterminação [*Selbstbestimmung*] de uma coisa, na medida em que se revela na intuição» [*Anschauung*].⁶⁵ Sendo

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹ Num texto intitulado «Zu Gottfried Körners Aufsatz», Schiller escreve: «Idealizar [*idealisieren*] algo, a meu ver, nada mais é do que despojá-lo de todas as suas determinações acidentais [*zufälligen Bestimmungen*], dando-lhe o caráter de necessidade interna [*innerer Notwendigkeit*]. [...] O diabo, idealizado [*idealisiert*], precisaria ser moralmente pior do que seria sem [ser idealizado]». Cf. Friedrich Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», in Herbert Meyer (Hg.), *Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften)*, Weimar: Böhlau, 1958, p. 293.

⁶² Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 100, grifos nossos.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

⁶⁵ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 68.

assim, ao buscar responder à questão acerca do belo musical, Körner procura demonstrar que a representação do *caráter* seria capaz de tornar sensível para nós a liberdade da natureza humana. Em outras palavras, o equivalente da «liberdade no fenômeno» em relação à música não estaria na representação das paixões (*pathos*), mas sim, na representação do caráter (*ethos*). Resta agora mostrar que a música seria capaz de representar o caráter.

Sendo assim, Körner⁶⁶ irá tentar responder às objeções kantianas de que «por si só, a música não nos daria nada de determinado para pensar», e portanto, de acordo com essa objeção, que a música não conseguiria representar «o ideal de um caráter» [*Ideal eines Charakters*], nem tampouco «qualquer outro objeto» [*Gegenstand*]. Körner rejeita a opinião comum, que considerava que a música deveria ser «completada» pela poesia, pelo teatro ou pela dança. Neste sentido, podemos considerar que Körner seria um dos pioneiros da defesa da *autonomia da música instrumental*.

Mas, de todo modo, permanece a questão: como música e representação se relacionam? Körner⁶⁷ irá responder que «Um objeto representado só pode aparecer para a fantasia enquanto *fenômeno* [*Erscheinung*] se ele possuir *limites determinados*. Um infinito [*ein Unendliches*], em sua pureza, não pode aparecer». Sendo assim, se o ideal artístico [*Kunstiideal*] tem que ser pensado de maneira definida, ele só pode se tornar sensível se percebermos essas determinações em relações particulares».⁶⁸

Quanto mais completas as relações do ideal na representação dada, tanto mais determinado é o fenômeno [*Erscheinung*]. Mas essa completude é perigosa para o artista: não pode haver completude, não se pode esgotar nada, pois do contrário nada restaria para a fantasia do observador.⁶⁹ Em outras palavras: é preciso deixar espaço para o livre jogo da imaginação. Comparada às demais artes, a música – e principalmente a música instrumental – é talvez a mais abstrata, e as progressões de suas linhas melódicas no decorrer do tempo «nada designam do mundo visível».⁷⁰ Se quanto a esse aspecto a representação musical é menos completa que em outras artes, por

⁶⁶ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 101.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 104-105.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

outro lado ela implica uma certa vantagem, uma vez que a falta de clareza [*Deutlichkeit*] das representações musicais acaba por conceder mais espaço para o livre jogo da imaginação.⁷¹

De maneira semelhante à linguagem dos gestos, em que uma certa clareza pode ser alcançada através do tipo de movimento – os passos flutuantes de alegria ou os pesados passos da tristeza – também na música é possível encontrar signos que apontem para relações análogas. Se podemos distinguir entre relações sonoras que indicam tristeza e as que indicam alegria, deve haver também gradações intermediárias entre os sentimentos opostos.⁷² A tese de Körner é de que «se à música não faltam esses signos distintos [*deutlichen Zeichen*] para indicar um estado [*Zustand*] específico (tristeza ou alegria, p. ex.), ela deve ter também a possibilidade para a representação do caráter», pois o mesmo não é percebido de maneira imediata, seja no mundo efetivo, seja em alguma obra de arte.⁷³ Como, pois, é possível configurar a representação determinada de um caráter a partir do material [*Stoff*] da música? Através de signos distintos, tanto em termos de diferença de som, como de movimento, denotando atividade (que Körner associa ao ideal masculino) ou passividade (que é associado ao ideal feminino). Também os timbres possuem características distintas (o som de um trombone ou de uma flauta; os diversos níveis de dinâmica). Todos esses signos foram, aos poucos, apontando para uma espécie de significado.

No entanto, o elemento musical mais importante para a representação do caráter, de acordo com Körner é o *ritmo*. Tal como vimos na concepção dos sons agradáveis como *matéria* [*Materie*] da música, ao passo que sua ordenação artística (composição) constituiria a *forma* [*Form*]; também os conceitos de «ritmo» e de «caráter», centrais na reflexão de Körner sobre a música, são tributários do pensamento retórico-musical de Mattheson, exposto no tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Como bem observou a musicóloga Mônica Lucas, «a divisão tríplice de Mattheson com relação à *inventio* musical – *thema, modus e tactus* – pode ser aproximada das três provas persuasivas – *logos, pathos e ethos* – apresentadas pela *Retórica* aristotélica:⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁴ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela

Neste sentido, a ligação entre as provas lógicas (*logos*) e o *thema* é evidente, a partir do tratamento que Mattheson dá ao assunto, invocando um repertório de lugares comuns. Da mesma maneira, a persuasão afetiva das retóricas clássicas (*pathos*) é claramente comparável ao *modus*, segundo elemento da *inventio* musical, o que fica evidente pela descrição dos afetos e tonalidades em *Der vollkommene Capellmeister*, e pela qualificação afetiva dada aos modos e tonalidades em *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, em 1713. Seguindo este raciocínio, o leitor é levado a inferir uma relação entre a terceira via persuasiva apresentada nas retóricas clássicas – caráter (*ethos*) – e o terceiro elemento da *inventio* musical, *tactus*.⁷⁵

Com efeito, na segunda parte do tratado *Der vollkommene Capellmeister* (sobretudo nos capítulos 6 e 7), Mattheson discorre sobre a questão do «potencial ético e patético» do ritmo.⁷⁶ Alguns exemplos eloquentes acerca desse potencial do ritmo são elencados pelo próprio autor em seu tratado (Parte II, Cap. 6, § 5): mediante a modificação do ritmo, aplicado às mesmas melodias (ou melhor, às mesmas alturas), Mattheson⁷⁷ logra demonstrar que a mera modificação dos pés-métricos é capaz de transformar hinos religiosos luteranos em danças barrocas («*Wie schön leuchtet*» é transformada numa *Gavotte* e «*Ich ruf zu dir*» transforma-se em duas *Polonaises*, por exemplo). A importância da rítmica é tamanha, que Mattheson⁷⁸ chega até mesmo a afirmar que «só a *Rhythmica*, ou a arte de agrupar os pés em pulsos, tem a capacidade de fazer uma melodia suscitar uma emoção [*Empfindung*] verdadeira, pois é ela que garante a proporção harmoniosa entre os pés».⁷⁹

Tributário dessa tradição retórica, Körner irá conceber o ritmo como esse elemento estável, duradouro, associando-o ao *ethos*; ao passo que a melodia será tomada como uma representação da condição efêmera, impermanente,

perfeito, 1739], de Johann Mattheson», p. 90.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 254-57.

⁷⁸ A esse respeito cf. também Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 267: «Denn es hat keine Melodie die Kraft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes Gefühl bei uns zu erwecken, falls nicht die Rhythmik alle Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, dass sie einen gewissen wohlgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen».

⁷⁹ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», p. 89.

uma flutuação entre os mais distintos estados. Sendo assim, seria preciso atingir um certo equilíbrio entre esses dois pólos, ritmo e melodia. Tal equilíbrio poderia ser alcançado por meio da *harmonia*, que permitiria combinar simultaneamente melodia e ritmo: «Paixão [*Leidenschaft*] e caráter [*Charakter*], diferenciados por movimentos distintos, podem ser ilustrados com maior definição sem perturbar o equilíbrio entre eles, o qual é necessário para o maior efeito do todo».⁸⁰

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2011), *Retórica*, Trad. E. Bini, São Paulo: EDIPRO.
- BACH, Carl Philipp Emanuel (2008), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel: Bärenreiter.
- BAUMGARTEN, Alexander G. (1983), *Theoretische Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- BATTEUX, Charles (2009) *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, Trad. Natalia Maruyama, São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial.
- DAHLHAUS, Carl (1991) *Ludwig van Beethoven: Approaches to his music*, Translated by Mary Whittall, Oxford: Clarendon Press.
- (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag.
- DE RUITER, Jacob (1989), *Der Charakterbegriff in der Musik*, Stuttgart: Franz Steiner.
- FÄHNLICH, Hermann (1977), *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Hildesheim: Gerstenberg.
- FORCHERT, Arno (1978), «Klassisch und romantisch in der Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts», *Die Musikforschung*, v. 31, n. 4, p. 405-425.
- HENRICH, Dieter (1957), «Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, v. 11, n. 4, p. 527-547.
- HOFMANN, Michael (2003), *Schiller: Epoche, Werke, Wirkung*, München: C. H. Beck.
- KANT, Immanuel (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

⁸⁰ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 121.

- KÖRNER, Christian Gottfried (1964), *Ästhetische Ansichten: ausgewählte Aufsätze*, Marbach: Schiller-Nationalmuseum.
- (1795), «Über Charakterdarstellung in der Musik», *Die Horen*, v. 2, n. 5, p. 97-121. Disponível em: <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2104386_005/101/LOG_0011/>. Acesso em 15.02.2019.
- KRAUTSCHEID, Christiane (1998), *Gesetze der Kunst und der Menschheit: Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit*. Dissertation (Doktor der Philosophie), Berlin: Technischen Universität Berlin.
- LUCAS, Monica (2016), «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», *Artefilosofia*, v. 21, p. 75-92.
- MATTHESON, Johann (2008), *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter.
- NACHTSHEIM, Stefan (1997), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, Chemnitz: Gudrun Schröder.
- NOWAK, Adolf (2007), «Freiheit in der Erscheinung: Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner». In: GEYER, Helen; OSTHOFF, Wolfgang (Org). *Schiller und die Musik*. Köln: Böhlau, p. 35-53.
- (2003), *Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800*, in: GEYER, Helen; RADECKE, Thomas (Hg): *Aufbrüche – Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800*, Köln: Böhlau, p. 25-38.
- QUANTZ, Johann Joachim (2011), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel: Bärenreiter.
- QUINTILIANO (2015), *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- RIGGS, Robert (1997), «On the Representation of Character in Music: Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music», *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 4, p. 599-631.
- SCHILLER, Friedrich (1995), *A Educação Estética do Homem*, Trad. R. Schwarz e M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras.
- (2002a), *Briefe I, 1775-1795*, Hrsg. Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- (2004), *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, trad. Ricardo Barbosa, Belo Horizonte: Editora UFMG.

- (2002b), *Kallias ou Sobre a Beleza*, Trad. e Introd. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (1958), «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», In: MEYER, Herbert (Hg.), *Schillers Werke*. Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften), Weimar: Böhlau.
- SEIFERT, Wolfgang (1960), *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse.
- (1994), «Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- TÜRK, Daniel Gottlob (2009), *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, Kassel: Bärenreiter.
- VIDEIRA, Mario (2010), «A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX», in: MARQUES, Ubirajara R. A. (Ed.), *Kant e a Música*, São Paulo: Barcarolla, p. 181-209.

página deixada intencionalmente em branco

ENTRE HOMENS E DEUSES: HÖLDERLIN E A EDUCAÇÃO POÉTICA

Ulisses Razzante Vaccari
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

O presente texto tem como objetivo mostrar como o projeto de escrever novas cartas sobre a educação estética da humanidade, anunciado por Hölderlin em carta a Neuffer, remete não apenas a Schiller, mas também e sobretudo a Platão, a quem o poeta faz inúmeras referências elogiosas em sua obra e em sua correspondência. Intentando ir além do projeto de Schiller, seu projeto consiste, em seu retorno a Platão, em repensar a educação estética em termos de uma educação *poética* da humanidade. Uma chave para essa transformação é dada no romance *Hipérion ou o Eremita na Grécia*, que, em linhas gerais, pode ser lido como um romance de artista, isto é, como um romance de formação do poeta moderno. Como ocorre em *O Banquete*, de Platão, também no *Hipérion* o poeta-filósofo descobre sua destinação por meio de Diotima, a deusa do amor.

Palavras-chave

Educação poética, amor, Platão, Diotima

Será o educador de nosso povo, será um grande homem, espero. E então, quando abraçá-lo, sonharei que sou uma parte do homem magnífico, me regozijarei como se tivesse me presenteado a metade de sua imortalidade, tal como Pólux fez com Castor. Oh! Como ficarei orgulhosa, Hipérion!
(Diotima a Hipérion)

Em 24 de fevereiro de 1796, Hölderlin escreve a Immanuel Niethammer sobre um projeto seu de escrever «cartas filosóficas», cujo objetivo seria procurar pelo «princípio esclarecedor das separações pelas quais pensamos

e existimos». Para isso, acrescenta, «precisamos de sentido estético e pretendo chamar minhas cartas filosóficas de ‘Novas cartas sobre a educação estética da humanidade’», que, de modo resumido, partiriam «da filosofia para chegar à poesia e à religião» (HÖLDERLIN, 1992, vol. III, p. 225). Em que sentido compreender esse projeto que Hölderlin anuncia aqui como um (novo) projeto de educação estética da humanidade?

Está claro de saída que o projeto estético-filosófico deva ser compreendido na mesma linha das *Cartas sobre a educação estética da humanidade* de Schiller. Sua concepção, entretanto, não remete apenas e diretamente a Schiller, mas também às muitas e significativas referências a Platão,¹ como naquela ao final da chamada «Penúltima Versão» (*Vorletzte Fassung*) do romance *Hipérion*: «acredito que, no fim, todos diremos: perdoe! sagrado Platão, pecamos gravemente contra ti» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 256-7). Tal declaração não deixa de ser significativa ao se investigar a profundidade da relação de Hölderlin com o filósofo grego. Como se verá, o próprio Platão faz menção, num texto bem conhecido por Hölderlin, a um projeto de educação estética da humanidade, no qual a poesia ocupa um lugar especial.

A despeito da conhecida expulsão do poeta da *politeia*,² Platão é uma das figuras da filosofia – ao lado da de Kant – mais presentes nos textos de Hölderlin. A personagem Diotima, por exemplo, a divindade de que Sócrates se lembra em *O Banquete* para realizar seu encômio ao Amor, é uma referência explícita de Hölderlin ao diálogo platônico. Assim como aconteceu com Sócrates, também no romance de Hölderlin Diotima surge para Hipérion como uma Musa, que ensina o herói sobre o Amor. No diálogo platônico, o Amor, segundo as palavras da Diotima invocada por Sócrates, é um gênio ou um demiurgo que se situa «entre um deus e um mortal», o que o permite

interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses [...]; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se

¹ Para a leitura que Hölderlin faz de Platão, cf. meu artigo *O Nascimento da Filosofia no espírito da poesia: Hölderlin leitor de Platão*. In: *Hypnos*, São Paulo, número 31, 2013, p. 267-84.

² Cf. Platão, *A República*, 377a-e.

ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens... (PLATÃO, 1983, p. 34-5; 202e – 203^a).

De um modo semelhante a *O Banquete*, também no *Hipérion* Diotima surge como uma mediadora entre o personagem e o divino; por meio dela, Hipérion aprende a amar a natureza e é ao longo desse mesmo aprendizado e em função dele que ele descobre sua destinação poética e se torna, ao fim do romance, um poeta propriamente dito. No sentido hölderliniano do termo, entretanto, o poeta não é um simples cantador de versos, visando apenas o entretenimento de círculos da corte, como no século XVII, ou dos círculos burgueses, como no XVIII. O poeta, para Hölderlin, deve voltar a ser o guia da cultura por excelência, no sentido que o cidadão grego antigo atribuía a Homero.³ Não por acaso, muitas das versões iniciais do *Hipérion*, não publicadas, trazem em si um culto a Homero, como se pode ler, por exemplo, no fragmento *A Cálías*, considerada a primeira versão do romance, do período de Tübingen. Nesse fragmento, curiosamente, o culto a Homero surge junto a uma menção a Platão:

Eu tinha adormecido, meu Cálías! E meu torpor era doce. O gracioso crepúsculo pairava sobre meu espírito, como as almas no Elísio de Platão. Mas o gênio de Meonia⁴ me despertou. Meio furioso, ele avança em minha direção e, no íntimo de meu ânimo, tremi ao seu chamado (HÖLDERLIN, 1992, vol. II, p. 504).

Mesmo ainda sem a figura de Diotima, essa primeira versão do *Hipérion* já aponta para a importância de Homero – o poeta dos poetas – ao longo da via de formação poética do personagem.⁵ Em sentido contrário à expulsão

³ Como afirma Hölderlin em *História das Belas Artes entre os Gregos*: «A dimensão humana e nacional de seus cantos [de Homero], que o expôs a tantas críticas dos modernos, foi uma das causas principais da veneração que os gregos nutriram por ele, a ponto de estudá-lo o homem de Estado e o general, o artista e o filósofo, e mesmo o povo, geralmente tão superficial, escutava-o fascinado» (HÖLDERLIN, 1992, vol. II, p. 476).

⁴ Meonia é a região da Ásia Menor em que fica Esmirna, presumivelmente a pátria de Homero, conhecido como o filho de Maion ou o Maonida.

⁵ Posteriormente, na versão final, esse papel será exercido por Diotima. Assim como as filhas de Mnemosyne e Zeus abriam para os poetas as portas do passado, permitindo-lhes cantar

platônica de Homero da *pólis*, para Hölderlin, a importância do autor da *Iliada* e da *Odisseia* reside no fato de ter sido o fundador não apenas da poesia, mas do próprio pensamento ocidental. Como se lê numa carta sua a Böhlendorff,⁶ Homero foi o que conquistou «a sobriedade junônica [*junonische Nüchternheit*] para o seu reino de Apolo» (HÖLDERLIN, 1992, vol. III, p. 460),⁷ o primeiro a opor a sobriedade da terra ao fogo do céu, ao *pathos* sagrado, à chamada paixão do oriente. Esse ato fundador permitiu o florescimento de todos os bens de que gozaram os gregos, desde a religião e a arte até a política e a filosofia, motivo pelo qual Hipérion, a certa altura do romance, afirma que «sem a poesia [...] [os gregos] jamais teriam sido um povo filosófico!», pois, «a poesia [...] é o começo e o fim dessa ciência». A própria filosofia, em suas palavras, «se origina da poesia de um ser divino infinito, como Minerva da cabeça de Júpiter» (HÖLDERLIN, 2003, p. 85), de modo que, sem Homero, não haveria a Grécia tal como a história a conheceu.

Como dito, é por meio de Diotima que Hipérion se tornará poeta, no sentido homérico do termo, fazendo retornar à modernidade a grandiosa figura do educador do povo. Ao fazê-lo por meio de Diotima, Hölderlin reconcilia Platão com Homero, de modo que a cena da expulsão do poeta da *polis* platônica não importa tanto quanto o fato de que Platão, por meio dela, desvendou a essência da poesia, mesmo que para atacá-la posteriormente por meio da filosofia. Essa essência, segundo Platão, consiste no fato de que a poesia permite a comunicação de homens e deuses, isto é, no fato de a poesia ser uma forma de «transmitir aos homens o que vem dos deuses», papel esse, no romance, atribuído a Diotima.

Mas, ao lado de *O Banquete*, também no *Fedro* Platão expõe a essência da poesia, diálogo que Hölderlin menciona em carta a Neuffer, juntamente ao seu projeto de escrever um texto sobre «ideias estéticas», «como Schiller fez em parte em seu escrito sobre *Graça e Dignidade*». Em suas palavras: «Talvez

os feitos dos povos heroicos (cf. HESÍODO, 2013, p. 33, versos 36-8: «a Zeus pai/hineando alegram o grande espírito no Olimpo/dizendo o presente, o futuro e o passado»), também Diotima desperta aos poucos em Hipérion sua capacidade de cantar o destino do homem moderno, tal como se pode ler no *Hyperions Schicksalslied* [*O canto do destino de Hipérion*], situado no final do romance.

⁶ Cf. carta 4 de dezembro de 1801. In: HÖLDERLIN, 1992, vol. III, p. 459-62.

⁷ Cf. Szondi, P. *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801*, 1978, p. 349.

eu possa te enviar um texto sobre *as ideias estéticas*, pois ele pode valer como comentário sobre o *Fedro* de Platão» (HÖLDERLIN, 1992, vol. III, p. 157).

De que trata, afinal, o *Fedro* de Platão? Embora não seja tão simples mostrá-lo, pode-se dizer que seu tema é a retórica ou arte dos discursos.⁸ Curiosamente, entretanto, entra em jogo nele o tema do amor ligado ao tema da poesia, tal como já havia ocorrido em *O Banquete*.

Logo no início do diálogo, Sócrates encontra Fedro, um belo rapaz que acaba de voltar de um encontro com Lísias, um retórico famoso por seus discursos. Fedro, então, que passara a manhã toda tentando decorar o discurso de Lísias, se propõe a expô-lo para Sócrates. O argumento do discurso é: «que é preferível alguém ceder às instâncias de quem não lhe dedica amor a entregar-se a quem o ama de verdade» (PLATÃO, 2007, p. 45; 227a). Não será o caso aqui de expor detalhadamente o discurso de Lísias, que Fedro repete para Sócrates, mas apenas apontar a resistência do filósofo diante de um argumento é contra Eros e o Amor em geral. Tendo ouvido o discurso de Lísias pela boca de Fedro, a tarefa de Sócrates será evidentemente refutá-lo. Segundo o filósofo, o discurso de Lísias é inteiramente coerente do ponto de vista lógico, isto é, não contém nenhuma inconsistência. Essa coerência, entretanto, não implica necessariamente na verdade de seu conteúdo, a saber, que é preferível amar quem não lhe ama a amar quem lhe ama de verdade. O discurso de Lísias, afinal, injuria gravemente Eros, o deus do Amor, aquilo com o que Sócrates não pode concordar. Para mostrar a Fedro em que consiste propriamente a retórica e a arte dos discursos, Sócrates improvisa então um outro discurso, sustentando o mesmo que Lísias, mas de uma forma ainda mais variada. Antes de começar, o filósofo, entretanto, recalitra, se detém, diz-se envergonhado por proclamar um discurso contra os deuses.⁹ Por fim, tentando inibir a vergonha que o aflige, ironicamente ou não, Sócrates cobre o rosto com um pano, o que lhe permite

⁸ De fato, o diálogo trata do belo, embora este não seja o seu tema principal. Como escreve Carlos Alberto Nunes na introdução ao *Fedro*: «É que só aparentemente o *Fedro* é um diálogo dedicado à exaltação do amor que se alimenta da contemplação da idéia da Beleza. Pelo menos na sua primeira parte poderia ser assim compreendido. Na realidade, porém, é um livro de combate, com endereço declarado e o fito de desmoralizar as composições dos retóricos do seu tempo e de apontar o rumo certo para o bom aprendizado da arte de escrever» (In: PLATÃO, 2007, p. 31).

⁹ Essa ideia aparece também em *A República*, 361d.

emitir seu discurso sem nenhum tipo de pudicícia. Em sua essência, seu discurso consiste em mostrar que aquele que ama é doente, «um tipo sem fé, mal-humorado, ciumento, repulsivo e tão descuidado dos seus próprios haveres, como prejudicial à saúde» (PLATÃO, 2007, p. 64; 241c). Ao final de sua fala, porém, Sócrates repete a Fedro que havia cometido um erro grave e lembra-se de uma «expressão de Íbico»: «*De haver aos homens agradado, à custa/de descurar dos deuses*» (idem, p. 65; 242c). Para agradar aos homens à custa de descurar dos deuses, Sócrates acabou de fato injuriando Eros, ao dizer que ele era pernicioso. Ora, sustenta o filósofo, se Eros é filho de Afrodite, como poderia ele ser pernicioso? Nesse sentido, tanto o discurso de Lísias como o seu próprio «são de uma ingenuidade nunca vista». Nas palavras de Sócrates: «Dado que nada digam de são nem verdadeiro, assumem ares de quem vale alguma coisa, na esperança de iludir meia dúzia de homúnculos e adquirir prestígio à custa deles». «Por isso, amigo, diz ele a Fedro, preciso purificar-me» (idem, p. 66; 243a).

Sócrates menciona então uma função palinódica da poesia, para aqueles «que cometem pecado de mitologia». Segundo ele, há uma forma de poesia, ignorada por Homero, que tem a função de retratar aquele que cantou alguma injúria. Para mostrá-lo, Sócrates remonta então a Estesícoro, poeta que teria sido curado de sua cegueira ao se retratar com um discurso favorável aos deuses. Citando este caso, Sócrates propõe então seu próprio discurso de retratação, cujo objetivo é o inverso daquele argumento de Lísias segundo o qual aquele que ama é doente por estar num estado delirante. O delírio, diz Sócrates, não é uma coisa feia ou desonrosa, tal como se costuma pensar. Fosse o delírio algo de desonroso, os antigos «não teriam entrelaçado esse nome com a mais nobre das artes, a que permite predizer o futuro, com denominá-la manikê, mania». Pelo contrário, «foi por a considerarem algo belo, sempre que se manifesta por dispensação divina, que a designaram desse modo». Além disso, assim como a arte da adivinhação ultrapassa a arte dos augúrios,

em nobreza ultrapassa o delírio à ponderação, um dom divino *versus* um talento puramente humano. Sempre que, em vingança de antigas ofensas, certas famílias eram visitadas, não se sabe como, por doenças e desgraças terríveis, o delírio se manifestava em pessoas para isso predestinadas, as quais com profecias apontavam a salvação sob a forma de preces e cerimônias

propiciatórias. Assim, graças à invenção das purificações e das expiações, o delírio preservou seus participantes de calamidades presentes e futuras, com ensinar ao homem verdadeiramente inspirado e possuído a maneira de libertar-se dos males do momento.

E então Sócrates completa com uma ideia que muito interessará posteriormente a Hölderlin, ao afirmar que há um tipo específico de «manifestação de possessão e de delírio [que] provém das Musas» e este tipo de delírio:

quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de *poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes*. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado do delírio (PLATÃO, 2007, p. 68-9; 244d-245a).

Esse começo do *Fedro* é suficiente para compreender por que Hölderlin vê em Platão o filósofo que desvendou a essência do poetar. Mesmo que, na *República* (e mesmo em *O Banquete*), seu objetivo seja criticar a poesia e substituí-la pela forma narrativa mais afeita à própria filosofia, Platão mostrou em que medida a palavra poética serve como forma de educação dos descendentes. Nesse sentido específico em que Platão a toma no *Fedro*, ou seja, no sentido homérico, a poesia educa o povo, transmitindo-lhe valores divinos. Ao invocar a Musa¹⁰ ao início da *Iliada* e da *Odisseia*, Homero está ciente de que elas lhe abrirão as portas mnemônicas do passado glorioso da Grécia, permitindo-lhe cantar os feitos heroicos de seus antepassados que, por sua vez, servirão de exemplo para a nova geração de cidadãos: «Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou...» (HOMERO, 2002, p. 28); «Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida...» (HOMERO, 2003, p. 57). Do mesmo modo, também no *Hipérion* de Hölderlin o passado (grego) servirá como um ideal para a formação do presente (moderno). O romance, nesse sentido, tomado por muitos como um romance

¹⁰ Segundo a lenda, essas musas, originalmente filhas de Zeus com Mnemósine, teriam se tornado as divindades da poesia por terem cantado os feitos da vitória dos deuses sobre a raça dos titãs, passando desde então a servir como fonte de inspiração para os poetas.

de formação (*Bildungsroman*),¹¹ expõe – poeticamente – a via de formação de seu personagem Hipérion ao longo da qual ele descobrirá sua destinação para a poesia. Trata-se, nesse sentido, de um romance de formação do poeta moderno em geral, caminho que se faz à luz do ideal grego antigo de poeta e de poesia. Ao mesmo tempo em que caminha por entre as ruínas do mundo grego antigo e aprende os motivos de sua grandeza, Hipérion toma consciência das características de seu tempo. Se o grego antigo compartilhava uma vida harmônica em relação à natureza, vivendo uma unidade indivisível com ela, o moderno vivencia a época das cisões, cujos termos coube à filosofia moderna estabelecer e pensar: sujeito e objeto, natureza e liberdade, alma e corpo. Enquanto o poeta grego antigo celebra a felicidade da harmonia e de sua união plena com o todo, o poeta moderno lamenta sua perda, ao mesmo tempo que aspira pela sua reunificação. Sua realização, entretanto, como ensina a filosofia romântica, revela-se impossível e é essa impossibilidade que constitui a modernidade. Na *Penúltima Versão de Hipérion* exclama o herói: «nem nosso saber, nem nossa ação, em nenhum período da existência, conseguiu chegar até o ponto em que cessa todo conflito, onde tudo é um». Afinal, «a linha determinada se unifica com a indeterminada apenas em aproximação infinita» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 256).

Eis um dos ensinamentos supremos que Hipérion aprenderá ao longo de sua via de formação, e que lhe é transmitida por meio do contato com a filosofia, que constitui o espírito mesmo da modernidade. Neste mundo cindido e dominado pela reflexão do homem filosófico, a palavra divina do poeta não possui lugar. Aqui, a imagem da expulsão platônica do poeta é retomada em outra chave, como se o período vivenciado pela modernidade do final do século XVIII se assemelhasse àquele período da Atenas do século IV a. C., em que o saber filosófico veio para substituir o saber poético. Assim como o poeta era expulso da *polis* predominantemente filosófica, também na Alemanha dominada pelo Esclarecimento o poeta e seu dom profético de se comunicar com os deuses já não possuem lugar. De fato, o tema da situação periférica do poeta na sociedade burguesa europeia de fins do século XVIII é recorrente na produção holderliniana. Ele constitui o núcleo da tragédia

¹¹ Talvez o mais apropriado seja filiá-lo à tradição do romance de artistas (*Künstlerroman*), subgênero do romance de formação, ao qual pertenceram, por exemplo, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, o *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, o *Sternbald*, de Tieck e o *Pintor Nolten*, de Möricke.

inacabada *A morte de Empédocles*, por exemplo, em que o poeta – transfigurado na figura de Empédocles – é expulso de sua cidade pela acusação de *hybris*, e se encontra em voltas da decisão de se suicidar no Etna. Nas *Observações sobre Édipo e Antígona*, de 1804, predomina o tema da fuga dos deuses, bem como a caracterização da modernidade como a época do deserto da especulação.¹² E o hino *Pão e vinho* traz o contundente verso: «E para que poetas em tempos de indigência?». Ora, a resposta é dada no mesmo hino: «Porque ele permanece e traz o sinal dos deuses fugidos/Cá pra baixo aos sem-deuses no meio das trevas» (HÖLDERLIN, 1959, p. 219).

Ao poeta moderno, a esses Hipérions e Empédocles do século XVIII, cabe a não pequena tarefa de realizar a passagem desse limiar prosaico, teórico-filosófico, da cultura do entendimento, para uma nova época em que a palavra poética reinará novamente entre os homens. Para isso, entretanto, torna-se necessária uma formação do próprio poeta, uma *Bildung* poética do poeta, outro grande tema da produção poético-filosófica de Hölderlin. Desde o *Hipérion*, passando pelo *Empédocles*, pelos hinos tardios até as *Observações*, pode-se afirmar com todas as letras que são perpassados e determinados pelo tema central da educação poética do poeta. Somente após ter se educado poeticamente pode o poeta cantar novamente o retorno do divino fugido, como se lê em *Pão e Vinho*. É nesse sentido que Heidegger definirá Hölderlin como o poeta dos poetas, isto é, como um poeta que canta não para o povo, mas para os próprios poetas, a essência da poesia:

À essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o fato de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeitar e a vocação poética se tornarem questões poéticas. Por isso, os ‘poetas em tempo indigente’ têm que poeitar a própria essência da poesia (HEIDEGGER, 2014, p. 312-13).

Em conformidade ao anúncio feito por Hölderlin na carta a Niethammer sobre um projeto estético-filosófico, o romance *Hipérion ou o Eremita na Grécia*, escrito na forma de *cartas* pelo personagem, narra toda a trajetória do

¹² «No ápice da consciência, ela se compara sempre com objetos que não possuem nenhuma consciência, mas que assumem a forma da consciência em seu destino. Assim, um desses é um país tornado deserto que, em sua luxuriante fecundidade original, intensificou demais os efeitos da luz do sol e por isso se tornou estéril» (HÖLDERLIN, 1992, vol. II, p. 916).

anti-herói Hipérion,¹³ desde sua infância até o momento em que ele descobre seu dom para a poesia. Ao longo do livro, Hipérion descreve, por exemplo, como conheceu os dois personagens mais importantes de sua vida, Diotima e Alabanda, e o que aprendeu de sua relação com eles. Enquanto Diotima ensina-o sobre a natureza em sua tranquilidade e beleza, Alabanda ensina-o sobre o mundo do sublime e da dignidade humana; enquanto Hipérion experimenta com Diotima o mundo do Amor e da paz, com Alabanda ele experimenta o mundo da ação e da guerra. Por meio da relação com esses dois personagens tão distintos, surge a experiência do dilaceramento do herói entre dois opostos, aquilo que o poeta nomeia a via excêntrica de Hipérion: a via de formação sem centro. Em suas palavras: «Todos nós [modernos] percorremos uma via excêntrica, e não há outro caminho possível, da infância à maturidade. [...] Também Hipérion se divide entre esses dois extremos» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 256). Tida como mote principal de sua educação, a sentença expressa o processo marcado pela oscilação do herói entre os opostos, imagem da condição moderna, do homem sem centro, carente da harmonia com o todo natural, própria do grego. De modo que é por meio dessa oscilação, desse movimento constante de separação e reunificação que o personagem descobre sua vocação poética, que consistirá em cantar aos seus descendentes que a essência do moderno é o oscilar, a falta de centro. Curiosamente, é Diotima quem indica pela primeira vez a ele que essa é de

¹³ Ao contrário dos heróis homéricos, como Aquiles, Ulisses e Agamemnon, Hipérion não realiza feitos memoráveis, não conquista cidades, nem se põe em batalha com inimigos poderosos. Mesmo na batalha de Salamina, em que participa como combatente, Hipérion fica inteiramente devastado, num contraste notável com o ânimo de ferro dos heróis homéricos, que se punham a celebrar os feitos do dia durante os festejos noturnos. Escrito numa linguagem lírica e não propriamente prosaica, o romance narra muito mais os estados de ânimo subjetivos do personagem em sua luta com o mundo objetivo do que propriamente suas ações. Não por acaso, no Prefácio à *Penúltima Versão de Hipérion* escreve Hölderlin: «Para retornar às minhas cartas, peço então para que se encare essa primeira parte como nada além do que premissas necessárias e que se console com boa esperança, caso se boceje, por exemplo, diante da falta de ações exteriores ou se ache artificial, carente de plano, o pouco que poderia satisfazer por meio dessas páginas. Aquilo que pode agradar no particular pode não agradar como um todo, e vice-versa. Nessas cartas, se encontrará também muito de incompreensível, de pouco verossímil e de falso. Muitos talvez se irritarão com esse Hipérion, com suas contradições, seus extravios, com sua força, e também com sua fraqueza, com sua ira e também com seu amor. Mas é preciso que se irrite» (HÖLDERLIN, 1992, vol. II, 255).

fato sua vocação: «...vai ser sacerdote da natureza divina», diz ela, «em você já germinaram os dias poéticos» (HÖLDERLIN, 2003, p. 155).

O momento exato da tomada de consciência de sua destinação poética se dá quando Hipérion descobre que, por meio da narração poética de sua história – que constitui o romance o propriamente dito –, ele é capaz de *unificar* os opostos entre os quais se sentiu tantas vezes dilacerado; que a poesia unifica no plano do ideal aquilo que no plano do real é cindido, permitindo ao poeta transcender o plano da oscilação real, o mundo mortal da geração e morte, e atingir o espírito indestrutível e eterno que rege a natureza, num sentido muito próximo àquele do mundo arquetípico de Platão. Numa palavra, por meio da conquista da palavra poética, abre-se ao herói o mundo indestrutível da divindade, tal como se lê na abertura do romance, antecipando ao leitor o ápice do percurso que será longamente trilhado:

Ser um com o todo, essa é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano. Ser um com tudo o que vive e assim retornar numa bem-aventurada abnegação para o todo da natureza, este é o ápice do pensamento e da alegria, o cume sagrado da montanha, o lugar do descanso eterno onde o meio-dia perde o ar abafado e o trovão, a sua voz e o mar fervente se assemelham às ondas do trigal. Ser um com tudo o que vive! Com essas palavras, a virtude larga a irada armadura, e o espírito humano, o cetro e todos os pensamentos desaparecem diante da imagem do eterno mundo uno, *tal como as regras do artista diante de sua Urânia*, e o destino brônzeo abdica do poderio, e a morte escapa da aliança dos seres, e a indivisibilidade e a eterna juventude encantam, embelezam o mundo (HÖLDERLIN, 2003, p. 13-4, grifo meu).

Ser um com tudo o que vive: tal ideal é aquele expresso pelo poeta Hipérion, que, ao longo de sua formação, aprendeu a contemplar a «ideia da beleza, a palavra tomada no sentido platônico mais elevado» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 576). Somente a partir desse ponto de vista poético, cujo centro é a ideia do mundo uno da beleza, desaparecem as oposições do mundo real. Ao longo do seu percurso, quantas vezes Hipérion não se sentiu dilacerado pelos opostos? Quantas vezes não pensou que os deuses o haviam abandonado? Quantas vezes não se viu perdido em meio ao deserto e aos labirintos do pensamento? Para o poeta, entretanto, esses momentos isolados, dilacerantes do ponto de vista do vivido, adquirem um sentido elevado, pois são agora narrados a partir do ponto de vista do belo harmônico, expresso na

fórmula da multiplicidade na unidade. No já citado «Discurso de Atenas de Hipérion», lê-se, com efeito, um dos mais ricos aprendizados de Hipérion ao longo de sua via de formação poética: «a grandiosa frase de Heráclito, *hèn diaphéron heautôi* [o uno diferente em si mesmo] só poderia ser encontrada por um grego, pois é a essência da beleza e, antes de ter sido encontrada, não havia filosofia alguma» (HÖLDERLIN, 2003, p. 85).

O uno diferente em si mesmo! Além de constituir o modo pelo qual a ideia da beleza se expressa, essa frase de Heráclito permite compreender também a essência da poesia trágica e o motivo pelo qual Hölderlin considera esse gênero poético o mais elevado de todos. A frase de Heráclito exprime não apenas o princípio básico da beleza, mas funciona também como o princípio esclarecedor da consciência (filosófica): não fosse a multiplicidade, não haveria meios de conhecer a unidade. É somente porque a unidade se cinde em uma multiplicidade que ela ganha expressão, ensinamento experimentado pelo próprio *Hipérion*, que chega à ideia da beleza por meio da cisão. Como diz Diotima a Hipérion: «na aliança da natureza, a fidelidade não é nenhum sonho. Separamo-nos apenas para estarmos mais intimamente unidos, mais divinamente em paz com tudo, conosco. Morremos para viver»¹⁴ (HÖLDERLIN, 2003, p. 154). O poeta nutre um sentimento de fidelidade em relação à natureza porque ele sabe ver a unidade por trás de suas cisões, seguindo o mandamento panteísta da filosofia que Hölderlin mistura ao ideal platônico.

Segundo esse ideal da filosofia panteísta agregado à ascese platônica à beleza em si, para Hölderlin o poeta atinge o Ser em sua unidade, mas por meio do dilaceramento da multiplicidade. Por esse motivo a poesia trágica será, para ele, a expressão máxima da arte poética, pois ela expressa essa dialética entre a parte e o todo por meio do qual o todo se vivifica. Segundo uma das muitas de definições suas de tragédia:

O poema trágico, heróico em sua *aparência exterior*, é ideal segundo o seu *tom fundamental*, e é necessário que todas as obras desse gênero tenham por fundamento uma intuição intelectual que não pode ser outra coisa senão essa unidade com tudo o que vive [...]; a melhor maneira de exprimi-la [essa

¹⁴ Em outra versão do romance, é um sábio quem tenta mostrar a Hipérion isso que, na versão definitiva, é dito por Diotima: «deixe que passe aquilo que passa [...] para retornar, que envelheça para rejuvenescer, que se separe para se unificar mais intimamente, que morra para viver mais de modo mais vivo» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 195).

unidade] consiste em dizer que a separação efetiva [...] assim como a ligação [...] não são senão um estado do originalmente unido, [...] porque as partes do único não devem permanecer sempre na mesma relação [...], a fim de que assim tudo encontre tudo, cada parte tenha todo seu direito e sua plena medida de vida, e cada parte, em sua progressão, iguale-se ao todo em perfeição, e que o todo em compensação, na progressão, torne-se igual às partes em determinação, de sorte que aquele ganhe em conteúdo, essas em intimidade, que o primeiro ganhe em vida, as segundas em vivacidade, que o primeiro, em sua progressão, sinta-se mais, que as segundas, em sua progressão, cheguem a mais plenitude... (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 555-6).¹⁵

Nessa dialética entre todo e parte, Hölderlin descreve claramente um movimento progressivo infinito de separação e união do que está originalmente unido (na intuição intelectual), movimento esse que concede plenitude à parte e vivacidade ao todo. Trata-se, em última análise, da descrição do procedimento poético, cuja arte consiste em aproximar infinitamente os opostos, as partes constitutivas do todo, por meio da qual este último se manifesta. Nessa aproximação pode-se ver de um modo mais claro a função educadora da poesia, na medida em que o esforço do poeta aqui consiste na produção de uma afinação (*Einstimmung*), por assim dizer, entre o grande e o pequeno, afinação que se pode ler no mote de Santo Inácio de Loyola, utilizado como epígrafe ao *Hipérion*: «não ser coagido pelo maior, saber se conter no menor, é divino». Segundo se a interpreta, essa medida divina é alcançada se o poema for capaz de atingir o momento trágico por excelência, aquele em que a parte «transgride o limite *a ela atribuído* e torna-se dor e, *se for o caso*, secessão e isolamento absolutos» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 555-6). Pois é nessa transgressão que se situa o elemento vivificador da unidade, que põe o todo em movimento, que o separa pela primeira vez e pela primeira vez o faz adquirir vida. Não houvesse transgressão do limite atribuído à parte, não haveria dor e, não havendo dor, não haveria vida. Ao representar a morte em toda sua necessidade, a tragédia acaba por atingir o seu contrário: o momento em que o todo propriamente vive.

Com isso, vê-se na concepção hölderliniana de tragédia aquela função palinódica da poesia a que se referia Sócrates no *Fedro*. Ao vivificar o todo, o poema trágico purifica a transgressão do limite realizada pela parte. Num

¹⁵ A tradução citada acima foi retirada do livro de Courtine, J.F. *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p. 168-9; há também a tradução de Marcia de Sá Cavalcante em *Reflexões*, 1994, p. 57.

outro texto, em que se propõe analisar as tragédias de Sófocles, escreve Hölderlin que «a unificação ilimitada se *purifica* por meio de uma separação ilimitada» (HÖLDERLIN, 2008, p. 78, grifo meu), numa clara menção à teoria aristotélica da catarse. Nas tragédias analisadas nesse texto, Édipo e *Antígona*, fica claro como a transgressão é o móbile, o elemento que impulsiona a ação e a torna possível pela primeira vez. De modo que, se os personagens se sentem afastados do divino pela transgressão, tornando-se traidores, essa traição é ela própria sagrada, pois é por meio dela apenas que a lei moral adquire seu sentido e o divino se torna presente. Tanto num como no outro caso, entretanto, somente na poesia é possível vê-lo, o que ressalta seu caráter educativo.

Do mesmo modo como Édipo e Antígona, também Hipérion é um transgressor. Segundo uma das muitas etimologias de seu nome, Hipérion significa aquele que ultrapassa ou que passa por cima. Hölderlin procurava chamar a atenção para isso na primeira versão do romance, ao afirmar que «o homem gostaria de estar em tudo e acima de tudo» (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 177). No caso de Hipérion, essa transgressão se dá na relação do herói com o séquito revolucionário de Alabanda, que representa a experiência do próprio Hölderlin com a revolução. Em sua essência, essa experiência se traduz numa reflexão sobre a lei moral e o imperativo categórico de cunho propriamente kantiano.¹⁶ Ao lado de Alabanda, Hipérion transgride os limites da lei moral ao aceitar ir para a guerra. Lá, experimenta o sentimento do horror, a ausência absoluta de vida. Mas é com o sentimento de extrema necessidade que se lê essa passagem, como se não houvesse outro caminho para o herói. Isso, entretanto, ele só percebe na segunda vez em que vive essa experiência, isto é, quando a conta poeticamente nas cartas que compõem o livro que ora estamos a ler. Nesse momento, Hipérion se dá conta daquilo que poderia ser considerada uma máxima do pensamento poético-filosófico de Hölderlin como um todo, a saber, que a consciência de si só é possível pelo abandono do repouso absoluto; que apenas a cisão torna possível a reconciliação por meio do amor e da poesia. Em nova menção a *O Banquete* de

¹⁶ Como se pode ler no fragmento *Sobre a lei da liberdade*, Hölderlin procura pensar a lei moral não como algo positivo apenas, mas inversamente também como uma punição pela transgressão de um limite. Segundo o poeta, a lei moral só é possível se se considera a possibilidade de ela ser infringida e apenas porque ela foi infringida nalgum momento é que há uma história da moralidade.

Platão, afirma a versão intitulada *A juventude de Hipérion*:

Quando nosso espírito [...] despreendeu-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter para a terra, quando a abundância desposou a miséria, lá estava o amor. Isso aconteceu no dia em que nasceu Afrodite. No dia em que o belo mundo começou para nós, começou para nós a escassez da vida. Se éramos outrora plenos e livres de todos os limites, então não perdemos a plenitude por nada, o privilégio do puro espírito. Trocamos a calma livre de sofrimento dos deuses pelo sentimento de vida, pela clara consciência. Pense, se for possível, o espírito puro! Ele não lida com a matéria; por isso não vive para ele nenhum mundo; para ele nenhum sol se levanta ou se põe; ele é tudo e por isso ele é nada para si. Ele não prescinde, porque ele não pode desejar; ele não sofre, pois ele não vive (HÖLDERLIN, 1992, vol. I, p. 219-20).

Referências bibliográficas

- HEIDEGGER, M. (2014) *Para quê poetas?*. In: *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vítor Moura e João Constâncio. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- HESÍODO. (2013) *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra.
- HÖLDERLIN, F. (2003) *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria.
- (2008) *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Süssekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- (1959) *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida.
- (1992) *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- HOMERO. (2003) *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- (2002) *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- PLATÃO. (1983) *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural.
- (2007) *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária da UFPA.

página deixada intencionalmente em branco

O EU: O SER FORA DO SER. O PROBLEMA DA LIBERDADE NOS «FICHTE-STUDIEN» DE NOVALIS

Fernando M. F. Silva

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)

Resumo

O presente texto propõe-se dedicar algumas palavras ao *tópico da liberdade*, um tópico cujo estudo, em Novalis como em outros autores seus contemporâneos, surge como uma derradeira aplicação da questão da consciência, ou antes, como uma *ponte entre a questão da consciência e a questão do primeiro acto filosófico*, e que por isso também aqui apresentaremos nessa condição. A saber, procuraremos ver, pois, em que medida a formulação novaliana de consciência – um «ser fora do ser no ser» –, pode reclamar para o Eu liberdade; e, se tal for o caso, como esta noção de liberdade se repercute na visão que o poeta tem do primeiro acto da filosofia.

Palavras-chave

Novalis, liberdade, consciência, Ser, filosofia

A posição de Novalis com respeito à ligação consciência de si-liberdade é cabal, ou, se se quiser, cabalmente assertiva. Ela poderia ser posta nestes termos: *o pensamento de uma consciência, a saber, o pensamento de um Ser fora do Ser no Ser,¹ é a primeira manifestação de liberdade do Eu individual*. Novalis explica porquê. Pois, diz o jovem poeta, o Eu nasce da união na desunião entre sentimento e reflexão, e ao assim nascer, o Eu *reflecte*. Ora, ao se reflectir em algo, num objecto, o Eu parte em direcção à idealidade; e portanto, ao reflectir-se, o Eu sai de si próprio, idealiza-se (o «ser fora do ser»), uma vez mais a caminho de si, no ser (o «ser fora do ser no ser»), e ao fazê-lo ganha

¹ «A consciência é um ser fora do ser, no ser» (NS, II: 10). Com respeito às citações constantes deste texto, recorreremos ao método: Abreviatura da obra, número de volume, número de página. A abreviatura da obra encontra correspondente na secção bibliográfica deste texto. A tradução das mesmas para língua portuguesa é da minha autoria.

consciência do seu gesto, e é livre. Por outras palavras, a aquisição de consciência, isto é, de liberdade do Eu, abre um novo território para a reflexão deste, e esse território reflexivo consiste no pensar, no falar, no viver do próprio Eu. E este é, pois, o *primeiro sentido* do «Ser fora do Ser no Ser» de Novalis; pois a liberdade de Novalis está não no real (em si) ou no ideal (fora de si), mas entre ambos, *na reflexão mediante a qual o Eu transita para fora de si, em si*; e portanto, depreende-se, para Novalis, o Eu é tanto mais individual em si quanto mais fora de si estiver; e o Eu está tanto mais fora de si, quanto mais livre for; e, por fim, ele é tanto mais livre, quanto mais individual for, em si, como num círculo.

*Aqui, porém, surgem várias questões óbvias, implícitas ao Ser fora do Ser no Ser: então, até que ponto, até onde pode o Eu sair de si? Ou, o que é o mesmo: quanta liberdade pode ter o Eu fora de si, em si? Ou ainda: quanta liberdade há na primeira reflexão? Estas são, por certo, as questões aglomeradoras da filosofia de Novalis, ou pelo menos o novo foco para onde muitas das suas considerações tendem, e por isso mesmo, nesta fase precoce da sua formação, um dos seus problemas principais. E mesmo que pensemos não apenas o caso de Novalis, mas também o das duas gerações de que o jovem poeta faria parte, esta questão terá de ser amplamente aceite como a questão que preside a estas, e também à filosofia de toda uma época. Aliás, por um lado, já na geração de jovens pensadores jenenses de 1790/91, ouvintes de Reinhold e pensadores de Kant, também Niethammer, Erhard, Forberg ou J. P. A. Feuerbach não hesitariam em concordar com o seu antigo colega que a consciência envolve interioridade e exterioridade, e que com esta nasce a liberdade do Eu, abrindo assim para todo um percurso exploratório, e por isso também exterior, fora de si, de auto-compreensão do Eu – um percurso até certo ponto individual, e do qual só pode resultar uma filosofia tão específica quanto o é cada Eu, e puramente subjectiva e diferente de indivíduo para indivíduo. A questão estava, todavia, não só nisto, mas também na aferição da relação entre o Eu e esta liberdade, e até que ponto ele a poderia sentir. E por outro, também para a geração de autores em que estas considerações mais propriamente se inscrevem, a geração de 1794/95, de Schelling, ou Hegel, a filosofia é «do princípio ao fim, obra da liberdade» (AS, I: 249). Pois, com a liberdade, o Eu faz-se reflectir *fora de si*, no seu curso, na sua linguagem, no seu pensar – e todos estes em conjunto são a sua filosofia individual: «Ela é, para cada um,*

aquilo para que ele a fez; e, por isso, também a ideia de filosofia é apenas o resultado da própria filosofia (...)» (id.: 161). O mesmo diz Hegel, para quem «cada razão que se dirige e se conhece a si mesma produziu uma verdadeira filosofia (...). Porque, na filosofia, a razão que se conhece a si mesma tem a ver somente consigo, reside também nela mesma toda a sua obra e a sua actividade...» (HeW, II: 17)162.

Assim, atendendo à singular concatenação deste problema, começamos por reformular as questões em pauta, restringindo-as ao caso novaliano e dando-lhes a aparência que elas de facto devem ter, e que orientará esta nossa breve investigação. A saber: *até que ponto há liberdade num «Ser fora do Ser no Ser»?* Ou antes, *até que ponto está aqui o Eu fora de si, em si, e até que ponto é isto um ulterior sentido da fórmula da consciência em Novalis?* E por último: *qual a verdadeira individualidade do Eu novaliano?*

Começamos por pensar estas questões estabelecendo uma comparação prévia entre a nascente liberdade do Eu em Novalis (e dos seus colegas jeneses, que aqui incluímos tacitamente) e a nascente liberdade do Eu em Fichte: ou, o que é o mesmo, o *Ser no Ser* de Fichte por comparação com o *Ser fora do Ser no Ser* de Novalis. Não é difícil admitir, mesmo antes de abordarmos a questão pelos seus parâmetros de interioridade ou exterioridade, avanço ou eterno retorno, que o *Ser de Novalis é totalmente oposto ao Ser de Fichte*, e que isso tem obviamente diferentes repercussões não só com respeito à questão da liberdade, e da consciência, mas também e sobretudo à questão do subsequente percurso do Eu na sua auto-compreensão, na filosofia. Pois se o Ser de Fichte está absolutamente concentrado no Eu absoluto; se ele é simultaneamente ideal e real para si próprio, e como tal nasce apenas para viver eternamente em si, para progredir em si, sim, mas numa eterna busca do absoluto pelo absoluto, já o *Ser de Novalis* permite desde logo a singular hibridez de um duplo encontro entre actividade originária e actividade reflexiva, e, portanto, uma aceitação/negação (na visão de algo e nada) entre sentimento e reflexão. Esta, afirmamos, é a imagem da consciência para Novalis. Quer isto dizer que, para Novalis, a liberdade de Fichte está em não ser necessário nenhum percurso que não o da sua imediata e absoluta compreensão de si próprio, e por isso *ela é total*, ao passo que, para Novalis, a liberdade do Eu consiste no próprio percurso pela compreensão de si próprio; e esse percurso dá-se porque o Eu é composto por dois sentidos, e portanto

por dois pontos de contacto que ele sempre tem de considerar, reconhecer e (tentar) alcançar se ele é verdadeiramente Eu – assim como, para Fichte, existe quando muito *um* ponto de contacto, e a este ponto sempre tem o Eu de voltar se é que ele é verdadeiramente Eu.

Assim, que significa isto, numa primeiríssima instância, *com respeito à liberdade?* Significa que, para Novalis, o Ser *pode ser uno* consigo próprio, como *sempre* o é em Fichte, pois isso está inscrito na destinação do Eu. Mas não o sendo nunca verdadeiramente na acção originária, o Ser tem de aspirar a ser uno em outro ponto. Ora, se as entidades são opostas, e se o outro ponto de contacto (ideal) de que o Eu carece para se consumir está no extremo oposto ao do seu nascimento, então urge que o Eu saia de si («Ser fora do Ser»), que aspire a este oposto e que, pela liberdade, caminhe para ele. Mas, ao mesmo tempo, se esse outro ponto de contacto é, apesar de concomitante, directamente oposto àquele que vê nascer, que dá a subjectividade ao Eu, então caminhar, ser livre *tem de significar algo mais para o sujeito: ser livre fora de si, sugere Novalis, tem de significar que o Eu caminha, antes de mais, em direcção à sua perfeição, à sua consumação, mas também que esta sua perfeição sempre lhe é contrária, eternamente alcançável e inalcançável – razão pela qual essa consumação lhe é necessariamente intermitente. Isto é, ela é impossível senão na aspiração a ela, onde a possibilidade faz esquecer, transfigura a impossibilidade e humaniza-a. Dir-se-ia, pois, que a liberdade é (im-)possível a não ser na mera esperança de a obter: algo que, se quisermos, poderá ser considerado como um esboço primeiro do que viria a ser o importante conceito novaliano de uma aproximação infinita; e neste gesto, a liberdade nunca é apenas e só liberdade, mas também eterna resistência, eterna punição (para usar termos de Hölderlin),² e sofre restrições, isto é, não é total.*

Assim, reformulando o problema, o Eu, a consciência de Novalis percorre um curso entre a realidade e a idealidade dessa consciência; e portanto, ela aceita realidade e idealidade como sendo os seus limites: uma, *antes* da qual ela não existia enquanto tal, e outra *após* a qual ela não existe enquanto tal. Numa palavra, dir-se-ia, eles são o Eu e o Eu; eles são o no Ser e o no Ser, com a diferença de que entre um e o outro, o Eu reflecte da sua realidade para a sua idealidade (fora do ser). Mas por isso, o Eu existe entre ambos, e por isso tende para uma sua divisão, para uma sua desagregação, tal como

² Cf. «Über den Begriff der Strafe» (StA, IV: 223-225).

a sua liberdade sempre tende para a sua restrição. Pois, como tão bem diria Hölderlin, o Eu é naturalmente cindido consigo próprio – se o não fosse, assemelhar-se-ia ao Eu absoluto de Fichte –, e ele vive na medida em que progride entre contrários, na medida em que caminha a fim de unir ambos, e se revê enquanto Eu por fazer isso mesmo; e portanto, vivendo na impossibilidade de unir esses contrários, mas sabendo da necessidade tão humana, tão intimamente subjectiva de não obstante o fazer, o Eu tem de se limitar a ver nessa aparente contradição uma *esperança do impossível*, a aproximação sem fim de uma eterna esperança da consumação subjectiva absoluta do Eu (o Ser) – e nisso mesmo a sua própria, a sua mais essencial liberdade. E, se assim é, então, dir-se-ia que a liberdade do Eu entre estes consiste justamente neste acto de se desagregar, de se diluir de si próprio, que é o seu incontornável *estar fora de si*, e que, vê-lo-emos, é também a sua individualidade:

Pois a nossa liberdade parte necessariamente da determinação – Quanto mais nos libertarmos das nossas determinações, tanto mais livres somos. Todas as determinações saem de nós – nós criamos um mundo a partir de nós – e assim nos tornamos cada vez mais livres, pois a liberdade só é pensável em contraste com um mundo. (NS, II: 199)

Ora, posta esta diferença com respeito ao Ser, não custará admitir que a mesma diferença entre Novalis e Fichte, e até mais ainda, é visível ao analisarmos o próprio acto de sair de si do Eu (o fora de si do Eu). Pois aqui parece residir o acto essencial do próprio espírito humano, aquilo que mais intimamente caracteriza a humanidade do ser humano, e que por isso é o primeiríssimo acto da sua consciência: a saber, que o Eu, vendo um seu contrário, reconhecendo-o enquanto tal e, por fim, elevando-o à condição de parte constituinte do problema – ainda que a sua intenção seja, mediante este mesmo abandono, unir-se ulteriormente a si próprio –, saia de si, se reflecta nesse seu fim e tenda para ele.

Assim, diz Novalis, para Fichte este primeiro acto da consciência, este possibilitar da consciência, abre apenas e sempre para si próprio – por falta de reconhecer um outro horizonte, um oposto à actividade do Eu –, e isso redundando na totalização do Eu, da sua consciência e da sua liberdade. E se, para Fichte, este Ser, o mero Ser é já em si aquele campo infinito, porque ininterrupto, de um diálogo do Eu consigo próprio, e se, por conseguinte,

o Eu nunca vai além do Ser na sua infinita indagação pela sua absolutidade, então *muito menos o acto de um fora de si do Eu pode ser por este admitido*, mas não porque o movimento em si esteja errado (pois também Fichte considera o campo da reflexão o domínio por excelência dessa indagação), mas porque, para Novalis, *o fora do Eu de Fichte é já um dentro do Eu*, a reflexão é já como uma obra natural do Eu, e portanto *a liberdade deste fora nada tem de saliente, de diferente, de resistente que a distinga enquanto tal*. Isto é, o Eu de Novalis sai de si porque reconhece a união na desunião em si, e isso incita-o a procurar a sua genuína união noutra ponto, mediante a atenuação da sua própria contradição, e portanto a sua liberdade enfrenta obstáculos, e para Novalis torna-se livre justamente devido a esta resistência, *devido a não ser total*; ao passo que ao Eu de Fichte, diz Novalis, tudo é possível, pois esse é desde logo presente a si na sua absolutidade, e quem tem em si total liberdade não carece de a buscar fora de si, e ainda que o quisesse fazer, não seria aí livre, pois nada aí haveria que salientasse e distinguisse esta liberdade enquanto tal. E, portanto, para Novalis, a liberdade do Eu em Fichte é um paulatino, sempre igual ensimesmamento do Eu; o seu sair de si é, afinal, um *mero* entrar em si, e a sua individualidade uma neutralidade – o que é para o jovem poeta a força, a insídia desta concepção de liberdade, mas também o seu erro. Pois aí, dir-se-ia, não há nenhuma objecção à absolutidade, tal como, por outras palavras, nada há que distinga o absoluto enquanto tal, uma vez que o absoluto é já tudo. Não há pois em Fichte, para Novalis, a acima sugerida *esperança no impossível*, justamente porque o possível é num tal sistema *tão real*, *tão presente a si próprio*, *tão total* que nunca chega a deixar de ser o que é, nunca é sequer relativo; isto é, nunca há necessidade de uma esperança em alcançar aquilo que já é presente, um pouco como não se pode sentir falta do que já se tem entre mãos.

Significa isto, pois, que para Novalis o problema da liberdade decorre antes de mais da necessidade de uma contra-força, de uma entidade opositiva, não prevalecente, antes equitativa em relação àquela que é tomada como a força activa, total e genuinamente real, a da reflexão – e isso, sob pena de aquela força activa se tornar *totalmente real*, ou, o que é pior, sob pena de *a sua liberdade ser total*, e não se poder aferir correctamente a liberdade do Eu ou a capacidade do Eu de estar fora de si, e não sempre em si. *Assim, com esta singular determinação, dá-se em Novalis uma evolução decisiva*, que em muito

acentua este problema, mas também em muito abre o enfoque do mesmo. Pois ao assim colocar a questão da liberdade, do natural procedimento da consciência, da união na desunião do Eu entre actividade originária e consumação ideal, a saber, opondo-lhe, como o fez na questão dos contrários, e na questão da consciência, uma *restrição*, Novalis demonstra não estar já apenas a tratar da correcta colocação da questão do Eu enquanto composto de sentimento e reflexão, mas já das últimas implicações que este problema terá *no próprio Eu, na filosofia desse mesmo Eu e, por conseguinte, na derradeira auto-compreensão desse Eu.*

Assim, visando já este último propósito, perguntamos pela última vez com Novalis: e como sente, como reflecte o Eu novaliano *fora do Ser no Ser?* Antes de mais, por certo, o Eu sente e sabe que, estivesse ele apenas no Ser, e não também fora do Ser, então porventura essa permanência em si permitir-lhe-ia ver-se como total (totalmente livre), e a sua consciência seria, como em Fichte, totalmente subjectiva e indivisível. Mas agora, justamente, não mais se trata apenas do Ser ou do Ser, os únicos pontos onde o Eu é uno na presença a si mesmo, e único na sua existência consigo próprio, antes nos interessa agora sobretudo o derradeiro significado de *Ser fora do Ser. E fora do Ser, aduzimos, o Eu tem de sentir a limitação da sua consciência e a limitação da sua liberdade: a limitação da sua consciência*, pois, uma vez fora de si, o Eu reconhece imediatamente haver algo mais que não ele próprio; fora de si está o mundo, onde o Eu é mero objecto de si próprio – e o que é objecto de si próprio, e não sujeito em si próprio, sente já uma resistência à sua infinita ilimitação; *a limitação da sua liberdade*, pois o simples abandono de si próprio é já um contacto com o seu horizonte de expectativa, e esse horizonte impõe restrições, estipula um curso, assim pondo um freio não só à liberdade do homem, como, vê-lo-emos, à liberdade da sua filosofia individual. Por outras palavras, a consciência e a liberdade do Eu, entre a acção originária, o seu nascimento, e outro ponto de contacto ideal que é também o seu, *têm de ser limitados.* Ou, por outras palavras, *o Eu tem de ser ele próprio restringido; e isto não só porque o Eu é o que está entre ambos, mas também porque o que se estabelece entre estes dois pontos, e dá forma ao próprio Eu, são dois sentidos contrários: um real que progride na direcção do ideal, por ser essa uma parte da sua destinação, e outro, ideal, que se oferece como ponto de chegada, que se antepõe, que estipula o curso, que modela, e que ao fazer tudo isto move resistência, limita e*

simultaneamente realça, e ao fazê-lo, incentiva, torna visível e vivo – o real, que é a outra parte da destinação do Eu.

Por outras palavras, diria Novalis, é destinação do Eu não ser nem univocamente activo, reflexivo, como em Fichte, nem univocamente passivo, sensiente, como o era na actividade originária. Antes pelo contrário, o Eu tem de *progredir, por si próprio, tanto quanto ser incitado a progredir; o Eu tem de responder ao chamamento do ideal, realmente, tanto quanto ser chamado a tal, idealmente; ele tem de sentir tanto quanto reflectir*: sentir que é na reflexão o início e o fim da sua destinação, e que lhe cumpre satisfazê-la; e mediante a reflexão, sentir que algo está fora de si, fora do Eu, que lhe impõe restrições e o orienta, entre o início e o fim dessa destinação. Numa palavra, o Eu tem de sentir e reflectir entre contrários, contrários inuníveis a não ser pela sua própria elasticidade humana, pela sua própria aspiração a uni-los – e essa aspiração é não só a de quem sabe nascer e viver entre (mediante os) contrários, mas, sobretudo, a de quem sabe que só na aspiração à união destes contrários pode ser Eu, assim como só no Eu há esta afirmação dos contrários.

Por conseguinte, estipula-se neste ponto a seguinte proposição, que muito se presta à explicação da filosofia de Novalis: *a liberdade do homem nasce, tal como o Eu, da desunião e/ou concatenação de contrários: mas, ao mesmo tempo, é esta dupla acção, este duplo fôlego que, por assim dizer, restringe a liberdade aquando do sair de si do Eu, e daí emerge o Eu como um ser livre no seu agrilhoamento, tendendo da desunião, que lhe é essencial e humana, para um estádio superior, uma condição mais elevada da união*. Pois se a liberdade é esta união/desunião dos contrários no homem, mediante os quais ele sai de si próprio, então, por isso mesmo, neste sair de si próprio tem de se jogar a liberdade e tudo o que ela acarreta: a *individualidade* – mas, mais importante, o essencial do homem – *a sua humanidade*. Pois, vemo-lo agora, o que é dado ao Eu, o que se depara perante o seu olhar ávido de conhecimento e progresso, ávido de, por outras palavras, tudo associar a si, tudo agregar a si, *é apenas algo que a sua natureza contém já, e que se não lhe fosse mostrado na sua vida cognoscente, no desenrolar da sua filosofia, por este para sempre seria esquecido ou negligenciado: a saber, um horizonte, um ponto de chegada ideal para este seu curso, um incentivo, por certo um aguilhão à sua reflexão e à sua filosofia, mas, ao mesmo tempo, e de modo muito singular, uma força contrária, por certo restritiva, cuja persecução,*

cuja superação faz do homem um homem, e cuja impossibilidade, já atrás descrita, é porém, ainda mais singularmente, toda a sua essência.

Mas se neste fora de si se joga a liberdade, a individualidade, a própria humanidade do homem, então pergunta-se ainda: se este fora de si é, como vimos, uma constante aspiração ao impossível; se é mais propriamente humano tornar possível o impossível sem que, ao mesmo tempo, o possível deixe de ser possível, e o impossível deixe de ser impossível; numa palavra, se a própria liberdade e individualidade do homem, a sua vida, a sua filosofia são este mesmo aparente paradoxo, então que Eu resulta deste sentido da teoria novaliana? A esta mesma pergunta, responderia com uma última leitura da fórmula de Novalis, e diria a esse respeito que estar fora do ser – ser Eu – implica já ter vindo do ser (no ser), e sempre tender para o ser (no ser); e que *só isso, só essa ausência, essa saliência ou diferença teórica, possibilita que se esteja fora do ser (ser fora do ser no ser); e portanto, estar fora do ser não é senão responder ao apelo que o ser faz ao ser*. O Eu, para Novalis, é a eterna caixa de ressonância entre ser e ser – entre o *ser possível*, de onde parte o fora do ser, e o *ser impossível*, para onde tende o fora do ser; isto é, entre o ser possível, da desunião, dos contrários, que aqui temos analisado, e um outro ser onde, bem pelo contrário, se dá ao Eu a *intimação* de que os contrários nem sempre foram o que são, antes foram outrora unos no ser, e assim têm de o ser uma vez mais – o que, todavia, *não é dado ao homem alcançar*.

Assim, mesmo que convenhamos que já este contacto com uma sua oposição seria o suficiente para fazer o Eu sair de si próprio, para o fazer conhecer as suas forças e fraquezas, os seus domínios e limitações, lançando-o a caminho de si próprio, no ser, contudo, o que Novalis aqui sugere é *algo mais*. A saber: que, ao sair de si próprio, o Eu contacta com o que ele não é (fora de si), mas, não obstante, sempre o é (em si): isto é, ser fora do ser no ser significa, antes de mais, que o Eu sai de si, e que ele é aí livre, e conhece o que ele não é; mas também que, ao conhecer o que ele não é, o Eu é-o todavia, e *essa mescla de liberdade e restrição atinge-o como um destino*, e estipula-lhe as suas próprias restrições, a mais importante de todas sendo a necessidade de progredir na sua própria direcção, a caminho de se recuperar uma vez mais, no ideal de si próprio, *mesmo que sabendo da impossibilidade disto mesmo* (o que sempre lhe é segredado ao ouvido interno pela sua própria qualidade de ser de contrários, pela sua própria limitação de ser que carece de união

e desunião, fora de si e em si, em suma, devido à sua *humanidade*). E por conseguinte, para Novalis, o Eu é mais humano quando, ouvido o apelo de si próprio, da sua reunião a si, que ele perdeu, ele reconhece que tem de a recuperar mesmo sabendo da sua impossibilidade: e isso, claro está, é a limitação da sua humanidade, o seu eterno contacto com os confins desta humanidade e tudo o que eles encerram; a saber, a alteridade, o Outro, o objecto. O Eu de Novalis, dir-se-ia pois, *é Eu quando percebe que é também Outro, que é também Não-Eu*, e que só mediante a sua extensão, a sua ocupação, a sua assumpção dessa sua outra face ele se pode realizar enquanto tal, num impossível e, ainda assim, sempre possível trilho em si próprio. Significa isto, pois, que a liberdade do Eu, porque não se trata de uma liberdade *divina* mas sim de uma liberdade propriamente *humana*, só o é quando algo lhe puser uma restrição, só o é quando houver algo a suplantar, algo oposto que não ela própria. E por isso, por estranho que possa parecer, a individualidade do Eu é para Novalis mais humana e livre no preciso momento em que começa a *fraquejar*, em que é restringida; ou seja, a individualidade do homem, sempre patente na sua figura humana, começa a cristalizar-se no preciso momento em que, por contacto com o exterior de si, o homem começa a tornar-se um ser outro, a sua liberdade outra a não ser uma somente individual, a sua filosofia a não ser uma meramente individual e a sua linguagem outra a não ser uma exclusivamente sua. Por outras palavras, a individualidade do homem está para Novalis na sua própria desindividualização, tal como a liberdade deste está na sua restrição, ou o fora do ser deste está no ser.

Assim, às perguntas que abriam este sub-capítulo, respondemos da seguinte maneira.

Primeiro, à pergunta *até que ponto há liberdade num «ser fora do ser no ser»?*, responderia que, com efeito, *há liberdade* num ser fora do ser no ser; pois o sair do ser é, já por si, essa manifestação de liberdade, e sem liberdade o Eu não poderia ser Eu. Mas, como vimos, para Novalis, essa mesma manifestação de liberdade abre para algo mais do que a mera liberdade, antes abre para o contacto com uma realidade contrária, de índole restritiva: a do pólo ideal, cujo sentido lhe é oposto, *e que força o Eu não só à restrição da sua liberdade mas, sobretudo, à compreensão de que esta é a sua verdadeira liberdade*. Assim, dir-se-ia pois, *a liberdade do homem está em não se saber totalmente livre*; e isto de tal maneira que a verdadeira liberdade do Eu está em aspirar ao

impossível, em querer preencher o sentimento de perda que o atormenta, mas também acalenta: e esse dado é transmitido à sua consciência, onde reverbera do seguinte modo: a consciência do homem está não na sua totalização, mas na sua divisão; e, por fim, esse dado espelha-se na própria essência do homem, que consiste não em ser uno, mas em ser constituído por opostos, e em ser cindido consigo próprio.

Segundo, à pergunta *até que ponto está aqui o Eu fora de si?*, responderia que, à luz do que se disse, em Novalis *o Eu está singularmente* fora de si; e que a prova disto mesmo é a aquisição dos anteriores dados, pois só totalmente fora de si o Eu os poderia obter. Assim, só fora de si o Eu poderia perceber o seu horizonte de expectativa ideal, só assim o Eu poderia apreender o muito real apelo que este horizonte lhe opõe, e o muito ideal destino que este horizonte para si constitui; e só assim, na conjugação destes dois factores, ele poderia perceber a simultânea necessidade e impossibilidade de o obter, mas a sempre real possibilidade de progredir nesse sentido.

Por outro lado, contudo, isto leva-nos a depreender algo mais: é que se, ao estar fora de si, o Eu percebe que só assim, estando fora de si, lhe é possível almejar a reaquisição da sua unidade perdida, da sua una e indivisível interioridade, e que isso é impossível, mas ainda assim pelo menos expectável: então esse mesmo anelo, esse mesmo desejo do impossível é já por si prova de que, tendo vindo da união, e sendo a sua existência pautada por contrários, o Eu tende uma vez mais para a interioridade de si. Ou antes, é só mediante este percurso exterior, fora de si, que o Eu se apercebe deste fenómeno de perda, de ausência, e pode voltar a sonhar em readquiri-lo em si: o que, por fim, apenas demonstra que a *singularidade* deste estar fora de si do Eu novaliano está em que o Eu não esteja maximamente fora de si (pois isso implicaria que o Eu se perdesse para sempre, ou então que, como em Fichte, a sua máxima exterioridade fosse a sua máxima interioridade, e ele nunca se reencontrasse senão a si próprio), *mas apenas tanto quanto baste para se aperceber desta sua dupla, aparentemente paradoxal mas de facto fértil destinação*. Por outras palavras, o Eu apenas sai de si quanto baste para conhecer o Outro de si; mas, porque este percurso da sua consciência é o de um ser fora do ser no ser, o Eu sabe que ele próprio é sempre o seu ideal, e que é para este ideal que o fora do ser, que todo este movimento de auto-compreensão tem de tender.

Terceiro, à pergunta *qual a verdadeira individualidade do Eu novaliano?*, responderia que a solução deste problema está muito simplesmente na possível *distinção entre a individualidade e a genuína individualidade do Eu em Novalis*. Pois a individualidade do Eu de Novalis, essa é indisfarçável; em primeiro lugar, ela releva logo do facto de ser característica essencial de qualquer figura do Eu; quanto mais desta figura, que é em Novalis originária, e procura explicitar o que é mais humano no Eu aquando do seu nascimento. Para além disso, esta individualidade emerge enquanto tal no Eu que sai de si próprio; pois o Eu que sai de si próprio é livre, a liberdade é a característica essencial da humanidade, e a característica mais notória desta essencialidade da figura humana é a sua individualidade. Mas – para me servir das conclusões acima registadas –, *se a liberdade do Eu está em se saber restringida*, de tal maneira que só é livre o Eu que tenda para o seu ideal, embora impossível consumação; *se o estar fora de si só o é na medida em que a figura do Eu aí percebe que tende para um retorno à interioridade, e mais ainda, como agora parece, que apenas saiu dela para que a pudesse perder e, assim, voltar a procurá-la*, então, o que tem de acontecer aqui à individualidade do homem é que também ela é apenas *um meio para um fim*. E se o é, então isso tem de significar que também a individualidade, que se pensava representar o que de mais essencial havia no homem, tem de abraçar agora a sua destinação última, e com ela o Eu e a sua filosofia individual, e tender para suplantar, mas também conquistar, assumir as feições do seu contrário, aproximando-se dele e da sua inalcançabilidade. Por outras palavras, também o indivíduo tem de tender para o retorno à sua interioridade, e, por conseguinte, à sua neutralidade, à sua íntima comunhão consigo próprio, que sempre foi sua *até o Eu ser Eu...* No fundo, o indivíduo tem de regressar *àquela que é – essa sim, para Novalis – a sua verdadeira individualidade!* Pois talvez seja agora de pensar que o homem apenas vive para ser indivíduo, para ser único; mas que apenas é único para cumprir uma destinação mais abrangente, com respeito a um colectivo, à sua própria espécie. Talvez seja de pensar, portanto, que o homem apenas chega a ser indivíduo para, logo após, começar a perder essa individualidade, e adquirir aquela que é a sua verdadeira *identidade*; que ele apenas constrói uma filosofia sua para que essa filosofia possa desembocar noutra, de contornos mais universais, e por isso *mais genuinamente filosóficos*, e que o mesmo aconteça

ulteriormente com a sua linguagem; e isto, ainda que nenhuma destas tenha a ver com o que ele sempre conheceu por individualidade, por filosofia ou por linguagem, que a sua própria imagem nada tenha a ver com aquela que deve ser a sua verdadeira imagem, antes estas lhe sejam totalmente contrárias e diferentes, mas por isso mesmo mais essencialmente suas.

Referências bibliográficas

- HEGEL, G. W. F. (1986), *Werke in 20 Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*, red. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main. (HeW)
- HÖLDERLIN, Friedrich (1966-1969), *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe* (6 Bde.), hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag. (StA)
- NOVALIS (1999), *Schriften. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel (3 Bde.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. (NS)
- SCHELLING, F. W. J. (1985), *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*, hrsg. von Manfred Frank, Suhrkamp, Frankfurt am Main. (AS)

página deixada intencionalmente em branco

«UM PENSAMENTO MUSICAL, QUE NÃO CHEGA AO CONCEITO»: CRÍTICA À CRÍTICA DE HEGEL À *SEHNSUCHT* ROMÂNTICA

Laura de Borba Moosburger
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

O trabalho realiza uma breve crítica à crítica de Hegel ao lugar central que os autores românticos Friedrich Schlegel e Novalis deram à dimensão do afeto em seu pensamento filosófico, bem como à aproximação entre filosofia e poesia. Suma desse pendor poético e afetivo dos românticos é a chamada *Sehnsucht* – o infinito anseio, ou a aspiração infinita – que recebe uma crítica bastante truculenta por parte de Hegel. O interesse dessa discussão não se limita aos estudos sobre Hegel e o romantismo; em um sentido mais amplo, ela apresenta um caso singular de uma determinada divergência no modo como a filosofia pode se posicionar frente à dimensão do sentimento e da poesia. No caso de Hegel, essa posição estabelece uma hierarquia da razão e do conceito sobre o sentimento que se desdobra também como hierarquia do filosófico sobre o poético – hierarquia que os românticos justamente procuraram desfazer. O presente trabalho defende a importância e profundidade da dimensão afetiva preconizada pelos românticos enquanto se empenha em desconstruir alguns pressupostos da crítica de Hegel.

Palavras-chave

Sehnsucht, afeto, passividade, atividade

1. *Sehnsucht*

Um olhar sobre a etimologia da palavra pode ajudar a uma primeira aproximação ao afeto que ela exprime.

Sehnsucht é uma palavra composta, formada pelo prefixo *Sehnen*, um forte anseio, e pelo sufixo *-sucht*, que significa vício ou doença, como em *Schwindsucht*, palavra alemã para tuberculose. Essa etimologia está longe

de abranger o significado vivo da palavra, mas traz um primeiro esclarecimento. O sufixo *-sucht* intensifica o caráter já intenso do desejo expresso no prefixo. Trata-se, com efeito, conforme o dicionário Adelung, de um «alto grau do desejo imperativo por algo» (ADELUNG, verbete «*Sehnsucht*», s. p.). Mas o sentido de doença também remete ao fato de que o objeto desse desejo tende a se evadir; segundo o *Dicionário de conceitos fundamentais da filosofia* de Kirchner & Michaëlis (KIRCHNER & MICHAËLIS, verbete «*Sehnsucht*», s. p.), *Sehnsucht* é «o forte desejo por algo considerado valioso, em ligação com o sentimento de tristeza por não poder atingi-lo.» O sentido de doença remete em grande medida a essa inclinação da *Sehnsucht* a tornar-se uma fixação pelo impossível.

Mas, para além desse sentido de fixação doentia, a *Sehnsucht* tem uma profunda dimensão existencial, já na sua relação com a temporalidade. Pois um dos traços distintivos dessa forma de desejo é que ele «pode se direcionar para algo passado e perdido ou para algo futuro e esperado», e nessa dupla direção ele «acompanha o homem por toda sua vida». Trata-se do desejo de um ser essencialmente temporal, um ser cuja existência é marcada pela temporalidade. O «objeto» dessa forma de desejo é tudo que preenche significativamente o passado e o futuro, tudo que se pode ansiar no decurso da vida, os bens experimentados e perdidos ou aqueles pressentidos e desejados. A *Sehnsucht* se estende assim a uma ampla gama de «objetos»: um lugar; um amor; a infância enquanto âmbito de inocência, pureza e plenitude; algo que se deseja criar (uma obra); os ideais do bem e do belo; Deus; a transcendência. A palavra nostalgia, uma de suas possíveis traduções, significa a dor do que está distante e isso pode ser entendido em amplo sentido, como aspiração de algo que falta e se deseja alcançar. As diversas traduções de *Sehnsucht* revelam aliás o sentido de falta: desejo é desejo do que não se tem ou não se é, saudade é saudade do que não se tem mais ou não está presente, nostalgia é o desejo doloroso do que está longe no espaço ou no tempo. *Sehnsucht* é essa aspiração da alma, ou ainda: é a própria alma enquanto aspiração. Alma, portanto, no sentido contrário ao de uma hipótese: uma abertura, uma existência indefinida e em aberto. Nesse sentido, ela é o que há de mais humano, e o significado de doença inscrito na palavra não é só literal, mas pode ser entendido, mais profundamente, como a «doença» existencial de um ser em falta, indefinido.

A palavra alma é apropriada também porque *Sehnsucht* nunca é apenas um desejo corporal e sensual. Ela nasce com o sentimento de existir do homem inteiro e se orienta, igualmente, para a totalidade. *Sehnsucht* é desejo de plenitude. A palavra está aliás investida desse sentido que inclui o espiritual, menos proeminente em outros termos alemães para desejo, como *Verlangen*, *Begierde* e *Begehr*.

Enquanto abertura existencial, *Sehnsucht* pode ser um desejo que não sabemos definir – uma aspiração profunda, vaga, que por isso se mantém em aberto. Não é um desejo que se satisfaz uma vez que encontre seu «objeto»; ele é, num sentido muito específico, insaciável, já pelo fato de que mobiliza a alma. Mesmo em sua amplitude de «objetos» possíveis, o que a *Sehnsucht* anseia é sempre em alguma medida indefinido e indefinível. A pintura *Sehnsucht* de Heinrich Vogeler (1900) ilustra isso bastante bem.



Um segundo nome dado a essa pintura por Vogeler é *Träumerei*: devaneio, estar imerso em sonhos. E de fato toda a composição mostra uma entrega ao sonho. O céu azul em sintonia com o vestido, as nuvens alongando-se no céu, as pequenas flores à margem da pedra sobre a qual se sente a moça sonhadora. A entrega ao sonho é especialmente visível na postura inclinada da moça: sua entrega é tão inteira, perdida em pensamentos, que ela parece «desmoronar».

A abertura afetiva da *Sehnsucht* significa aqui, portanto, também a capacidade de sonhar.

Por sua vez, o «objeto» da aspiração sonhadora é indefinido – na pintura não há como saber o que a moça está sonhando. Mas o sonho também pode ser indefinido para ela mesma, daí que se confunda com essa distância azul que ela contempla, distância que pode simbolizar o infinito e a transcendência. Este é um ponto particularmente importante para se entender a dimensão da *Sehnsucht* no romantismo: a distância azul, ao mesmo tempo que representa o indefinido, é uma espécie de imagem sensível da transcendência e do infinito. Como já veremos, no romantismo a valorização do indefinido bem como a passagem do indefinido para o infinito e a transcendência são fundamentais.

2. O afeto fundamental do romantismo

Ricarda Huch, romântica e estudiosa do romantismo, observou que se a maioria dos homens sentem *Sehnsucht*, no caso do romântico ela é «o tom fundamental do seu caráter, é seu traço distintivo» (HUCH, *Die Romantik*, p. 116). Nas palavras de Wilhelm Schmid, ela é «o sentimento romântico *por excelência*: sem ela não existe Romantismo» (SCHMID, «Von der Bedeutung der Sehnsucht», p. 3). A *Sehnsucht* move a busca romântica, e isso precisamente porque ela é essa aspiração da alma que jamais se aquieta: o anseio infinito (*unendliche Sehnsucht*) e o anseio inquietável (*unstillbare Sehnsucht*) são duas expressões bastante frequentes no romantismo. Devido a essa condição de abertura infinita, a *Sehnsucht* mobiliza uma ampla gama de expressões; é ela a aspiração que impulsiona os mais diversos heróis dos romances de formação, de Werther a Fausto, é ela que me mobiliza a escrita de poesia, a criação musical de Beethoven, como observou E. T. A. Hoffmann em seu texto sobre o compositor.

Essa abertura não conduz apenas a uma exuberante variedade expressiva. O romantismo exalta a própria aspiração enquanto uma disposição ou capacidade de sentir – um *estado de espírito poético*. Esse estado de espírito aberto e indefinível que procurei apontar na pintura de Vogeler é justamente uma disposição poética; «a poesia é indefinível», disse Novalis. Esse indefinível, por sua vez, aponta para a infinitude: porquanto a *Sehnsucht* por assim dizer *transcende todo objeto*, ela se move para o próprio infinito. Daí que ela se torne o ideal supremo para Novalis e Schlegel e o ponto central do romantismo enquanto projeto de formação (*Bildung*): «A *Sehnsucht* deve ser cultivada em todos os homens», diz Schlegel; «o mundo deve ser romantizado», diz Novalis.

Mas é preciso observar que, embora a *Sehnsucht* ganhe esse sentido de infinitude no romantismo, a intenção do projeto romântico não é o de abandonar e detratar a finitude em favor de um ideal oposto ou superior a ela. Com efeito, Novalis define o imperativo de «romantizar o mundo» nos seguintes termos: «Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu os romantizo» (NOVALIS, *Pólen*, p. 142). Trata-se portanto de unir finitude e infinito, o sensível e o espiritual. Como procurei ressaltar anteriormente, a *Sehnsucht* é um desejo de plenitude e totalidade, e como disse muito bem a estudiosa portuguesa Manuela de Sousa Marques, «Todo o esforço destes homens é unitivo e amoroso» (SANTOS, *Morte, amor e poesia*, s. p.).

Desse espírito unitivo e amoroso também se desdobra a relação não-hierárquica entre poesia e filosofia, uma relação de continuidade e interpenetração: *Sehnsucht* é um afeto poético e filosófico ao mesmo tempo; o projeto romântico é um projeto poético-filosófico. Um breve trecho onde Schlegel define o projeto poético-filosófico da formação romântica sob o mote da ‘poesia universal progressiva’ mostra isso muito claramente:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia (...), ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte (...) até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela (SCHLEGEL, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, p. 99).

Por fim, antes de adentrar a crítica de Hegel, gostaria de frisar dois pontos que são cruciais para compreender e desconstruir os pressupostos equivocados dessa crítica: o primeiro é o fato de que a *Sehnsucht* é simultaneamente um desejo de infinito e uma profunda consciência da finitude; o segundo é o fato de que a relação não-hierárquica entre filosofia e poesia está na base do projeto de formação romântico.

3. A crítica de Hegel

Hegel critica no romantismo a pretensão a um acesso imediato ao absoluto, ou seja, um acesso direto pelo sentimento. Ele entende isso como uma recusa da finitude e da negatividade, uma espécie de atalho para o absoluto (poderíamos dizer), e propõe em contrapartida que a negatividade seja aceita como um momento do progresso rumo ao absoluto, e enquanto tal, portanto, também como algo positivo. O verdadeiro acesso só pode ser feito, de acordo com Hegel, pelo modelo de reflexão puramente conceitual, pois apenas o conceito é capaz de reconhecer a negatividade como negatividade. O conceito é assim o elemento privilegiado, para não dizer exclusivo, da filosofia. Ora, vimos que a *Sehnsucht*, mais do que um acesso direto ao absoluto, é consciência da finitude. Hegel sabe disso e sua crítica é precisamente a de que o romantismo se perde nessa finitude, na negatividade, tomando-a por absoluto quando ela é só um estágio da consciência rumo ao absoluto. Não pretendo questionar aqui o problema do acesso ao absoluto – o que implicaria também aproximar Hegel dos românticos no tocante à admissão de um absoluto que eles pretendem acessar de distintas maneiras – mas especificamente assinalar que Hegel passa ao largo da dimensão de abertura do sentimento, da *Sehnsucht*, fazendo do conceito uma solução para superar o que talvez não possa nem deva ser superado, sobretudo não racionalmente. Nesse plano da discussão, trata-se de uma divergência na afirmação sobre o ser do homem, sobre a essência da filosofia, sobre a dimensão do poético e sobre o «lugar» do sentimento e da arte em relação à filosofia. Vejamos em detalhe.

Primeiro ponto a observar é que a filosofia de Hegel estabelece como essência e finalidade do ser humano a objetivação de um Espírito Absoluto racional (*Geist*), que se tornaria cada vez mais consciente de si mediante o progresso de seus estágios.

O primeiro estágio desse progresso é a certeza sensível: quando o homem, feito a criança, «está como que sonhadamente preso nas percepções, (...) perdido na autoevidência das coisas» (HOGREBE, *Sehnsucht und Erkenntnis*, p. 4). A crescente reflexividade permite que o homem supere essa primeira forma de alienação da consciência. Mas num primeiro momento a entrada da reflexividade se dá como perda, pois ao reconhecer sua subjetividade como relativa o indivíduo experimenta a perda da unidade com o mundo. Essa experiência de perda caracteriza um estágio de consciência que Hegel denomina *a consciência infeliz*, pois «a ingênua presença do mundo perde o caráter de autoevidência familiar... [e o mundo] é impelido a uma dolorosa distância» (HOGREBE, *Op. cit.*, p. 5); agora, a consciência «sente falta/saudades (*sehnt sich*) desse mundo perdido» (HOGREBE, *Op. cit.*, p. 5). O progresso para além desse estado requer uma superação dessa saudade. Se, em vez disso, «perseverarmos nessa *Sehnsucht*, caímos em um inativo e doloroso remoer da consciência», um «bloco de pensamento meramente sentido» (HOGREBE, *Op. cit.*, p. 5): «[O pensar como tal dessa consciência infeliz] permanece um informe badalar de sinos, ou uma cálida satisfação nebulosa; um pensamento musical, que não chega ao conceito (...)» [*ein musikalisches Denken, das nicht zum Begriffe (...) kommt.*] (HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, p. 148). A consciência infeliz

decerto se torna o objeto desse infinito sentir puro e interior; mas de tal forma que não vem a ser algo conceitual, surgindo por isso como algo estranho. Está presente, assim, o movimento interior da alma pura, que *sente* a si mesma, mas dolorosamente como cisão; o movimento de uma nostalgia infinita (*unendlichen Sehnsucht*), que tem a certeza de que sua essência é essa alma pura, puro pensar que se pensa como singularidade (HEGEL, *Op. cit.*, pp. 148-9).

Ou seja, nesse movimento o Espírito de fato se volta para si e portanto transpõe um primeiro degrau na tomada de consciência de si mesmo, logo a consciência infeliz tem uma função positiva, enquanto resistência a ser vencida; no entanto, aqui o Espírito se mantém alienado uma vez que essa consciência está apartada de si e se vê como estranha. A nostalgia é infinita porque é uma imersão, um afundamento na alienação, que só pode ser superada por um salto do Espírito, em que este deixe de se identificar completamente com esse estado singular e nele reconheça uma fase de seu tornar-se-consciente.

É preciso que a consciência literalmente «suprassuma» (*aufheben*) esse estado, «supere-o subordinando». É isso que faz o conceito: subordina conteúdos de modo que estes se tornem reconhecíveis no todo. O que Hegel chama de «chegar ao conceito» (*zum Begriffe kommen*), portanto, significa muito mais do que atingir uma definição exata sobre algo: é a forma pura da clara compreensão, da clareza de consciência, do correto «estar em si». *Begriff* (de *greifen*, apanhar, agarrar, alcançar) é o elemento no qual o Espírito alcança a si próprio.

É nesse caráter ativo próprio do conceito que reside para Hegel a essência do Espírito. A *Sehnsucht* é então uma espécie de «lapso sonhador» que se interpõe entre o Espírito e Ele-mesmo. Preso nessa interposição, o estado de espírito romântico se confundiria com o singular, imergiria nele e não se reconheceria no universal, tornando-se por isso incapaz de *atuar objetivamente*; falta-lhe

a força da extrusão/exteriorização [*Entäußerung*], a força para se fazer coisa e para suportar o ser. [A existência nostálgica] vive na angústia de manchar a magnificência de seu interior por meio da ação e do ser-aí (*Dasein*); para preservar a pureza de seu coração, evita o contato da efetividade, e permanece na obstinada impotência: – de renunciar a seu Si, aguçado até a última abstração; – e de se conferir substancialidade, ou transmutar seu pensar em Ser (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito II*, p. 134).

Hegel entende a *Sehnsucht* portanto como um entrave à objetivação, à efetividade do Espírito. Isso acontece, em seu entender, porque ela ilude o homem em relação a seu si-mesmo, o seduz musicalmente, sensorialmente a identificar-se com um momento de sua evolução, impedindo-o de atingir o universal. Não é por acaso que Hegel se vale da imagem do «informe badalar de sinos» para caracterizar a *Sehnsucht*; a crítica à atitude romântica, de entrega à interioridade, refere-se precisamente ao fato de o espírito cair numa autoimersão de natureza *estética*:

O objeto vazio, que para si produz, enche-o assim com a consciência de sua vacuidade; seu agir é o anelo [*Sehnen*] que somente se perde no converter de si mesmo em objeto carente-de-essência/desprovido de ser [*wesenlosen*]. Ultrapassando essa perda e tornando a cair em si, encontra-se somente como perdido. Nessa transparente pureza de seus momentos arde, infeliz,

uma assim-chamada *bela alma* [*Schöne Seele*] consumindo-se a si mesma, e se evapora como uma nuvem informe que no ar se dissolve (HEGEL, *Fenomenologia do espírito II*, p. 134).

O que seduz a que se caia e permaneça nesse estado de inconsistência ontológica é justamente seu caráter estético, em amplo sentido. Nas imagens usadas por Hegel pode-se perceber nitidamente que se trata do estético nos dois sentidos: como o que se refere ao aspecto sensorial do sentimento («cálida satisfação nebulosa», «arde», «se evapora», «nuvem», «se dissolve»), e no sentido do que é próprio à arte de paradigma *musical*, a melodia que envolve e enleva. Talvez possamos dizer que se trata aqui do lírico enquanto tal, ou ao menos dessa essência musical do lírico, essência de que a palavra está etimologicamente embebida. Poderíamos dizer que essa crítica à bela alma é a crítica a um *estado ou atitude lírica*, supostamente incapaz de sair de si e superar-se:

... não resta então nada mais a não ser o retraimento no mundo interior dos sentimentos, de onde o indivíduo não sai e se considera a si, nesta não-efetividade, como aquele que sabe muito, que apenas olha o céu de modo nostálgico e, por isso, crê poder menosprezar tudo o que é terreno (HEGEL, *Cursos de estética I*, p. 250).

A crítica de Hegel ao romantismo se volta sobretudo contra Schlegel e Novalis porque eles não só valorizaram a *Sehnsucht* em sua dimensão poética, como também lhe deram o peso e a dignidade de toda uma filosofia, ou seja, trouxeram o poético e o afetivo para o cerne da filosofia, dando à *Sehnsucht* um lugar privilegiado, e não subordinado, no que diz respeito ao conhecimento. Trata-se de uma profunda divergência no tocante ao que esses autores entendem ser a relação entre o sentimento e a autoconsciência e entre o poético e o filosófico. Hegel, na esteira de uma cisão extrema (e bastante frequente na história da filosofia) entre *pathos* e *logos*, vê o sentimento como algo ontologicamente inferior ao conceito, e o poético como algo que deve estar essencialmente subordinado ao filosófico. Daí que a Estética na filosofia de Hegel tenha também um lugar subordinado, num sentido muito preciso: ela só pode descrever a arte como exposição do Espírito Absoluto racional; a dimensão da arte permanece em função do conceito e é no saber

filosófico-científico que reside em última instância a verdade da arte. Ou seja, o poético *ele mesmo* jamais terá direito a uma «palavra final». Isso porque a dimensão poética subjetiva e interior deve ser, justamente, superada. É um absolutismo da razão do conceito.

4. A incompreensão de Hegel

Há uma divergência fundamental no que Hegel e os românticos entendem ser a essência espiritual do homem: para Hegel, puro Espírito ativo; para os românticos, também a alma em sua profunda capacidade de sentir. Hegel estabelece uma oposição extrema e hierárquica entre o puro pensamento (ativo) e o «mero sentimento» (passivo). Mas não se trata só de uma divergência, e sim também de uma incompreensão dos românticos por parte de Hegel: ele trata o sentimento romântico quase como se ele fosse meramente sensorial e incapaz de conscientização – por isso também uma consciência infeliz. Ora, os românticos até certo ponto concordariam que sua consciência é uma consciência infeliz; mas esta seria uma proclamação consciente: é um olhar da alma para si mesma que encontra a consciência de uma falta, é um afeto que se sabe afeto, aí reconhecendo sua condição finita. Na medida em que essa condição de apartamento é reconhecida como uma disposição da alma e é assumida, ela passa, de condição meramente passiva – algo que a alma apenas *sofre* –, para a dignidade de uma disposição em que a alma mesma *se coloca* e se afirma. Enquanto reconhecimento consciente de uma condição, o afeto não é mera inatividade, um engano ou estágio inferior no desenvolvimento do espírito, mas revela-se uma instância espiritual fundamental. Se a *Sehnsucht* é um pensamento musical, não é, portanto, porque «não chega ao conceito», mas porque não deve mesmo ser «suprassumida». Enquanto Hegel se apressa em negá-la e suprassumi-la/suprimi-la pela «força ativa do conceito», o romântico está aberto a ela. Desse ângulo, é a postura de Hegel que leva a uma alienação em relação a um aspecto fundamental da condição humana; nos termos de Schlegel e Novalis isso seria uma insuficiência na própria noção do absoluto, que não pode ser absoluto se deixar de fora aspectos fundamentais da condição humana.

Por fim, gostaria de dar um exemplo que sumariza bastante bem o ponto complicado da crítica de Hegel ao romantismo.

Em certa altura, Hegel direciona sua crítica especificamente a Novalis. Ele reconhece em Novalis «um ânimo nobre», mas que

foi impulsionado ao vazio de interesses determinados, a esta timidez perante a efetividade e, se assim se pode dizer, alçado a esta tísica do espírito. Esta é uma nostalgia que não quer dignar-se à ação e produção efetivas, porque teme tornar-se impura mediante o contato com a finitude (...) (HEGEL, *Cursos de estética I*, p. 172).

Essa avaliação de Hegel sobre Novalis é a mesma que o vimos fazer sobre o romantismo em outras passagens. A injustiça dessa crítica pode ser exposta já simplesmente ao lermos o poema de Novalis «*Armenmitleid*», «Compaixão pelos pobres» (NOVALIS, «*Armenmitleid*», s. p., tradução nossa):

Sag an, mein Mund, warum gab dir zum Sange
Gott Dichtergeist und süßen Wohlklang zu,
Ja wahrlich auch, daß du im hohen Drange
Den Reichen riefst aus träger, stumpfer Ruh.

Denn kann nicht Sang vom Herzen himmlisch rühren,
Hat er nicht oft vom Lasterschlaf erweckt;
Kann er die Herzen nicht am Leitband führen,
Wenn er sie aus der Dumpfheit aufgeschreckt.

Wohlauf; hört mich ihr schwelgerischen Reichen,
Hört mich doch mehr noch euren innren Ruf,
Schaut um euch her, seht Arme hülflos schleichen,
Und fühlt, daß euch ein Vater nur erschuf.

Diz, boca minha, por que foi que Deus te deu
Para cantar espírito poético e doce melodia,
Se não também para que em mais alto impulso
Tu despertes os ricos de sua apática letargia?

Não pode o canto comover o coração,
E despertar do vício sonolento?
Não pode conduzi-lo ao bom caminho
Ao sacudi-lo de sua prostração?

Desperta; ouvi-me, ó ricos sibaritas,
 Ouvi ainda mais o vosso interno grito,
 Vede os pobres se arrastando em desamparo,
 E senti que um mesmo Pai vos deu a vida.

Com seu canto, o poeta deixa bastante claro que seu sentimento e vocação poéticos estão voltados para o mundo, para a vida, e isso no que estes têm de mais falho e finito – neste caso, uma forma de injustiça social. Vale notar, em especial, que neste poema Novalis critica justamente a autoimersão incapaz de sair de si – mas esta autoimersão nada tem a ver com o sentimental e o poético. Há, portanto, bastante «força de extrusão» neste poema, num sentido muito preciso: como apelo, como grito do sentimento e da poesia. Não parece justo dizer nem que o poeta «permanece na obstinada impotência», nem que ele «teme o contato com a finitude».

A crítica de Hegel se mostra equivocada precisamente em não perceber a importância da dimensão do sentimento para a consciência. Mesmo sua distinção abrupta entre atividade e passividade é falha, pois o que age no poema de Novalis não é apenas o Espírito enquanto pura atividade determinadora (no sentido de Hegel), mas também a própria «bela alma» que, justamente por estar aberta e se deixar afetar (por ser «passiva»), é capaz de reagir.

Referências bibliográficas

- ADELUNG, J. C. (1811), *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Disponível em: <http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot>.
- HEGEL, G. W. F. (2001), *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp.
- (1993), *Fenomenologia do Espírito II*. Petrópolis: Vozes.
- (1988), *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- HOGREBE, Wolfram (1993), *Sehnsucht und Erkenntnis*. Jena: Verlag Palm & Enke.
- HUCH, Ricarda (1985), *Die Romantik*. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

- KIRCHNER & MICHAËLIS (1907), *Wörterbuch der Grundbegriffe der Philosophie*. Disponível em: <http://www.zeno.org/Kategorien/T/Kirchner-Michaelis-1907>.
- NOVALIS, «Armenmitleid». Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9082/16>
- (2001), *Pólen*. São Paulo: Iluminuras.
- SANTOS, Manuela. *Morte, amor e poesia: o romantismo em Novalis*. Disponível em: <http://manuela.pt/Novalis.html>.
- SCHLEGEL, F. (1994), *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.
- SCHMID, W. «Von der Bedeutung der Sehnsucht». Disponível em: <http://spol.ch/20jahre/wp-content/uploads/2011/04/Von-der-Bedeutung-der-Sehnsucht.pdf>.

página deixada intencionalmente em branco

A MÚSICA NA FILOSOFIA DE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Vasco Baptista Marques

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)

Resumo

No decurso do presente ensaio, relevaremos as grandes linhas de força que estão estruturando a filosofia da música desenvolvida por Vladimir Jankélévitch, tal como ela foi configurada no contexto das páginas de *La Musique et l'Ineffable* (1961). De maneira a fazê-lo, tentaremos mostrar como essa filosofia da música constitui o ponto de convergência de alguns dos principais problemas que, até então, haviam magnetizado a atenção do autor. Entre eles, contam-se os do metalógico, do acto, da substância, dos limites da razão discursiva, mas, sobretudo, o do tempo, que na obra supracitada está sendo definido como a essência mesma do processo musical.

Palavras-chave

Música, tempo, acto, silêncio, metalógico

No epicentro da única obra em que Jankélévitch empreendeu a construção de uma filosofia da música sustentada – a saber, *La Musique et l'Ineffable*, de 1961¹ –, aquilo que descobrimos é uma reconfiguração das obsessões

¹ Neste texto coalesce uma estética musical que – à imagem da própria teoria jankélevitchiana do tempo – se disseminou livremente através dos estudos que o autor dedicou aos seus compositores e géneros de eleição. Convém ademais fazer notar que, entre 1944 e 1945, Jankélévitch assumiu o cargo de director das emissões da Radio-Toulouse, tendo à época assegurado a organização de diversos concertos e festivais. Cf. Vladimir Jankélévitch, *Une vie en toutes lettres (lettres à Louis Beauduc, 1923-1980)*, Paris: Liana Levi, 1995, Cartas a Beauduc de 11 de Setembro, 30 de Novembro e 26 de Dezembro de 1944, e de 5 de Agosto de 1945, pp. 301-306 e 308-309. Para além do mais, a reputação de Jankélévitch enquanto pianista amador era bem conhecida nos círculos intelectuais da Paris do seu tempo. Cf., por exemplo, Roger Arnaldez, «L'aventure philosophique avec Gabriel Marcel», in Michèle Sacquin (coord.), *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la*

maiores da sua metafísica e, em particular, uma re-exposição da intuição do tempo que a atravessa. De facto, no início de *La Musique et l'Ineffable*, localizamos: 1) a defesa da *natureza irracional* da música (concebida como uma operação que «se cumpre à margem da verdade», e que nos submete a uma «etiologia fraudulenta», onde a causa sonora não dá razão dos efeitos emocionais que suscita);² 2) a crítica de uma *tradição filosófica* que, ao longo dos séculos, sujeitou a música, ora a um exercício de domesticação ética (a

Bibliothèque Nationale et l'Association «Présence de Gabriel Marcel», 28-30 Septembre 1988, Paris: Bibliothèque Nationale, 1989, p. 61: «En dehors des 'Vendredis' de G. Marcel, je voudrais évoquer des réunions qu'il tenait parfois chez lui le soir et auxquelles il conviait plusieurs philosophes importants: Jean Wahl, Jacques Maritain, Eugène Minkovski, [...] Paul-Louis Landsberg, Nicola Berdiaeff. Venait aussi Vladimir Jankélévitch qui charmait l'assistance en jouant au piano des Nocturnes de Fauré. Nous étions invités à ces séances, mais en simples auditeurs. Quelle chance pour nous de voir et d'écouter tous ces maîtres dans une certaine intimité, conversant entre eux loin du grand public!». Para leituras da filosofia da música de Jankélévitch, cf. Enrica Lisciani-Petrini, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Napoli: Tempi Moderni, 1991, Antonio Fari, *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano: Schena, 1992, Carlo Migliaccio, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milano: CUEM, 2000, pp. 13-28 e 75 e segs., Giuseppina Santucci, *Jankélévitch. La musica tra charme e silenzio*, Lecce: Milella, 2001, Silvia Vizzardelli, *Battere il tempo*, Macerata: Quodlibet, 2010, pp. 129-165, Simone Zacchini, *L'altra voce del logos. Filosofia, musica, silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino: Traubem, 2003, Alessandro Arbo, «Riflessione sul silenzio (tra Adorno e Jankélévitch)», *Nuova rivista musicale italiana* 31 (Torino, 1997), pp. 141-154, Emmanuelle Corbel, «Considérations sur l'interprétation chez Vladimir Jankélévitch et Igor Stravinsky», *Horizons philosophiques* 16 (Longueuil, 2005), pp. 74-83, Craig Ayrey, «Jankélévitch the obscure(d)», *Music analysis* 25 (Oxford, 2006), pp. 343-357 & Elio Matassi, «L'ineffable et l'utopique comme dimension de l'écoute: Jankélévitch et Bloch», in Jean-Marc Rouvière & Françoise Schwab, (coord.), *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris: Le Manuscrit, 2007, pp. 119-136.

² Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris: Armand Colin, 1961, p. 8: «Cette opération irrationnelle [= música] [...] s'accomplit en marge de la vérité: aussi tient-elle plus de la magie que de la science démonstrative; celui qui veut non point nous convaincre par des raisons, mais nous persuader par des chansons, met en œuvre un art passionnel d'agrée, c'est-à-dire [...] d'asservir l'auditeur par la puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie [...]: il s'adresse pour cela non pas à la partie logistiqua et rectrice de l'esprit, mais à l'existant psycho-somatique dans son ensemble; si le discours mathématique est une pensée qui veut se faire comprendre d'une autre pensée en lui devenant transparente, la modulation musicale est un *acte* qui prétend influencer un être; et par influence il faut entendre, comme en astrologie ou en sorcellerie, causalité clandestine, manœuvres illégales et pratiques noires». «Étiologia frauduleuse»: *Ibid.*, p. 124.

tentativa platónica de a expurgar de tudo o que nela é irrazoável e orgíaco), ora a um exercício de inflexão metafísica (a tentativa schopenhaueriana de desvendar nela uma alusão à pura vontade)³ e; 3) a elaboração de uma *filosofia negativa* da música que – como aquela que Jankélévitch teceu à volta do absoluto – vai elencando apofaticamente aquilo que a música não é.⁴

Neste último quadro, Jankélévitch não se cansará de afirmar aquilo que nega, mormente: que a música seja um discurso (λόγος) que tenha por objectivo o desenvolvimento de uma ideia, ou um meio que tenha por fim a expressão de um sentido, a sugestão de um sentimento, a descrição de uma coisa ou a narração de um evento que *pré-existiriam* de algum modo à sua manifestação sonora.⁵

Por forma a articular uma filosofia negativa da música, o nosso autor chamará em seu auxílio os dois principais nomes divinos que, em *Philosophie Première*, lhe haviam servido para referir evasivamente o seu absoluto meta-onto-lógico: o não-sei-quê e o quase-nada.⁶ Por via do não-sei-quê, exprime-se agora que a música constitui uma *totalidade* que está para lá dos *elementos* que alegadamente a constituem, ou melhor: que ela não reside, nem nas notas, nem na melodia, nem na harmonia, nem na técnica, mas sim no inefável vínculo pneumático que as congrega. Será então de estranhar que Jankélévitch nos diga que a música não se revela no termo de uma análise gramatical da sua sintaxe ou da sua estrutura?

³ Cf. Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, pp. 9-26 e 61 e *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon, 1979, pp. 48, 61-62, 112, 129, 133, 145 e 155. Cfr. Platão, *República*, III, 398d e segs., *Leis*, VII, 812d e *Fédon*, 60e-61a & Arthur Schopenhauer, *Zürcher Ausgabe*, Zürich: Diogenes, vol. I, 1, 1977, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 52, pp. 321-335.

⁴ Cf. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 139: «Pour dire quelque chose de l'indicible [= música] [...] il faudrait donc soit n'employer que les propositions négatives de la théologie apophatique, soit (ce qui revient au même) appliquer simultanément [...] deux affirmations contradictoires qui se briseront l'une contre l'autre en s'entrechoquant». Cf., igualmente, Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, Paris: Librairie Plon, 1951, pp. 319-320 e 324, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1957, pp. 44-45, *La musique et l'ineffable*, p. 148 e *La présence lointaine*, Albeniz, Séverac, Mompou, Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 146.

⁵ Cf. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, pp. 25 e segs. e 108.

⁶ Cf. Vladimir Jankélévitch, *Philosophie Première. Introduction à une philosophie du «presque»*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953, pp. 71-76 e 142-173, *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, p. 320, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 46-47, 83-84 e 127-128, *La musique et l'ineffable*, pp. 129 e segs. e *La présence lointaine*, pp. 145-146 e 158.

Aquele que soubesse, por exemplo, que a *Balada em fá sostenido* de Gabriel Fauré está construída sobre três temas distintos – o tema nocturno da introdução, o tema do *allegretto* e um motivo duas vezes esboçado numa lenta improvisação, depois desenvolvido, amiúde segundo o ritmo balançado de uma barcarola, amiúde como um *scherzo giocoso*, amiúde entre os trilos –, esse estaria bem longe de nada saber. Mas do mistério alado, cativante, que circula em tudo isso [...], o gramático não teria a menor ideia; do *arcanum maximum*, o gramático não saberia sequer o começo da primeira palavra!⁷

Por seu turno, o quase-nada somente indica que – como o absoluto – a música não existe nem consiste à maneira de uma coisa. «[...] Como uma bola de sabão irisada, que treme e brilha por alguns segundos ao sol, ela [a música] rebenta assim que lhe tocamos [...]», escreve-se em *La musique et l'ineffable*.⁸ De facto, a quase-inexistência ou quase-existência da «mais inexistente de todas as artes» faz-se sentir, desde logo, na impossibilidade de a localizarmos no interior do espaço ou de a reconduzirmos a um suporte físico.⁹ Entenda-se: para Jankélévitch, a música não está em lado nenhum; ela não está, nem no auditório, nem nos instrumentos, nem – muito menos – nas linhas de uma partitura que representa a transposição gráfica e analógica de uma sucessão sonora que, por conveniência utilitária, traduzimos em termos de extensão. «[...] Tal como a alma recusa as localizações cerebrais e Deus as localizações terrestres, [...] a pura música em si mesma não figura em nenhum mapa [...],

⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 46-47: «Celui par exemple qui saurait que la *Ballade en Fa dièse* de Gabriel Fauré est construite sur trois thèmes distincts, le thème nocturne de l'introduction, le thème de l'*allegretto* et un motif deux fois esquissé dans une lente improvisation, puis développé souvent selon le rythme balancé d'une barcarolle, souvent comme un *scherzo giocoso*, souvent parmi les trilles, celui-là serait bien loin de ne rien savoir; mais du mystère ailé, captivant qui circule dans tout cela [...], le grammairien n'aurait pas la moindre idée; de l'*arcanum maximum* le grammairien ne saurait même pas le commencement du premier mot!».

⁸ Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 149: «[...] comme une bulle de savon irisée qui tremble et brille quelques secondes au soleil, elle crève dès qu'on la touche [...]». Cf. *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, p. 320, *La présence lointaine*, p. 145 e *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 83-84, onde se recupera a mesma metáfora.

⁹ Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, p. 83: «[...] le plus inexistant de tous les arts, à savoir [...] la musique». Em relação ao carácter meta-espacial da música, cf. *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, pp. 320-321, *La musique et l'ineffable*, pp. 21-22, 25-26, 114-118, 125-126, 129-130 e 137-138 e *Liszt et la rhapsodie*, pp. 119-120.

[e] escapa a toda a topografia»,¹⁰ pela simples razão de que ela não é uma coisa. Com efeito, por oposição à maioria das outras artes, a música não supõe a coagulação em obra do seu exercício, isto é: a geração de um objecto material no qual ela necessariamente se condensaria (do mesmo modo que a pintura se condensa no quadro, o cinema na película...)¹¹

Ora, na ausência de um suporte físico, o que é, o que pode ser, a música? Apenas isto: o resultado do *acto* (ποιεῖν) que *a faz ser no tempo* – seja ele o acto criativo e primário do compositor que, arrancando-a ao não-ser, originariamente a produz, seja ele o acto re-criativo e secundário do intérprete que, arrancando-a à partitura, simpaticamente a re-produz.¹² Na realidade, assim como o absoluto de *Philosophie Première* não pré-existe ao acto efectivo da criação, a música não pré-existe ao acto efectivo da execução: «A música não existe em si, mas apenas durante a perigosa meia hora em que a fazemos ser, *ao tocá-la* [...]».¹³ E, numa outra passagem de *La Musique et l'ineffable*, Jankélévitch acrescenta: «O sentido, em música, forma-se para o compositor ao longo da criação, para o intérprete e o ouvinte no curso da execução: aqui e ali, ele emana

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 130: «[...] de même que l'âme récuse les localisations cérébrales et Dieu les localisations terrestres, ainsi [...] la pure musique en elle-même ne figure sur aucune carte [...], échappe à toute topographie».

¹¹ Acerca da diferença cavada por Jankélévitch entre a música e as outras artes, cf. *Ibid.*, pp. 90-91 e *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (2ª edição), vol. 2. (*La méconnaissance. Le malentendu*), Paris: Éditions du Seuil, 1980, pp. 115-116: «[...] le tableau reste là dans son cadre, accroché au mur [...]. Et il en est de même pour les [...] romans, dès l'instant que l'on considère non plus seulement la narration, qui est chronologique, mais la chose écrite, qui est un objet: le livre subsiste, [...] disponible à tout moment pour la lecture [...]. En musique, au contraire, les évidences nous sont soustraites au fur et à mesure qu'elles nous sont présentées» (p. 116). Para uma outra tematização desta diferença, cf. Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris: Galilée, 2002, pp. 9-15.

¹² Cf. Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, p. 322, *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris: Flammarion, 1955, p. 215, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 83-84, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (2ª edição), vol. 2. (*La méconnaissance. Le malentendu*), p. 115 e *La musique et l'ineffable*, pp. 38-41, 99-101, 108 e 148. Cfr., no entanto, *Liszt et la rhapsodie*, p. 123, onde, inexplicavelmente, Jankélévitch recusa ao intérprete a sua vocação re-criativa. Escusado será dizer que o nosso autor está projectando o compositor e o intérprete musicais à semelhança do Deus e do homem de *Philosophie Première*, aos quais havia respectivamente confiado as tarefas de pôr e de re-por o ser.

¹³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, pp. 100-101: «La musique n'existe pas en soi, mais seulement durant la périlleuse demi-heure où nous la faisons être *en la jouant* [...]».

do ‘fazendo-se’, isto é, de uma obra *em vias* de evoluir no tempo».¹⁴

Em rigor, longe de se limitar a «evoluir no tempo», o acto musical depende dele na sua raiz, determinando-se, segundo uma feliz expressão de Jankélévitch, como uma «estilização do tempo».¹⁵ Ou, se preferirmos: como a escansão sonora de uma duração irreversível e incompressível que, diz-se, designa a sua única substância.¹⁶ Trata-se – claro está – de uma substância por antífrase, que, na sua difluência, não admite a configuração de algo como um objecto musical, forçando a música a submeter-se sem apelo a um perpétuo processo de transubstanciação, onde ela se descobre destituída de estabilidade óptica e de morfologia detalhável.

O devir não permite o arredondamento do objecto nos seus limites corporais, mas ele é, antes, a dimensão segundo a qual o objecto se desfaz sem cessar, se forma, se deforma, se transforma, e depois se reforma [...]. A Variação e a Metamorfose correspondem bem a este regime de mutação continuada, que é o regime por excelência da música: o tema, que é [...] o insignificante objecto da Variação, anula-se entre as reencarnações e as metamorfoses. A ‘grande Variação’ [= devir] não é modelagem de um objecto plástico, mas antes modificação de parte a parte, modificação [...] sem modos e, até, sem a substância da qual essas modalidades seriam os modos, sem o ser do qual as maneiras de ser seriam as maneiras.¹⁷

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 41: «Le sens, en musique, se forme pour le compositeur au fur et à mesure de la création, pour l’interprète et l’auditeur au cours de l’exécution: ici et là il émane du ‘se-faisant’, c’est-à-dire d’une œuvre *en train* d’évoluer dans le temps».

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 151: «[...] la musique [...] est une stylisation du temps [...]». Cf. Igor Fedorovitch Stravynski, *Poétique musicale. Sous forme de six leçons*, Paris: Flammarion, 2000, p. 81: «La musique est [...] un art chronique, comme la peinture est un art spatial. Elle suppose avant tout une certaine organisation du temps, une ‘chrononomie’ [...]».

¹⁶ Cf. Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, pp. 91 (a música é o tempo ele-mesmo) e 119-120. Cf., também, *L’irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion, 1974, pp. 304-305 e *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (2ª edição), vol. 2. (*La méconnaissance. Le malentendu*), pp. 114-115.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, pp. 118-119: «Le devenir ne permet pas l’arrondissement de l’objet dans ses limites corporelles, mais il est bien plutôt la dimension selon laquelle l’objet se défait sans cesse, se forme, se déforme, se transforme, et puis se reforme [...]. La Variation et la Métamorphose correspondent bien à ce régime de mutation continuée qui est le régime par excellence de la musique: le thème qui est [...] l’insignifiant objet de la Variation, s’annule parmi les réincarnations et les métamorfoses; la ‘grande Variation’ n’est pas modelage d’un objet plastique, mais plutôt modification de part en part, modification [...] sans modes et sans même la substance dont ces modalités seraient les modes, sans l’être

Ainda que o nosso autor não o declare explicitamente, depreende-se das suas palavras que, na sua óptica, a música que melhor conseguiu plasmar este regime de incansável modificação (o da temporalidade) foi a música sempre atmosférica e evasiva de Debussy, que por sistema se abre ao culto das descontinuidades. Prova cabal disso mesmo são os três esboços sinfónicos aos quais Debussy deu o nome *La Mer* (L 109), e que Jankélévitch descreve deste modo:

[...] *La Mer* tem por única continuidade a renovação ela mesma, uma renovação incessante em torno de alguns temas continuamente transformados. [...] Com as suas construções efémeras [...], o oceano cujos jogos e cóleras tumultuosas Debussy desenrola para nós [...] tem todas as formas, mas essas formas fluidas são instáveis e inconsistentes, mas essas formas transformam-se sem parar umas nas outras [...]. As formas que se reformam são continuamente engolidas pelo caos do amorfo; as formas nascentes fundem-se, assim que nascem, na universal deliquescência.¹⁸

dont les manières d'être seraient les manières». Cf. *Le nocturne*, Paris: Albin Michel, 1957, pp. 40-41, *La musique et l'ineffable*, pp. 86-87 e 120-122 e *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 20-21, onde Jankélévitch sustenta uma concepção do tempo em tudo análoga àquela que neste âmbito defende. Registe-se, por fim, que a expressão «grande variação» («*grande variation*») foi introduzida no léxico da musicologia por Vincent d'Indy, para denotar uma variação onde – à imagem do que acontece nas últimas de Beethoven – o modelo ou tema inicial se dissolve por completo na série de composições que, muito embora dele partindo, o vão gradualmente desfigurando. Cf. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris: Durand et Cie., 1948, Livro II, Parte II, p. 216.

¹⁸ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris: Plon, 1976, pp. 75-76: «[...] *La Mer* a pour toute continuité le renouvellement lui-même, un renouvellement incessant autour de quelques thèmes continuellement transformés. [...] Avec ses constructions éphémères [...], l'océan, dont Debussy déroule pour nous les jeux et les colères tumultueuses [...] a toutes les formes, mais ces formes fluides sont instables et inconsistantes, mais ces formes se transforment sans relâche l'une dans l'autre [...]. Les formes qui se reforment sont continuellement englouties dans le chaos de l'amorphe; les formes naissants fondent, aussitôt nées, dans l'universelle déliquescence». Desta peça de Debussy podem e devem ser aproximadas as várias telas onde, a seu jeito, Turner procurou surpreender a constante transformação das formas marítimas. Entre elas: *Waves breaking against the wind* (circa 1840, Tate Gallery), *Rough sea with wreckage* (circa 1840-1845, Tate Gallery) e *Snow storm: steam-boat off a harbour's mouth* (1842, Tate Gallery). Por seu lado, Jankélévitch cita a este respeito as bem mais serenas composições de Renoir e Courbet (cf. *Ibid.*, *loc. cit.*).

Como os convulsos mares de Debussy e Turner, a música somente engendra uma sucessão de formas informes que, na verdade, nunca permanecem expostas perante nós à maneira de ob-jectos, subtraindo-se sempre no exacto momento em que se apresentam, de acordo com uma rigorosa *lei de alternativa*.¹⁹ Nela, tudo o que encontramos é um complexo de aparições intermitentes (*apparitions intermittentes*), que só se põem para, de pronto, serem negadas (e absorvidas) pela posição das seguintes. O que quer isto dizer? Quer dizer que lidamos aqui com um intervalo de instantes (as notas) que, como o tempo ele mesmo, dinamita a *disjunção lógica da continuidade e da descontinuidade*, progredindo apenas graças à miríade de fracturas infinitesimais que o vão escandindo.²⁰ Não é de resto o próprio Debussy quem, num artigo sobre Mussorgsky, sugere que a forma musical é o resultado da com-posição de «pequenas pinceladas sucessivas» que, reiteradamente, se encadeiam entre si?²¹

A *natureza metalógica* da música, tal como Jankélévitch a compreende, não se esgota, contudo, na superação da antinomia do contínuo e do descontínuo, revelando-se ainda na *coincidentia oppositorum* que é realizada, quer pela harmonia (que combina sincronicamente as notas heterogéneas), quer pela polifonia (que combina sincronicamente as vozes dissonantes).²² Mas não será também o discurso lógico capaz de harmonia e, até, de polifonia? Não

¹⁹ Sobre a lei de alternativa que governa a concatenação dos momentos musicais, cf. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, pp. 122-123.

²⁰ Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, pp. 42-43 e *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 216-220.

²¹ Claude Debussy, «Moussorgski», in *Monsieur Croche antidilletante*, Paris: Dorbon-Ainé/Nouvelle Revue Française, 1921, p. 38: «[...] [Na música de Mussorgsky] il n'est jamais question [...] d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies [...]; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux [...]». As «pequenas pinceladas sucessivas» às quais Debussy alude deixam-se traduzir graficamente na partitura, cuja continuidade indiferenciada, uniforme e homogénea, se vê matizada por grupos de notas que sinalizam outras tantas descontinuidades diferenciais. Cf. Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 270-271.

²² Acerca da natureza metalógica da música, cf. Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris: Librairie Plon, 1938, pp. 197 e 210, *Fauré et l'inexprimable*, Paris: Plon, 1974, pp. 80-81 e 258-259, *Du Mensonge*, Lyon: Confluences, 1942, p. 83, *Debussy et le mystère*, Neuchatel: Éditions de la Baconnière, 1949, p. 14, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 219-220, *La musique et l'ineffable*, pp. 27-28, 94-95, 139, 144 e 147 e *La présence lointaine*, pp. 148-149.

estará em seu poder operar uma *concordia discors* que assegure a expressão conjunta dos contrários? Sem dúvida alguma que sim. Todavia, o discurso lógico só obtém a harmonia e a polifonia no termo de uma mediação dialéctica, articulando sucessivamente as proposições opostas que pretende conciliar, sem nunca as concertar de um modo coral, ou *uno eodemque tempore* – é que, no plano do *λόγος*, a afirmação simultânea dos incompatíveis redundaria somente numa ininteligível cacofonia. De facto, para efeitos de transparência argumentativa, a razão precisa de pôr primeiro separadamente os opostos que depois sintetiza, unificando-os no decurso do tempo extensivo de uma demonstração. Mas visto que não argumenta e nada demonstra, a música pode conjugar imediatamente aquilo que contrapõe, procedendo no instante à con-fusão harmónica ou polifónica dos heterogéneos (os tons graves e os tons agudos, os tons maiores e os tons menores...). É Jankélévitch quem o escreve:

[...] uma mesma palavra não pode ser tomada ao mesmo tempo em sentido próprio e em sentido figurado. Mas escapando às determinações visuais como às alternativas lógicas, a nota pode cumprir simultaneamente duas funções contrárias: o som é anfibólico por natureza, e possíveis opostos coexistem na sua profundidade.²³

Dissemo-lo já: para além de transcender a contrariedade e a oposição, a música transcende também a *contradição* do intervalo e do instante, desdobrando-se como uma continuação de descontinuidades. Porém, considerada em função da relação que estabelece com o tempo não-musical no qual se recorta, a música dá-se a pensar – para recuperarmos aqui uma metáfora cara ao nosso autor – como um grande instante (*grand instant*), isto é, como um acto que escava uma descontinuidade no seio da ordem intervalar da qual emerge, que por momentos transfigura, e na qual expira, nomeadamente: a do silêncio.²⁴ Com efeito, da mesma maneira que a vida humana é um

²³ Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, p. 197: «Si un même mot ne peut être pris à la fois au sens propre et au sens figuré, la note, échappant aux déterminations visuelles comme aux alternatives logiques, peut remplir simultanément deux fonctions contraires: le son est amphibologique par nature et des possibles opposés coexistent en sa profondeur».

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, pp. 161 e segs., *Debussy et le mystère*, pp. 131-138 e *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 216-217, 232-243 e 250, que seguidamente comentaremos.

grande instante que vai do nada ao nada passando pelo ser, a música é um brevíssimo entre-deix (entre-deux) que se descobre emparedado entre dois patamares de silêncio: o antecedente (= silêncio pré-musical) e o consequente (= silêncio pós-musical).²⁵

Convém não levar à letra, reificando-os, os elementos da imagem que o Jankélévitch de *La Musique et l'ineffable* nos está propondo. Pois, como o nada não representa o recinto vazio no qual o ser se projecta e se esfuma (caso em que ele designaria já uma certa forma de pré-existência e de pós-existência), o silêncio não representa a tábua rasa, o meio indeterminado mas sub-stante no qual a música viria inscrever-se para, meia hora depois, nele se dissolver.²⁶ No domínio da empiria (aquele onde Jankélévitch faz questão de a situar, destituindo-a de quaisquer pretensões metafísicas), a música só vem romper a continuidade de um barulho incessante, promovendo «[...] uma provisória suspensão do tempo amorfo e desleixado, prosaico e tumultuoso da quotidianidade [...]».²⁷ Na realidade, porque o tempo constitui o regime da mutação continuada, e porque toda a mutação «produz uma vibração acústica da atmosfera»,²⁸ necessário se torna concluir que o tempo constitui

²⁵ Cf., por exemplo, Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, pp. 163-164. Para a circunscrição da vida humana como um grande instante, cf. *Philosophie Première*, pp. 255-256 e 263-264, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, pp. 137-138, *La mort*, Paris: Flammarion, 1966 pp. 86 e 414-416 e *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 294.

²⁶ Embora chegue a descrever o silêncio como «um contínuo pré-existente e subjacente» e, até, como uma «tela de fundo subtendida ao ser» (*La musique et l'ineffable*, pp. 166-167), Jankélévitch adverte-nos, noutros textos da mesma obra, quer para o carácter metafórico de semelhantes analogias (cf. *Ibid.*, p. 161), quer para a impossibilidade de concebermos o silêncio como uma espécie de hipótese negativa. Cf. *Ibid.*, p. 189: «[...] il nous faut résister à la tentation manichéenne d'hypostasier le silence. Le silence [...] n'est pas [...] une positivité à l'envers».

²⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 151: «[...] la musique [...] est une stylisation du temps, mais ce temps n'est qu'une provisoire suspension du temps amorphe et débraillé, prosaïque et tumultueux de la quotidienneté; le temps stylisé est une interruption non seulement temporelle, mais temporaire de la durée sans style». Cf. *Ibid.*, pp. 163-167. Sobre a natureza estritamente empírica da música, cf. *Ibid.*, pp. 17 e segs., 157-158, 185-186 e 189-190.

²⁸ Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, pp. 162-163: «[...] le bruit accompagne le changement et signale la mutation, laquelle est passage d'un état à un autre, et s'effectue dans le temps. Le mouvement effectif, ou déplacement spatial, qui est la plus simple mutation, produit une vibration acoustique de l'atmosphère, et s'accomplit par conséquent dans le remue-ménage, l'agitation et le tintamarre. *Le temps nu et abstrait est un temps silencieux, mais le devenir rempli*

também – e como que por ricochete – o regime da continuação do barulho, no interior do qual o puro silêncio se define, quando muito, como um «inconcebível limite».²⁹

Por conseguinte, aquilo que Jankélévitch tem em mente quando de silêncio nos fala é, não um silêncio absoluto que sancionaria (mas para que ouvinte?) o princípio ou o fim da ordem ontológica do ruído, mas um *silêncio relativo* que sanciona, pelo contrário, a inaudível fractura na qual se opera a passagem temporal de um ruído a outro (ou, o que vem a ser o mesmo, de um ser a outro).³⁰ Deste modo – e apenas deste modo – se compreende que o nosso autor nos diga que a música conforma, ela mesma, algo como um silêncio audível (*silence audible*), leia-se: o lugar atópico da descontinuação do ruído, que reivindica o silêncio antecedente (ou o *instante* da suspensão do bulício) para começar, e o silêncio consequente (ou o *instante* do regresso ao bulício) para terminar. «A música, que faz ela própria tanto barulho, é o silêncio de todos os outros barulhos [...]», defende-se em *La Musique et l'ineffable*.³¹

No entanto, tal como o instante não está somente no início e no termo da vida (mas ainda, e como motor da mudança, em cada ponto do trajecto que medeia entre um e outro), o silêncio não está somente antes e depois da música: ele embebe-a também *por dentro* (ou intramusicalmente), determinando-se como o não-ser imanente que viabiliza a pontuação da sucessão musical. «É assim que os silêncios e suspiros intramusicais, que são pausas numeradas, cronometradas, minutadas, arejam a massa do discurso, segundo uma exacta metronomia: porque a música só respira no oxigénio do silêncio».³² E, em *Quelque part dans l'inachevé*, Jankélévitch remata:

d'événements et d'occurrences, mais le devenir meublé de contenus concrets fait du bruit» (nossos sublinhados).

²⁹ Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 169: «Le silence absolu est, comme l'espace pur ou le temps nu, une inconceivable limite».

³⁰ Cf. Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, p. 131 e *La musique et l'ineffable*, pp. 161, 170, 175-176, 186, 189-190 e 163 (onde se compara o silêncio com o não-ser relativo do *Sofista* de Platão).

³¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 172: «La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits [...]».

³² Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 168: «C'est ainsi que les silences et soupirs intramusicaux, qui sont des pauses nombrées, chronométrées, minutées, aèrent la masse du discours selon

A música vive de silêncios. Para ser musical, a música tem de se articular. E ela articula-se como? Pelos silêncios mais ou menos longos e precisamente medidos que a escandem, a arejam e lhe permitem respirar. Sem os silêncios, pausas e suspiros, ela não seria mais do que um barulho contínuo, e acabaria por sufocar.³³

No silêncio que habita a filosofia da música de Jankélévitch reconhecemos, então, uma última figuração da centelha que o autor procurou reacender ao longo de toda a sua obra, designadamente: a do instante que faz ad-vir a novidade (seja ele o instante metafísico da criação, o instante histórico da mutação, o instante ético da decisão, ou, ainda, o instante estético da modulação). Não se estranhe que assim seja. Pois, como antes sugerimos e agora provamos (ou, pelo menos, julgamos provar), a musicologia de Jankélévitch apresenta-se, à sua maneira, como o lugar da re-exposição dos problemas centrais da sua metafísica: o do instante, sem dúvida, mas igualmente o do metalógico, o do acto, o da substância e o dos limites da razão discursiva.

Referências bibliográficas

- ARBO, Alessandro (1997), «Riflessione sul silenzio (tra Adorno e Jankélévitch)», *Nuova rivista musicale italiana* 31 (Torino), pp. 141-154.
- ARNALDEZ, Roger (1989), «L'aventure philosophique avec Gabriel Marcel», in Michèle Sacquin (coord.), *Gabriel Marcel. Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et l'Association «Présence de Gabriel Marcel», 28-30 Septembre 1988*, Paris: Bibliothèque Nationale.
- AYREY, Craig (2006), «Jankélévitch the obscure(d)», *Music analysis* 25 (Oxford), pp. 343-357.

une exacte métronomie: car la musique ne respire que dans l'oxygène du silence».

³³ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris: Gallimard, 1978, p. 194: «La musique vit de silences. La musique pour être musicale doit s'articuler – et elle s'articule comment? par les silences plus ou moins longs et précisément mesurés qui la scandent, l'aèrent et lui permettent de respirer; sans les silences, pauses et soupirs, elle ne serait qu'un bruit continu et finirait par suffoquer». Cf. *La musique et l'ineffable*, p. 173 e *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 250.

- CORBEL, Emmanuelle (2005), «Considérations sur l'interprétation chez Vladimir Jankélévitch et Igor Stravinsky», *Horizons philosophiques* 16 (Longueuil), pp. 74-83.
- DEBUSSY, Claude (1921), «Moussorgski», in *Monsieur Croche antidilletante*, Paris: Dorbon-Ainé/Nouvelle Revue Française.
- D'INDY, Vincent (1948), *Cours de composition musicale*, Paris: Durand et Cie.
- FARI, Antonio (1992), *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano: Schena.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1938), *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris: Librairie Plon.
- (1942), *Du Mensonge*, Lyon: Confluences.
- (1949), *Debussy et le mystère*, Neuchatel: Éditions de la Baconnière.
- (1951), *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, Paris: Librairie Plon.
- (1953), *Philosophie Première. Introduction à une philosophie du «presque»*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1955), *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris: Flammarion.
- (1957), *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1957), *Le nocturne*, Paris: Albin Michel.
- (1961), *La musique et l'ineffable*, Paris: Armand Colin.
- (1966), *La mort*, Paris: Flammarion.
- (1974), *Fauré et l'inexprimable*, Paris: Plon.
- (1974), *L'irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion.
- (1976), *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris: Plon.
- (1978), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris: Gallimard.
- (1979), *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon.
- (1980), *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (2^a edição), vol. 2. (*La méconnaissance. Le malentendu*), Paris: Éditions du Seuil.
- (1983), *La présence lointaine, Albeniz, Séverac, Mompou*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1995), *Une vie en toutes lettres (lettres à Louis Beauduc, 1923-1980)*, Paris: Liana Levi.

- LISCIANI-PETRINI, Enrica (1991), *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Napoli: Tempi Moderni.
- MALLET, Marie-Louise (2002), *La musique en respect*, Paris: Galilée.
- MATASSI, Elio (2007), «L'ineffable et l'utopique comme dimension de l'écoute: Jankélévitch et Bloch», in Jean-Marc Rouvière & Françoise Schwab, (coord.), *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris: Le Manuscrit, pp. 119-136.
- MIGLIACCIO, Carlo (2000), *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milano: CUEM.
- PLATÃO (1998), *Fédon*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Coimbra: Livraria Minerva.
- (2004), *Leis*, trad. Carlos Humberto Gomes, Lisboa: Edições 70.
- (1980), *República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SANTUCCI, Giuseppina (2001), *Jankélévitch. La musica tra charme e silenzio*, Lecce: Milella.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1977), *Zürcher Ausgabe*, Zürich: Diogenes, vol. I, 1, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.
- STRAVYNSKI, Igor Fedorovitch (2000), *Poétique musicale. Sous forme de six leçons*, Paris: Flammarion.
- VIZZARDELLI, Silvia (2010), *Battere il tempo*, Macerata: Quodlibet.
- ZACCHINI, Simone (2003), *L'altra voce del logos. Filosofia, musica, silenzio in Vladimir Jankélévitch*, Torino: Traubem.

O OPERADOR ESTÉTICO HETEROGÉNEO E A OBRA DE ARTE COMO SUJEITO: REFLEXÕES PARA UMA FILOSOFIA DA ARTE.

José Miranda Justo

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)

Resumo

Artista é a designação de um tipo de inserção social numa sociedade estratificada e, pelo menos parcialmente, incomunicante; daí que, numa perspectiva filosófica (ou seja, não basicamente sociológica) que sublinhe o carácter dialógico do ético e do estético, seja preferível substituir o «artista» pelo «operador estético», como Ernesto de Sousa propôs na década de 70 do século passado.

Nos nossos tempos, o exemplo maior do operador estético heterogéneo será, porventura, Gerhard Richter. Na sua obra e com a sua obra (mas também na companhia da obra de muitos outros autores), podemos entender como a heterogeneidade radica num terreno substancialmente diferente dos da diversidade e da multiplicidade, e como essa mesma heterogeneidade implica um tipo de explosão, em direcções potencialmente infinitas, que se pode identificar com um grau máximo de criatividade fundamentalmente apoiado numa concepção do tempo em que o elemento determinante é o futuro.

Deste último factor decorre a possibilidade filosófica de uma crítica do sujeito que chama a atenção para o carácter eminentemente subjectivo da obra – ou seja, a obra como sujeito – precisamente em função da sua acção dirigida do futuro para o presente e o passado. Assim, o criador e o receptor passam à qualidade de objecto dessa acção da obra. Contudo, a obra interpela-nos e, nesse sentido faz de nós um Outro face a ela mesma, com a consequência de que, sendo nós um Outro, o somos na relação dialógica com a obra. Deste modo, voltaremos a ser sujeito, sujeito em diálogo com a obra, porém sujeito que não mais pode esquecer que é também objecto da escolha por parte da obra, o que arrasta consigo não apenas uma subversão da tradição estética, mas igualmente uma surpreendente valorização da tradição ética que lhe está associada, designadamente – embora de maneiras diversas – em Kant, em Kierkegaard, em Duchamp ou mesmo em Kandinsky.

Palavras-chave

filosofia da arte, José Ernesto de Sousa, operador estético, heterogeneidade em arte, obra de arte como sujeito, a obra oriunda do futuro

A conferência que preparei para vos apresentar hoje tem um objectivo, ao mesmo tempo que tem várias coordenadas que supostamente deverão convergir para esse objectivo. O objectivo é o de vos oferecer em traços gerais a minha compreensão – portanto, uma compreensão possível – do que é uma filosofia *da arte*.

As coordenadas que pretendo fazer convergir para esse objectivo são pelo menos três – e não duas, como o título que enviei poderia dar a entender. Três coordenadas, portanto: (1) a questão da *heterogeneidade* em arte – tratada de uma maneira que à partida tinha em vista fundamentalmente as artes visuais, mas que aqui será tratada de modo a transbordar para o conjunto das artes; (2) a questão da obra de arte como *sujeito*; (3) a questão do *tempo* que, filosoficamente falando, se joga na própria actividade da obra de arte.

Uma vez que estou falando para filósofos, o meu generoso público não estranhará que a abordagem destas questões seja razoavelmente abstracta. Tenho a certeza de que, se vos apresentasse uma panóplia de imagens oriundas do fazer plástico de vários artistas modernos e contemporâneos, o resultado poderia ser mais «variegado», mais «vistoso», mais «ilustrado», mais «interessante», mas – como alguém disse um dia – o «interessante» é o superficial. E estou igualmente certo de que o meu estimado público não se satisfaria com o superficial.

Assim, aquela «ilustração» das minhas teses que me permitirei a mim mesmo ser apenas a da muito esporádica nomeação explícita de um ou outro artista (ou, porventura, de um movimento), que, com a respectiva obra ou com as suas reflexões, me ajudam a pensar as questões que gostaria de pôr hoje à vossa consideração.

1. A heterogeneidade em arte

Começo por vos falar daquilo a que, com frequência, Ernesto de Sousa chamava o «operador estético». José Ernesto de Sousa não foi apenas o aclamado realizador do filme *Dom Roberto*, de 1962, que, juntamente com *Os verdes anos* de Paulo Rocha, contribuiu decisivamente para o advento daquilo que ficou conhecido como o «Novo Cinema Português», com inúmeras consequências na arte cinematográfica portuguesa e em debates de natureza estética numa época ainda marcada pelas limitações da ditadura. Ernesto de Sousa expandiu a sua intervenção estética, cultural e sociopolítica por

múltiplos sectores, desde a crítica de arte até à sua acção pessoal nas artes visuais, desde a organização de eventos artísticos até à reflexão filosófica, desde a direcção de actividades performativas até ao vídeo e ao cinema experimental, desde o estudo de questões concretas do âmbito da história de arte até à colaboração activa com as mais variadas formas de arte. Era ele mesmo um heterogéneo, e, no meio dessa heterogeneidade, era também um produtor de ideias. De entre essas ideias quero destacar precisamente a de «operador estético».

A designação de operador estético vem substituir aquilo que na nomenclatura vulgar é a designação de «artista». Sucede, porém, em primeiro lugar, que a designação de artista é de ordem sociológica – ou mesmo de ordem económica – e não de ordem estética ou de ordem filosófica; a designação de artista refere-se a uma dada ocupação no âmbito da divisão do trabalho. E, para além disso, ela nada contém que especifique em que ordem de actividade o artista possa situar-se. Limita-se a ligá-lo às artes, mas nada diz sobre o *como* dessa ligação. Pelo contrário, a designação de operador estético subtrai-se à vagueza da palavra artista e indica dois vectores da actividade em causa: o operar e o carácter estético desse operar.

Quanto ao *operar* do operador, importa talvez sublinhar que operar significa etimologicamente uma actividade *com* a obra, *pela* obra e *para* a obra. A obra, nesta perspectiva, não é *opus conclusum*, não é *ergon*, mas sim *opus in acto*, obra em progresso, obra sempre inacabada, ou seja, como procurarei mostrar mais pormenorizadamente na segunda parte desta conferência, obra que age, obra que sendo *opus agens* é necessariamente também *energeia*. Deste modo, afirmemo-lo desde já, o operador não é apenas um fazedor de objectos, um criador *ex nihilo*, ele é alguém que está simultaneamente ao serviço da obra e ao serviço do tempo das obras, passado, presente e futuro, ou – dizendo antecipadamente estes três tempos segundo a ordenação que para eles encontraremos na terceira parte desta conferência – futuro, antes de mais, presente, depois, e passado, por último.

Para além desse (afinal modesto) operar, o operador é precisamente «operador *estético*». Estético significa aqui fundamentalmente duas coisas: por um lado, naquele sentido do termo «estético» que porventura prevalece nos discursos filosóficos e de alguma história de arte, o operador acompanha activamente e passivamente o dinamismo próprio de obras que comportam

uma materialidade radical que se dirige em primeiríssima instância aos nossos sentidos, à nossa *aisthesis*; mas, por outro lado, as obras inscrevem-se também num amplo – senão mesmo infindável – território a que podemos chamar estético precisamente no outro sentido que a tradição filosófica reservou para este adjectivo, o de determinar verbalmente o território do conjunto das obras na sua (por vezes esquecida) interacção crucial e na sua deambulação conjunta e incontida. Estes dois sentidos do termo «estético» exigem um exame mais atento.

Primeiro, quanto à materialidade das obras é preciso sublinhar que ela não é exclusiva. A nossa relação com as obras – sejam elas de que natureza forem (ou seja, mesmo no caso das obras ditas «virtuais» e também no caso das obras de natureza «conceptual») – envolve sempre a nossa sensibilidade (*Sinnlichkeit*), o nosso sentir exterior e/ou interior. Mas essa relação não se fica por aí. A nossa relação com as obras – ou, o que não é propriamente o mesmo, a relação das obras connosco – é também algo que se processa no plano da inteligência, da razão e, em particular, da imaginação, numa palavra, no plano a que Hegel chamaria o espírito. Sendo assim o operador estético não é exclusivamente estético. É crucialmente estético, mas o que nele existe de estético cruza-se, entrelaça-se, mistura-se ou funde-se com o que nele existe de inteligente, de racional e de imaginativo. O que isto significa é que, logo a este nível, encontramos uma significativa instância de dispersão, de disseminação, para usar um termo caro a Derrida.

Esta instância de disseminação não será ainda da ordem daquilo a que mais adiante chamarei heterogeneidade, mas é um dos elementos que, filosoficamente falando, preparam o terreno para essa heterogeneidade. O estético, sendo embora a âncora à qual se fixa tanto o operador como a obra, não subsiste por si ou, dizendo talvez melhor, não pode abdicar das funções conceptuais e imaginativas que participam activamente da sua mobilidade e que implicam uma constante proliferação de elementos fragmentários marcados simultaneamente pela centralidade do estético e pelo carácter periférico dessas outras funções. O que isto significa é que o estético, o plano do sensível, sobrevive graças à interacção que com ele mantém planos que afinal lhe não são exactamente alheios. Mas significa também que o plano do estético é, em si mesmo, instável e potencialmente proliferante. Esta problemática acompanhar-nos-á mais ou menos visivelmente naquilo que se segue.

A segunda especificação que importa fazer relativamente ao operador estético diz respeito àquilo a que vulgarmente se chama o campo das artes. Introduzindo a designação de operador estético, Ernesto de Sousa tinha também em vista acolher a proliferação das artes. Em vez do artista pintor, do artista escultor ou do artista performer, tratava-se de acolher numa designação de outro tipo o grande conjunto de acções que dizem respeito aos mais diversos relacionamentos com o estético. O lema, aqui, seria algo como: «Contra a especialização das actividades artísticas!» Ou então, dizendo de modo mais positivo: «Pelo sincretismo do estético!», «Pela interferência activa de todas as modalidades do estético!» Trata-se de proporcionar uma instância de entrecruzamento ou de interferência dessas modalidades que permita ultrapassar radicalmente a estagnação a que as artes estão sujeitas de cada vez que cada sector de actividade se fecha sobre si próprio. Por outras palavras, trata-se de proporcionar níveis – ou planos – de «caos», em que o importante é precisamente uma «confusão» das artes, e em que essa confusão/com-fusão se revela propiciatória de novas potencialidades criativas que, para além do mais, transportam consigo o signo do infundável. Aquilo a que chamo confusão das artes não é, ao contrário do que as boas consciências poderão pensar, um beco sem saída, um confusionismo negativista e pauperizado ou infértil. É, precisamente ao invés, uma atitude revolucionária relativamente ao separativismo e enquistamento tradicional, uma atitude de abertura a novas possibilidades, uma atitude de hiper-productividade que ultrapassa tudo o que possam ser limites pré-estabelecidos.

Neste ponto, ao falarmos da infinitude de possibilidades aberta por esta acepção do operador estético e da obra, estamos já, de facto, no terreno do heterogéneo. Precisarei, pois, de fazer um breve excuro para determinar com rigor aquilo que, a meu ver, faz diferir três figuras da diferença: a diversidade, a multiplicidade e a heterogeneidade. Tenho defendido em várias circunstâncias que a heterogeneidade não é susceptível de ser tratada por intermédio do mesmo tipo de dispositivos com que habitualmente caracterizamos a diversidade e a multiplicidade. Estas duas últimas figuras da diferença podem ser ilustradas em termos da geometria euclidiana. A diversidade estabelece-se sobre uma mesma linha: pontos vários sobre essa linha, em diferentes condições de espaço-tempo, podem divergir (ou divergem necessariamente); a diversidade é esse tipo de divergência linear.

A multiplicidade não suporta esta linearidade. Ela obriga a uma perspectiva espacial, obriga a que distingamos diferentes planos, e que, nesses planos, sejam observadas relações de plano a plano, as quais divergem entre si de modo muito mais substancial do que no caso da mera diversidade. Assim, a multiplicidade tem uma eficácia criativa muito superior à da diversidade, mas sempre finita e sempre orientada, embora os direccionamentos desta orientação sejam de uma variedade por vezes muito assinalável. Contudo, as coisas mudam completamente de figura quando passamos a falar da heterogeneidade. A única metáfora que parece poder dar conta do que se passa com a heterogeneidade é a da explosão. Uma explosão implica uma dispersão incontrollável, imprevisível, não-confinada e sobretudo ilimitada; a partir de um núcleo energético, a explosão projecta partículas numa incontável panóplia de direcções, e as partículas projectadas chocam-se entre si, de tal modo que – tendencialmente – os direccionamentos da explosividade se multiplicam infinitamente. A heterogeneidade acolhe inteiramente os traços característicos desta metáfora da explosão. Ela fala-nos de eventos – e não de meros factos – que se não deixam reduzir à suposta necessidade ética ou cognitiva, religiosa ou política, do *um*. E estes eventos existem, por muito que, como sabemos, a história da filosofia desde sempre tenha feito – e ainda hoje continue a fazer – todos os possíveis por construir formidáveis modelos de pensamento totalitário destinados a conter – senão mesmo a esmagar – a eficácia da pluralidade heterogénea. Porém, a heterogeneidade não cessa de irromper por toda a parte e, no plano da filosofia, ela tornou-se o instrumento verdadeiramente capaz de pôr em causa o carácter monolítico, totalitário e metafísico da redução à unidade, ou seja, do uno, enquanto esteio da filosofia mais retrógrada e mais conservadora.

Retomemos, então, o ponto em que nos encontrávamos: a heterogeneidade do operador estético e a heterogeneidade da obra. Estas duas questões necessitam de abordagens mais pormenorizadas, sobretudo a partir do momento em que tivemos oportunidade de sublinhar os caracteres mais salientes da heterogeneidade.

Quanto à heterogeneidade do operador estético, para lá do que acima ficou dito acerca da imensa abertura de possibilidades suscitada pela tendencial abolição de fronteiras entre os vários domínios das artes (senão mesmo da vida!), importa observar agora o efeito multiplicador da simultaneidade de

direccionamentos de acção. Quando o operador – como hoje sucede com inúmeros intervenientes na cena das diferentes artes – abandona o monocordismo, o monolitismo ou o monoideísmo, de uma sequência de trabalhos feita de simples repetições ou variações sem diferença específica, de meras descobertas técnicas – autênticas *trouvailles* – repetidas à exaustão, de abdicação do desejo, quer seja o desejo do novo, quer seja o radical desejo nietzschiano de viver, quando abandona essa monotonia e envereda decididamente pela experimentação e pela dissidência – se me é permitido usar neste contexto os precisos termos do título do projecto de investigação que dirijo presentemente no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa –, designadamente pelos caminhos daquilo a que podemos chamar desde já a dissidência em relação a si mesmo, em relação ao eu, que passa a ser um eu pulverizado e ele mesmo aberto à outridade das coisas e dos seres, quando assim é, a obra, no seu conjunto, transforma-se radicalmente. Ela passa a ser precisamente o lugar móvel, flutuante, fundamentalmente em devir, dessa tal outridade, significando isto que o operador não mais opera com *mesmos*, mas sim com constantemente *outros*. E, chegados aqui, podemos começar a compreender que o próprio operador é transformado em sucessivos *outros* por uma obra que, como veremos mais pormenorizadamente de seguida, na segunda parte desta intervenção, comanda enquanto sujeito esse processo de transformações.

2. Da heterogeneidade à obra enquanto sujeito

Temos, então, por um lado, a heterogeneidade do operador estético e, por outro, a heterogeneidade da obra. A partir deste momento, quando falarmos de obra, teremos de ser capazes de distinguir entre cada obra, individualmente considerada, e o conjunto da obra, ou seja, a obra globalmente considerada. A verdade é que também aqui a heterogeneidade envolve dois planos distintos, mas, ao mesmo tempo, complementares. Se a obra globalmente entendida pode facilmente ser percebida como um conjunto de disparidades heterogéneas, a verdade é que se torna necessariamente mais difícil pensar cada uma das obras numa sua heterogeneidade. Exploreemos, então, esta possibilidade.

Como é que uma obra, isoladamente considerada, pode surgir-nos em processo de heterogeneidade? A partir do advento da modernidade artística, ou seja, a partir daquele momento – que na pintura se situa na transição

do impressionismo para o pós-impressionismo, que na literatura se situa na passagem do simbolismo para o expressionismo e o futurismo, que no cinema é marcado pela irrupção do expressionismo, etc. – em que as obras deixam de ser uma mera janela para um mundo sempre ficcionado, mas nem por isso menos dependente da ilusão realista ou naturalista, a partir desse momento, claramente marcado pelo aparecer da obra precisamente enquanto *obra*, enquanto objecto, enquanto materialidade em si mesma, e já não enquanto sinal para uma outra coisa, a partir daí estão de facto criadas as condições para que cada obra possa – não sempre, como é óbvio, mas muitas vezes – evidenciar uma proliferação interna de factores estéticos díspares que se aproximam, primeiro, da multiplicidade e, depois, da heterogeneidade. O dadaísmo, nas suas vertentes plástica, literária, instalatória, cinematográfica, teatral-performativa, musical, etc., será porventura aquele conjunto de actividades em que a heterogeneidade interna das obras mais pode evidenciar-se no seu carácter fortemente constitutivo e, simultaneamente, no seu efeito profundamente crítico e destrutivo face às estéticas mais conservadoras e mais fechadas sobre a sua própria auto-reprodução. Se tivermos presente o modo como o dadaísmo, ao longo do século XX e ainda hoje, tem continuamente exercido uma influência predominante em muitos sectores das artes, teremos assim uma ilustração, a meu ver convincente, de como a heterogeneidade pode ser efectivamente actuante ao nível de cada obra.

Perguntar-se-á, então, em que medida este tipo de heterogeneidade desloca a questão do sujeito do primado do operador para o primado da obra. Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que uma obra heterogénea é composta por relações; trata-se de relações internas que, devido à presença da heterogeneidade, são potencialmente infinitas. Estas relações, precisamente porque envolvem um conjunto aberto de diferenças efectivas e actuan-tes, significam o contrário de qualquer estatismo da obra. Numa palavra, a obra funciona. A obra funciona em consequência de diferenças, e estas diferenças são tanto mais actuan-tes quanto possam ser identificadas como diferenças mínimas, diferenças aparentáveis com aquilo a que Leibniz chamou «pequenas percepções». Ora, se a obra funciona, isso significa também que ela é dotada de autonomia. O funcionamento das diferenças mínimas internas é radicalmente independente da presença do objecto ao espectador e da participação do operador estético. Esta independência radical tem uma

justificação, embora essa justificação não seja nem sociológica, nem psicológica, nem do âmbito da história de arte. Pelo contrário, uma tal justificação é construída estritamente por um argumentário filosófico.

Vejam os então. Supondo prioritariamente que acreditamos na independência de certos objectos em relação a nós, então subsiste um território em que também certas diferenças funcionais podem ser tidas por independentes daquilo a que vulgarmente chamamos os sujeitos da cognição. Para que tal possa de facto acontecer há pelo menos uma condição que tem de ser satisfeita. Essa condição é a da indiferença; a indiferença estética, como lhe chamou Duchamp. É preciso que o funcionamento das diferenças – ou seja, a diferença mínima que faz disparar a acção de uma obra – seja totalmente marginal em relação aos interesses «estéticos» do espectador ou do operador. É preciso, para usar uma linguagem aparentada com a de Jacques Rancière, que o receptor seja um espectador emancipado; não propriamente emancipado relativamente aos condicionalismos sociais que porventura o determinam, porque não é isso que está neste momento em causa, mas emancipado precisamente em relação à presença diferencial da obra face aos seus interesses. E é preciso também que o operador seja igualmente emancipado, ou seja, que também ele não interfira com a obra no plano dos seus interesses. Por interesses entenda-se aqui muito especialmente tudo aquilo que possa derivar de qualquer juízo de gosto ou que para ele possa contribuir.

Resumindo: se quer o espectador, quer o operador não intervirem no plano dos seus interesses estéticos (i.e. dos seus juízos de belo ou não-belo) no que respeita à relação de presença da obra face a eles – o que obviamente nem sempre acontecerá, mas pode muito bem ser o caso! –, então a obra pode libertar-se completamente dos seus putativos sujeitos (sujeito de recepção e sujeito de produção) e funcionar por conta própria.

Porém, quando chegamos ao ponto em que compreendemos que a obra pode funcionar por conta própria, compreendemos também que ela assume os traços da verdadeira subjectividade, ou seja, ela torna-se sujeito. Um traço fundamental dessa verdadeira subjectividade é, sem dúvida, a auto-afecção do sujeito. Ora, a obra, uma vez liberta dos juízos de gosto do receptor e do suposto produtor, faz recair sobre si mesma os factores da sua produtividade activa. Deste modo, a obra torna-se receptáculo de si própria, o que significa também que o seu funcionamento é, para além do mais, o de um diálogo, um

diálogo porventura surdo para nós, mas nem por isso menos dialógico, já que a obra desenvolve nesse tipo de troca a infinidade de sentidos que lhe assistem; e o sentido, como Hamann, Schleiermacher, Dilthey ou Cassirer tão bem compreenderam nas suas épocas, é o fruto soberano da dialogicidade.

Mas é importante acrescentar aqui alguma coisa. É que, em boa verdade, a obra não é sujeito. Será mais rigoroso dizer que ela *devém* sujeito. Em virtude do seu próprio movimento, do seu funcionamento imparável, a obra está constantemente em trânsito. Este trânsito é um devir obra e, em simultâneo, um devir sujeito. E é neste ponto, quando sublinhamos o devir da obra enquanto devir sujeito, que melhor podemos compreender a relação híbrida que ela mantém com o complexo receptor/operador. Porque, se, por um lado, tanto o receptor como o operador se transformam em objecto da obra tornada sujeito, por outro lado, não é menos verdade que receptor e operador também se não deixam reduzir completamente a uma objectividade estreita e total; afinal, operador e receptor conservam sempre alguma coisa da sua qualidade de sujeitos. Vejamos então como se articulam os factores que se jogam neste conglomerado.

Vimos já que o movimento autónomo da obra assenta fundamentalmente na articulação interna das suas diferenças mínimas, na mecânica dos seus factores diferenciais internos. É aqui que a obra se revela activa. Sem um jogo de diferenças internas, a obra apresenta-se – como tantas vezes sucede – num estatismo inconsequente que é precisamente aquilo que a filosofia da arte que aqui procuro delimitar exclui. Essa actividade da obra, como também vimos, é autónoma. Ela não precisa do reconhecimento ou da participação do operador ou do receptor para subsistir. Porém, exactamente porque a obra é activa e autónoma, ela não permanece idêntica a si mesma. A obra *devém*. Mas *devém* o quê? Ora, como já tive oportunidade de defender em circunstâncias diferentes, relativamente ao devir cristão de Kierkegaard, não há um devir algo que não seja precedido daquilo a que teremos de chamar um puro devir. Assim, em primeiro lugar, a obra *devém*, a obra é puro devir, ou seja, é um devir-obra. Só depois ela *devém* alguma coisa. (Como suponho ser evidente, este antes e depois é estritamente conceptual, é uma função lógica independente de qualquer temporalidade real.) E o que é esse devir alguma coisa, no caso da obra? É, em rigor, o devir sujeito. Mas, perguntar-se-á como acontece este devir sujeito. O devir sujeito da obra

só acontece na exacta medida em que a obra se confronta com sujeitos, i.e. conosco; conosco enquanto receptores e conosco enquanto operadores. E acontece que, neste confrontar-se com sujeitos, a obra, porque é activa e porque está em desidentificação constante consigo mesma – em diferença permanente face a si mesma –, age sobre os ditos sujeitos, tornando-se assim inevitavelmente sujeito desse agir e transformando os sujeitos com os quais se confronta em objectos desse agir. Esta é a lógica do devir sujeito da obra.

Porém, como já deixei sugerido atrás, esta transformação dos sujeitos – o operador e o receptor da obra – em objectos não é absoluta. Por outras palavras, ela não deve ser entendida num sentido reducionista. A obra age sobre nós; podemos mesmo dizer que ela nos manipula, que ela nos move, que ela nos transforma, que ela nos configura de uma certa maneira, inclusivamente que ela nos determina. Mas nenhuma destas formas do agir da obra sobre nós nos retira rigorosamente nada da nossa liberdade de agir, de pensar, de sentir. Sobretudo a obra não nos retira a capacidade de agirmos *com* ela. Este «*com*» é crucial. Não agimos sobre a obra, também não agimos pela obra, secundarizando-a como mero meio. Não agimos também à revelia das obras. Agimos em aliança com a obra ou com as obras. E o facto de agirmos como sujeitos depois de sabermos que a obra, erigindo-se em sujeito, nos transformou momentaneamente em objectos faz com que o nosso relacionamento estético com a obra seja marcado pela auto-representação de um indelével cunho de outridade e de diálogo que faz com que a relação estética se torne em simultâneo uma relação profundamente ética. A obra é um outro com o qual mantemos relações de troca de sentido, de troca de inúmeros, infindáveis sentidos. Relações que são também de cooperação ou de conflito, mas que nunca deixam de ser relações de obrigação recíproca, isto é relações éticas e políticas, já que vivemos com as obras numa verdadeira polis estética e inevitavelmente ética.

Não abordarei, basicamente por falta de espaço, a questão da subjectividade da obra no sentido amplo do termo, ou seja, a obra como conjunto das produções de um dado artista. Mas, a verdade é que no fundamental esta outra questão obedece aos mesmos princípios que norteiam o que vos disse sobre a subjectividade de cada obra.

3. O tempo das obras

Neste terceiro momento partirei do seguinte princípio: o tempo das obras, o tempo de cada obra, é – num sentido eminente – o futuro. Pergunta-se então qual o significado desta declaração.

O meu ponto de partida neste terceiro momento da minha conferência tenta responder em primeiro lugar à questão de saber de que modo se exercem as determinações da obra sobre nós, sobre os operadores estéticos e sobre os receptores estéticos. Ora, sucede que a obra se encontra num para-além de nós. A obra convive connosco, como dissemos há pouco, mas este convívio implica que o devir da obra seja um aproximar-se por parte dela em relação a nós, e esse aproximar-se significa que ela se desloca do seu estar-além de nós para vir até nós. Porém, este além da obra não é espacial; pelo contrário, ele é eminentemente temporal. Na perspectiva que defendo, a obra, como já se terá compreendido, transcende-nos, e esta transcendência significa que ela ocupa um lugar que está para lá do nosso condicionado viver – ou seja, ela está adiante de nós no tempo, exactamente porque o nosso condicionamento é um factor de relativa estagnação temporal, ao passo que a obra é livre desse tipo de condicionamentos. Dito de outra maneira, a vida da obra é mais livre do que a nossa vida; ou, dizendo de modo mais radical ainda, a vida da obra é pura liberdade, enquanto a nossa liberdade é totalmente impura. Assim, a obra vem até nós vinda de um tempo outro, vinda de um tempo para lá de nós, ou seja, vinda de um futuro. Este futuro da obra é, para além do mais, puro futuro, consequentemente um futuro radicalmente diferente daquilo que para nós costuma ser o futuro. Se o nosso futuro é apenas uma projecção de desejos ou de projectos ou de antevisões para diante de nós, o futuro da obra, ao invés, é o seu tempo ideal, o seu tempo de total desenvoltura e de habitação: o futuro é a casa da obra.

Como se disse, a obra vem até nós a partir desse futuro. Nalgum sentido, pode dizer-se que ela sai de casa para vir ao nosso encontro, para vir – às vezes e por instantes, que podem até ser muito breves – conviver connosco naquela *polis* de que vos falei acima. A obra não é oriunda, não é natural dessa *polis*; nessa *polis*, a obra é o estrangeiro que nós acolhemos e que nos transforma precisamente porque é estrangeiro, isto é, precisamente porque está para além das dimensões basicamente estáticas do nosso já-sabido, do nosso já-conhecido que se repete incessantemente. A obra, ao dirigir-se-nos,

traz-nos um suplemento que vem acrescentar-se ao nosso já-vivido. Traz-nos, pois, um suplemento de vida, que nos determina de modos até então insuspeitados. Assim, a obra parte de um futuro que é absolutamente seu para um presente que é fundamentalmente nosso e, com isso, transforma-nos. Dá-nos a ver o desconhecido, dá-nos a pensar o inominável, dá-nos a experimentar o inaudito e o insuspeitado. Tudo isto constitui exactamente aquilo a que chamo formas de determinação. É a obra que desse modo nos determina, nos reconfigura, nos fornece novas possibilidades de ser. Não somos nós que a determinamos inteiramente. Como é óbvio, precisamente porque falámos de diálogo e de relações constitutivas no plano da alteridade, haverá jogos de mútua determinação; mas, nesses jogos haverá sempre uma dominante, e essa é a do estrangeiro sobre o autóctone, isto é, a da obra sobre nós. As determinações que possamos imprimir sobre a obra serão sempre menos substanciais, menos eficazes, menos duradouras ou perenes do que aquelas com que a obra nos marca, quantas vezes com ferro em brasa.

Antes de fazer um rápido balanço final da relação entre a heterogeneidade da obra, a heterogeneidade do operador/receptor e o tópico do tempo, importa perspectivar também o passado na sua relação com o presente e o futuro. A obra – esse eminente sujeito do futuro – não se relaciona somente com o nosso presente. O nosso passado está também exposto às interferências e determinações provindas da obra. Vulgarmente entende-se o passado como algo de inapelavelmente estático; o passado passou, conseqüentemente deixou de poder alterar-se. Esta visão das coisas é de uma superficialidade aterradora. O passado, sendo o nosso passado na consciência que dele temos, está sujeito a todas as mudanças dessa nossa consciência, a qual é absolutamente não inerte. A nossa consciência varia a todo o momento, e sobretudo varia quando variam as determinações de que somos objecto. Assim, se a obra, vinda do futuro que lhe é próprio, interfere connosco e faz, portanto, variar também a nossa consciência, faz necessariamente também variar a nossa avaliação do passado, ou, mais rigorosamente ainda, a nossa construção do passado.

Se focarmos a nossa atenção, por um momento, nessa parte especial do nosso passado que é o nosso saber acerca da história da arte, poderemos ver como aquela que é – usando uma expressão wagneriana num sentido que ultrapassa largamente o próprio Wagner – a «obra de arte do futuro» retroage,

já não apenas sobre a arte do (nosso) presente, mas também sobre a obra de arte do (nosso) passado. É que todas as avaliações que possamos fazer acerca das obras com as quais convivemos, sejam elas oriundas de que períodos forem, são afectadas por aquelas obras cuja heterogeneidade e transcendência as colocam – digamos assim – à partida no plano do puro futuro.

Deste modo estamos chegados ao momento em que podemos encarar a síntese das diversas componentes da filosofia *da* arte que aqui vos propus. Sublinho «*da*», porque se trata aqui de uma filosofia que, no meu entender, é oriunda da própria arte, ou seja, de um estar-aí da obra que é gerativo relativamente ao próprio pensar filosófico. Esta filosofia da arte reúne, então, a heterogeneidade e a subjectividade da obra, a semi-objectualidade do operador/receptor heterogéneo e a transcendência temporal da obra numa visão que nos obriga constantemente a reavaliar, quer esteticamente, quer eticamente, a vida: a vida do nosso presente, do nosso passado – inclusive do passado histórico – e, por maioria de razão, do nosso futuro, ou seja, do nosso direccionamento para diante, do nosso direccionamento para um horizonte em que o nosso último desejo seria o de nos confundirmos com a obra, se tal fosse alguma vez possível.

Referências bibliográficas

- JUSTO, José Miranda (2014a), «Aesthetic Experience and Artistic Creativity: Knowledge, Affects, Imagination and Language», in: Ana Rita Ferreira, Ana Nolasco (eds.), *Creative Processes in Art*, Lisboa: Cieba; ISBN 978-989-8771-06-3; http://www.fba.ul.pt/wp-content/uploads/2014/10/P_2014_CREATIVEPROCESSESINART.pdf; pp. 25-40.
- (2014b), «Singularity, Universality and Inspiration in their Relation to Artistic Creation», *Sztuka i filozofia*, 45 – 2014, Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii, pp. 32-43.
- (2018), «A Meditative Flow on Ernesto de Sousa's Conception of Modernity (and two appendixes on related matters)», *OEI Magazine*, #80/81, Editor: Jonas Magnusson, Stockholm; ISBN 978-91-88829-01-6; pp. 85-94

EXPERIÊNCIAS DO ESTRANHO NA ARTE. DO EXOTISMO E ORIENTALISMO À CRIOLIZAÇÃO E HIBRIDIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Marita Rainsborough

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL)

Leuphana Universidade de Lüneburg

Resumo

Segundo Bhabha, os ambientes cada vez mais transculturais em que o Homem vive levam à hibridação nos espaços intermédios, ainda que, ao contrário do conceito da crioulização, o diferente persista, não se dissolvendo numa forma mista. Neste contexto histórico-artístico e teórico, pretende-se demonstrar o relacionamento com a estranheza com base em exemplos da arte. Analisaremos a questão dos tipos de estranheza – exotismo, orientalismo, crioulização e hibridização – que se podem identificar nesses exemplos e se a experiência da estranheza na arte contemporânea já só pode ser compreendida como propriedade ou qualidade de expressão estética global de obras de arte – numa evolução do desconhecido estranho na arte para a arte enquanto desconhecido, na aceção de uma dissolução do estranho no estranho da arte. Será mostrado que a arte contemporânea disponibiliza um espaço conceitual e visual/sensorial da alteridade e de sensibilização, distanciamentos e vivencialidade alterada na receção no sentido de novas possibilidades de experiência.

Palavras-chave

crioulidade, hibridade, exotismo, orientalismo, arte contemporânea

1. O fascínio ou a rejeição do estranho na arte¹

O fascínio pelo estranho, tal como os preconceitos, o medo e a rejeição do estranho, refletem-se na arte, por exemplo, na imagem do «bom» e do «mau selvagem» de culturas desconhecidas, bem como no confronto com o estranho na sua própria cultura. No modernismo clássico são utilizados elementos exóticos, que se tornam a base da arte, em particular relativamente aos processos da abstração,² e alteram a criação artística substancialmente. A ligação com a estranheza³ está sujeito a uma constante evolução e revela-se tanto no relacionamento teórico com a arte no contexto das ciências e/ou da história da arte como na prática artística. Isto torna-se evidente nas próprias obras de arte. Constatam-se, em especial, os conceitos exotismo, orientalismo, criouliização e hibridização ou criouliidade e hibridade como formas de penetração teórica na arte. Neste contexto analisaremos a questão dos tipos de estranheza que podemos identificar nos conceitos desde o exotismo à hibridade, nos respetivos conceitos artísticos e encenações artísticas.

¹ O artigo é uma versão ligeiramente modificada do texto publicado em alemão: Rainsborough, Marita (2016), «Fremderfahrungen in der Kunst. Vom Exotismus und Orientalismus zur Kreolisierung und Hybridisierung». Em: Fitzner, Werner (ed.), *Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*. Bielefeld: transcript, p. 77-96.

² O exotismo recorre aqui ao primitivismo de Einstein, que propaga as obras de escultura africanas como exemplo para a criação cubista na escultura europeia. Cf. Mayer, Michael (2010), «*Tropen gibt es nicht.*» *Dekonstruktion des Exotismus*. Bielefeld: Aisthesis, 2010, p. 15.

³ Em Waldenfels lê-se a este respeito: «A nossa questão prende-se com as diferentes formas da estranheza e os diferentes modos de superação contraditórios com que respondemos ao desafio do estranho. Não podemos ignorar que o estranho e desconhecido são atualmente muito valorizados, embora de uma forma extremamente ambígua e questionável que está relacionada com a referida crise dupla da razão e do sujeito.» Em: Waldenfels, Bernhard (1991), *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 58. E prossegue dizendo: «O estranho, ao contrário do peculiar, tem que ver com *estruturas de experiências e categorias de experiências.*» (Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, p. 59) E ainda: «Se a peculiaridade emerge da interação com o estranho, a alteridade também recai na esfera da *intrasubjetividade.*» (Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, p. 67) De acordo com Waldenfels, deste processo nasce também uma *interdiscursividade*. (Cf. Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, p. 69) Recorrendo à ética de Levinas, Waldenfels exige para a área das experiências do estranho: «[A]ssim, é necessário um discurso, que, numa renúncia constante [...], prescinde de uma primeira e última palavra.» (Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, p. 118)

Além do mais, devemos analisar os conceitos atuais da experiência do estranho⁴ na arte em relação às suas implicações, ao seu teor emancipador e possíveis ganhos face aos conceitos do exotismo e orientalismo. Relativamente ao potencial progressivo da hibridade enquanto forma atual do relacionamento com o estranho em geral, Ha constata: «A própria hibridade torna-se sinónimo do inovador e revolucionário.»⁵ Ha constata que a hibridade na maioria das vezes não pode cumprir essas expectativas e, na sua reflexão crítica sobre a hibridade, Ha afirma:

A esperança de questionar e desestabilizar conceitos hegemónicos e estruturas de poder através de categorias intermédias revela-se perfeitamente incorporável no seu efeito de modernização social. Sobretudo os efeitos transformativos da hibridização podem permanecer afirmativos no contexto do já existente e não têm necessariamente de exceder os limites entre dominâncias e marginalidades.⁶

Esta análise pode ser transposta para o conceito da criouldade ou criouldização.⁷ Huggan constata, além disso, novas formas do exotismo – von Boehme fala de «glomanticism»⁸ –, relacionadas com os processos da globalização aos quais também estão sujeitos os campos culturais. «What is clear, in any case, is that there are significant continuities between

⁴ «Na transição a partir da experiência individual do estranho, que aqui decorre, não se trata meramente da ampliação ou reprodução de experiências pessoais, como se interculturalidade significasse uma intersubjetividade em geral. Trata-se antes de repensar a correlação entre microexperiências e macroestruturas a partir do fenómeno do estranho, de modo a questionar também os estados dos sujeitos e culturas.» Em: Waldenfels, Bernhard (2013), *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 13. Waldenfels faz a distinção entre estranheza quotidiana, estrutural e radical. (Cf. *ibid.*, p. 205) Segundo o autor, «a experiência do estranho pressupõe uma exigência do estranho que prevalece sobre a nossa iniciativa própria.» (*Ibid.*, p. 14)

⁵ Ha, Kien Nghi (2005), *Hype um Hybridität: Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript, p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ Glissant prefere o termo criouldização ao de criouldade, uma vez que este frisa o carácter de processo.

⁸ «Este fenómeno foi entretanto designado de ‘glomanticism’, uma ligação fatídica de globalidade e romanticismo (Marchart 2004: 99).» Em: Beyme, Klaus von (2008), *Die Faszination des Exotischen: Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*. Munique: Wilhelm Fink, p. 177.

older forms of imperial exoticist representation and some of their more recent, allegedly postcolonial, counterparts. Two of these continuities, themselves interlinked, can be examined here: these are the *aesthetics of decontextualisation* and *commodity fetishism*.»⁹ Aplicar-se-á esta análise crítica dos autores de igual modo à arte contemporânea na área da experiência do estranho ou conseguirá a arte salvar o potencial emancipador dos conceitos criouliização e hibridização? Pode a arte preservar a autonomia e escapar às tendências sociais generalizadas? Além do mais, pretende-se analisar se a experiência da estranheza na arte contemporânea, em que a própria arte se torna frequentemente no estranho e representa, para o recetor da arte, gradualmente *per se* uma experiência do estranho, já só pode ser entendida como uma característica estética geral ou qualidade expressiva de obras de arte – numa evolução do estranho na arte para a arte como estranho no sentido de uma dissolução do estranho no estranho na arte.

2. O *hype* à volta de criouliidade e hibridade

Ha constata um *hype* relativamente ao fenómeno da hibridade¹⁰ no discurso social atual, o que, de uma forma atenuada, se aplica igualmente ao conceito da criouliização:

Hibridade como alegoria da transposição de barreiras sociais e da mescla cultural – frequentemente também «rácica» – esteve sempre conotada com fantasias obsessivas. A mudança de um símbolo negativo para uma

⁹ Huggan, Graham (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing the margins*. Nova Iorque: Routledge, p. 16.

¹⁰ «Após um longo processo de desenvolvimento, revelaram-se os pontos fundamentais do conceito da hibridade, um conceito que se tornou um termo-chave no contexto das teorias do pós-colonialismo.» Em: Graness, Anke; Schirilla, Nausikkaa (2001), «Hybridität: Einleitung». Em: *Hybridität*, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie, Viena, n.º 8, p. 5. Relativamente à história do conceito e à delimitação dos conceitos como criouliização e sincretismo, veja Fludernik, Monika; Nandi, Miriam (2001), «Hybridität: Theorie und Praxis». Em: *Hybridität*, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie, Viena, n.º 8, p. 7-24. Este conceito também abrange o desenvolvimento de solidariedade interpessoal. Neste contexto, Ha coloca a questão: «Como é possível encontrar a solidariedade invocada na diversidade e não numa unidade forçada?» Em: Ha, Kien Nghi (2004), *Ethnizität und Migration reloaded: Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*. Berlim: wvb, p. 17.

palavra de ordem fascinante com imagem produtiva, que suplanta o seu lado inquietante, porém, só pode ser observada nos últimos tempos.¹¹

Ha questiona-se: «Por que motivo é a hibridade vendida como novidade por excelência, apesar de ela contar claramente com uma longa, se bem que soterrada, história cultural? E porque é precisamente este conceito atualmente tão dominante e sexy, apesar de ainda há poucos anos ter sido um termo técnico empoeirado na biologia?»¹² Neste contexto, Ha debruça-se sobre o termo técnico da hibridade no âmbito dos discursos técnicos e científicos. Com base numa ampla propagação discursiva nesta área, no seu poder expressivo sobre outros discursos e no ponto central do termo em diferentes discursos culturais, Ha chega à conclusão que hibridade «enquanto fenómeno culturalista abrangente ou idioma dos contextos de produção e aproveitamento do capitalismo tardio assume a importância de uma metanarração pós-modernista.»¹³ O autor diz ainda: «Parece que a hibridização se está a tornar uma tendência de desenvolvimento geral, que abrange progressivamente outras áreas e se está a universalizar. Nestes contextos, a hibridização é estilizada como o código de modelos e tecnologias promissores e tratado como a nova esperança do progresso técnico-civilizatório.»¹⁴ Ha constata que ocorreu, desde a década de 90, um aumento desmedido da utilização do termo em formações discursivas. O termo é associado a abertura, combinabilidade, criatividade e modernidade, a mistura que lhe está ligada é associada a progresso. «Ao contrário dos entendimentos existentes, no discurso do híbrido a união de contrastes e diferenças não é negada ou considerada uma opção teórica, mas sim explorada de um modo experimental e fundada de forma normativa.»¹⁵ Ha chega à conclusão: «[Deste] modo, também o conceito do híbrido enquanto símbolo geral no modernismo pós-modernizado parece indicar a aproximação de

¹¹ Ibid., p. 14.

¹² Ibid., p. 39.

¹³ Ibid., p. 40.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 47; em Nausikkaa Schirilla podemos ler a este respeito: «A hibridade cultural põe em causa diferenças claras e vinca a permeabilidade, possibilidades de combinação e possibilidades de alteração.» Em: Schirilla, Nausikkaa (2001), «Können wir uns alle verstehen? Kulturelle Hybridität, Interkulturalität und Differenz». Em: *Hybridität*, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie, Viena, n.º 8, p. 43.

uma nova época.»¹⁶ No seu conceito do *third space*, Bhabha torna a categoria da hibridade numa metáfora cultural da relação alterada com a estranheza. Também em relação ao conceito da criouldade é possível constatar um *hype* semelhante no atual discurso teórico-cultural aliado a novas experiências na área artística e quotidiana num mundo global com um fascínio por misturas novas. Neste conceito, o fenómeno de formas linguísticas mistas, os idiomas crioulos, são transpostos para as circunstâncias culturais, sociais e políticas. A experiência do estranho é entendida como combinação e processo de mistura do diferente, dando origem a novas formas, com preferência pela reinvenção num processo de desabrochar recíproco.

É possível observar que na teoria da arte, história da arte e na criação prática dos artistas, com base nos conceitos artísticos, não existe uma conceção de criouldade e hibridade fundamentalmente diferente da que encontramos no discurso científico-cultural generalizado. De acordo com a grande importância dos materiais, meios, códigos simbólicos e as experiências sensoriais, emocionais e cognitivas associadas aos mesmos, o elemento combinatório é transferido, entre outras coisas, também para esta área. Nota-se, portanto, a combinação de materiais, meios, géneros e experiências cenestésicas no visual, auditivo, háptico, por ex., em instalações multimédia. Como exemplos desta orientação relativamente ao aspeto da experiência do estranho, podemos considerar, em especial, a junção de diferentes espaços vivenciais culturais com misturas interculturais, etnográficas, geográficas, políticas – frequentemente sob a forma de cooperação, troca e surgimento separado no espaço dos conceitos e/ou produtos artísticos – em diferentes meios e suas combinações. Estes refletem tanto conceitos filosóficos como também fenómenos da situação sociopolítica e económica no contexto global, como também diferenças interculturais dos diferentes modos de vida das pessoas, a nível religioso-cultural, e o confronto com o estranho em geral.

¹⁶ Há, *Ethnizität und Migration*, p. 51.

3. Experiências do estranho no exotismo e orientalismo

O fenómeno do exotismo da segunda metade do século XIX¹⁷ pressupõe, por um lado, o fascínio pelo estranho ou uma irritação com o estranho e comporta uma forma específica do olhar eurocêntrico para o estranho em contextos na maioria das vezes coloniais e, por outro lado, representa um confronto com a própria civilização e as renúncias que lhe estão associadas, o que se torna visível, em particular, na influência da arte europeia por elementos estrangeiros e da aplicação artística especial da experiência do estranho. Segalen fala de uma estética do diverso, que pode ser considerada como um conceito da estética de receção, em que através da perceção sensorial do estranho é criado um sentimento distinguível de surpresa – em relação, por ex., a formas históricas, geográficas/espaciais e culturais. Por conseguinte, esta experiência específica do exótico diz respeito, entre outras coisas, tanto à beleza na natureza como à beleza na arte¹⁸ e é considerada pelo autor como um tipo especial da experiência ou capacidade enquanto «exotismo universal», ao qual também está associado uma experiência do Eu: «A capacidade de perceber de forma diferente.»¹⁹ Este sentimento não significa um desabrochar no diferente, estando associado sobretudo a uma experiência especial da individualidade e da alteridade do contemplador: «Possivelmente, um dos traços característicos do *exótico* é a *liberdade*: a liberdade face ao objeto que descreve ou sente, pelo menos naquela última fase em que se furta aos mesmos.»²⁰ Em relação ao colonialismo e exotismo, Segalen diz: «O ‘colonial’ é exótico, mas o exótico excede largamente o colonial.»²¹ Segalen tenta, assim, criar uma estética geral da experiência do diferente estranho. Como exemplo artístico do seu conceito, Segalen refere,

¹⁷ Segundo von Beyme, o exotismo já tem alguma história, visto que é possível observá-lo na arte de Dürer, Velásquez, Rubens e Rembrandt. O termo terá sido utilizado pela primeira vez em 1599, afirma o autor. (Cf. von Beyme, *Die Faszination des Exotischen*, p. 7 e seguinte)

¹⁸ «Em relação à palavra ‘estética’, sigo o significado bem delineado de uma ciência claramente delineada, imposto pelos pensadores profissionais. É a ciência da contemplação e, ao mesmo tempo, do ênfase da beleza do momento; é a forma mais maravilhosa do reconhecimento.» Em: Segalen, Victor (1983), *Die Ästhetik des Diversen: Versuch über den Exotismus*. Frankfurt am Main, Paris: Qumran, p. 111 e seguinte.

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ *Ibid.*, p. 110.

em especial, as pinturas de Gauguin do Taiti, que representam a experiência do exótico. A estética do diverso é transposta para a pintura através das composições que dispõem o objeto de uma forma plana e frequentemente comprimida e centrada, através da seleção especial das cores, da aplicação direta e emotiva das tintas e da temática específica, que transpõe para o contemplador a experiência do exotismo, a sensação especial da alteridade, possibilitando assim também a experiência do exótico.

Segundo Graham Huggan, o exotismo pode ser definido como processo estetizante de adaptação do estranho ao familiar: «[E]xoticism may be understood conventionally as an aestheticising process through which the cultural other is translated, relayed back through the familiar.»²² Segundo Huggan, como ele constata fazendo referência a Ahmad, também lhe está associado, na maioria das vezes, um processo de fetichização, eventualmente com uma erotização,²³ que também pode ser observada em muitas das pinturas de Gauguin. Neste contexto, podemos falar de uma domesticação do estranho e de uma adaptação do sistema de códigos diferente ao conhecido e compreensível.²⁴ Contudo, o estranho não é totalmente neutralizado neste processo, mas mantém a potência da surpresa.²⁵ Além do mais, Huggan constata também um caráter dialético do exotismo e realça a função que legitima a sua exploração:

For the exotic is not, as is often supposed, an inherent *quality* to be found 'in' certain people, distinctive objects, or specific places; exoticism describes, rather, a particular mode of aesthetic *perception* – one which renders people, objects and places strange even as it domesticates them, and which effectively manufactures otherness even as it claims to surrender to its immanent mystery. The exoticist production of otherness is dialectical and contingent; at various times and in different places, it

²² Huggan, *The postcolonial Exotic*, p. IX.

²³ Cf. *ibid.*, p. 10; é possível observar igualmente «que o desejo do homem está tão continuamente ligado a projeção e controlo.» Em: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1997), «Einleitung». Em: Friedrich, Annegret; Hoehnel, Birgit; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria; Threuter, Christina (ed.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburgo: Jonas, p. 12. Schmidt-Linsenhoff cita Ruth Noack, que neste contexto faz referência a Kaja Silverman.

²⁴ Huggan refere-se aqui a Stephen Foster. Cf. Huggan, *The postcolonial Exotic*, p. 13 e seguinte.

²⁵ «[B]ut to domesticate the exotic fully would neutralise its capacity to create surprises, thereby integrating it, into the humdrum of everyday routines (Foster 1982/3: 21-2).» (*Ibid.*, p. 14)

may serve conflicting ideological interests, providing the rationale for projects of *rapprochement* and reconciliation, but legitimising just as easily the need for plunder and violent conquest.²⁶

As implicações políticas tornam-se geralmente invisíveis: «Exotism describes a political as much as an aesthetic practise. But this politics is often concealed, hidden beneath layers of mystification.»²⁷ No processo da exotização é contemplado o estranho, mas não como algo que retribui o olhar, criando ou mantendo, assim, relações de poder hierárquicas. Esta técnica de poder implícita do olhar exótico deve ser vista como – posicionada numa perspectiva de conjunto política estruturada – como momento fundamental subjacente às relações de poder. «The exoticist rhetoric of fetishised otherness and sympathetic identification masks the inequality of the power relations without which the discourse could not function. In the imperial context, as Jonathan Arac and Harriet Ritvo have suggested, this masking involves the transformation of power-politics into spectacle.»²⁸ O espetáculo estético encontra-se no coração do exotismo, que pode ser designado de uma estética do espetáculo; neste contexto, Huggan fala ainda de uma estética da descontextualização.²⁹ O estranho é retirado, na vivência estética, dos seus contextos culturais, sociais e políticos. Deste modo, em Huggan a análise do exotismo ganha uma conotação crítica e é associada ao encobrimento, ocultação e negação da exploração.

A análise do discurso do orientalismo de Said³⁰ descreve o fenómeno da construção discursiva do estranho oriental e uma genealogia do poder de

²⁶ Ibid., p. 13.

²⁷ Ibid., p. 14.

²⁸ Ibid.

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 16.

³⁰ Said faz especial referência a estudos sobre o orientalismo oriundos de França, Inglaterra e América, negligenciando a investigação alemã. Cf. Said, Edward W. (?2010), *Orientalismus*. Frankfurt am Main: Fischer. Entretanto existe um debate sobre os resultados de investigação de Said, em que foram criticados determinados aspetos como, por ex., a sua concentração excessiva em textos e o facto de negligenciar, por ex., a pintura e a música, bem como a abordagem reducionista da Europa partindo de fontes francesas e inglesas e, por outro lado, em que foi criado o chamado *New Orientalism*. Veja-se, a este respeito: Schnepel, Burkhard; Brands, Gunnar; Schönig, Hanne (ed.) (2011), *Orient – Orientalistik – Orientalismus: Geschichte und Aktualität einer Debatte*. Bielefeld: transcript.

normalização ocidental, partindo do conceito de poder arqueológico do discurso e genealógico de Foucault, sendo que Said,³¹ ao contrário de Foucault, insiste, no entanto, na influência marcante de textos e autores individuais, e no conceito de hegemonia de Gramscis enquanto construção ou formação do discurso que, do ponto de vista histórico, surgiu no final do século XVIII e ganhou força especialmente no século XIX. Ao contrário do exotismo enquanto processo estetizante da descontextualização, o orientalismo segundo Said é uma combinação de poder e conhecimento, em que a zona geográfica do oriente, delimitando-se do ocidente, cria, entre outras coisas, conhecimentos aplicáveis na investigação científica, em considerações e estudos aprofundados nas áreas científica, geográfico-paisagística, social e psicológica em análises filológicas. Também as atividades artísticas estão envolvidas neste processo, em especial a pintura e literatura.³² A este processo estão frequentemente associadas tendências de romantização e crítica da civilização, o que também se torna evidente no confronto pictórico com o oriente. Um exemplo disto são as obras de Jean-Leon Gérôme, em que, por exemplo, cenários pitorescos, vistas de aldeias e cidades e cenas de um harém são representadas num imaginário visual romantizado. Said diz: «O orientalismo correspondeu sempre mais à cultura que o viu nascer do que ao seu suposto objeto igualmente criado pelo ocidente; por essa razão, o seu desenvolvimento está marcado tanto por uma lógica interior como também por relações complexas com a cultura de origem.»³³ O oriental como símbolo do diferente, como o estranho por excelência, opõe-se ao oriente, sendo que o ocidente simboliza especialmente a racionalidade, o oriente, por sua vez, a irracionalidade. A construção do diferente depende, de forma decisiva, também da construção da própria identidade europeia, que se define pela delimitação do oriental. O orientalismo não pode ser pensado desassociado da história do colonialismo europeu. A análise que Said faz do fenómeno do orientalismo foi integrada,

³¹ Said apresenta também leituras contrapontísticas de obras em conformidade com o orientalismo na área da literatura e da música, que também fomentam um confronto da teoria e história da arte com obras visuais, uma vez que tenta recuperar o marginalizado no processo de receção. O autor centra-se em complementar obras da cultura europeia, pretendendo aliar abordagens culturais, sociais e políticas díspares neste processo de apropriação de produtos culturais de uma forma não harmonizadora.

³² Um exemplo literário é o *West-östlicher Divan* de Goethe.

³³ Said, *Orientalismus*, p. 33.

muitas vezes também de forma crítica, na discussão da teoria pós-colonial. O orientalismo e o exotismo têm de ser pensados, de várias maneiras, em conjunto, como fenômenos que se completam.

4. Crioulização e arte – Conceito e arte da documenta 11 e Yinka Shonibare

Desde os neo-vanguardistas da década de 70 que podemos falar definitivamente da tendência para superar o exotismo e o orientalismo enquanto conceitos da experiência do estranho. A crioulização³⁴ virou alvo de um *hype* semelhante ao do conceito da hibridade, para, a partir deste conceito, repensar a estranheza, incluindo na arte contemporânea.³⁵ Em especial os discursos do pós-modernismo e do pós-colonialismo estão na origem dessa mudança da concepção e das suas encenações artísticas. Exemplos disso são exposições como «Magiciens» (1989) em Paris, «Inklusion» (1996) em Colónia e Graz e «Kunstwelten» (2000) em Colónia. Também alguns programas da Bienal de Lyon de arte contemporânea e da Documenta refletem esse desenvolvimento, em especial o da Documenta 11 (2002). Deste modo, as obras expostas da Documenta 11 são, segundo Enwezor, compreensíveis num horizonte de discursos globais e situam-se num contexto político no que toca ao desenvolvimento de identidades nacionais e culturais.³⁶ A crioulização, ou seja, a mistura de culturas e identidades, era entendida tanto como miscigenação como fragmentação, as plataformas pretendiam ilustrar a descentralização desejada. É possível observar novas perspectivas do conceito da *métissage* na discussão da teoria pós-colonial. A crioulização, um termo cunhado pela antropologia e linguística, pode ser vista como um conceito específico da

³⁴ O termo da crioulização foi desenvolvido inicialmente na linguística para caracterizar formas linguísticas mistas, as chamadas línguas crioulas.

³⁵ Em relação a estes termos no contexto latino-americano, Gugenberger e Saringen fazem referência ao conceito da transculturalidade do cubano Fernando Ortiz, da Négritude de Aimé Césaire, da Antillanité de Édouard Glissant, da Creolité de Patrick Chamoiseau, Jean Barnabé e Raphaël Chamoiseau e ao livro do antropólogo Canclini, Néstor García (1990), *Culturas híbridadas. Estratégias para entrar y salir de la modernidade*. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo. Veja-se: Gugenberger, Eva; Saringen, Kathrin (ed.) (2011), *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung: Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas*. Münster: LIT, p. 7 e seguinte.

³⁶ Sobre isto, veja-se Enwezor, Okwui e outros (ed.) (2002), *Créolité and Creolization: Documenta 11_Plattform 3*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

relação com o estranho, que sublinha a importância de misturas e recombinações para processos sociais e construções de identidade, bem como para o posicionamento individual. A criouliização enquanto conceito cultural geral é hoje geralmente compreendida, com base em Glissant, como: uma «figura intelectual da criouliização com vista ao contacto, encontro e mistura culturais ou à transformação mútua de culturas diferentes e que apresenta uma relação estreita com o conceito da criouliidade e o conceito da hibridade.»³⁷ Glissant diz: «Eu afirmo, portanto, *que o mundo se está a criouliizar.*»³⁸ A isto está associado um conceito do estatuto igual de todas as culturas:

Criouliização significa que os elementos culturais colocados em contacto devem ter obrigatoriamente o >mesmo estatuto<, caso contrário a criouliização não poderá ocorrer efetivamente [...] A criouliização exige o reconhecimento recíproco dos elementos heterogêneos, tendo em conta as suas relações, ou seja, que na troca e mistura o «ser» não seja rebaixado ou desrespeitado a partir do interior ou do exterior. Porque falo de criouliização e não de mistura? Porque a criouliização é imprevisível enquanto é possível prever o resultado de uma mistura.³⁹

O conceito da criouliização é visto, ao mesmo tempo, como uma estratégia de sobrevivência,⁴⁰ partindo de uma situação (pós-)colonial, e adquire assim uma importância existencial. Por essa e outras razões, a criouliidade também não pode ser equiparada à hibridade.

Mas a par da problemática de lidar com múltiplas experiências traumáticas para a memória coletiva e comunicativa em quatro continentes (África, América, Europa e Ásia), a criouliização no início do século XXI gira em torno da – também para a Europa – questão premente de como entender as diferenças culturais sem recair no essencialismo ou no mero multiculturalismo, ou seja, uma coexistência de culturas com o objetivo de estabelecer uma diversidade cultural.⁴¹

³⁷ Müller, Gesine; Ueckmann, Natascha (ed.) (2013), *Kreolisierung revisited: Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript, p. 9.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.; sobre esta matéria as autoras citam Glissant, Édouard (2005), *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg: Wunderhorn, p. 11 e seguintes.

⁴⁰ Cf. Müller/Ueckmann, *Kreolisierung revisited*, p. 10; sobre esta matéria as autoras citam Françoise Vergès 2008.

⁴¹ Müller/Ueckmann, *Kreolisierung revisited*, p. 12.

Para a Documenta 11, Okwui Enwezor desenvolveu um conceito de exposição que coloca o aspeto da criouliização no centro, o que se reflete na estruturação da exposição com as suas diferentes plataformas em cinco continentes, a fundamentação teórica e a seleção dos artistas e das obras.⁴² O artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare representado na Documenta 11, pretende, por ex., encenar artisticamente na sua arte, em diferentes suportes, instalações, pinturas, fotografias, performances e filmes, a relação entre África e a Europa do ponto de vista económico, político e histórico. Ele inscreve-se, com a sua arte, no diálogo (pós-)colonial ao tematizar a questão da identidade individual e coletiva do colonizado bem como do antigo colonizador, sobretudo em relação à história da arte e da literatura ocidental na sua importância atual para questões de identidade. A sua cena rural do século XVIII *Gallantry and Criminal Conversation* (2002),⁴³ apresentada sob a forma de instalação na Documenta 11, em que as pessoas vestem trajes históricos de tecidos africanos, pode ser considerada um exemplo disso. As figuras à escala real, geralmente dispostas em pares de homem e mulher, e o coche histórico verde suspenso do teto estão colocados num pedestal branco. As cenas apresentadas têm um forte caráter erótico/sexual, colocando especialmente a sexualidade e o erotismo no foco da experiência do estranho evocada na obra. «Relativamente à instalação, não se trata de questões da moral sexual, mas antes de poder económico, comportamento transfronteiriço, desejo, curiosidade indomável e liberdade, que ainda hoje desempenham um papel significativo nas viagens e na emigração.»⁴⁴ O contraste entre o corte dos trajes e o tecido no vestuário africano simboliza, por um lado, por ex., a

⁴² «O conceito artístico assenta, conseqüentemente, também no âmbito da Documenta 11, ainda num estatuto autónomo das obras. A *autonomia* apresenta-se, contudo, como historicamente variável, não tem um estatuto essencialista e tem de ser descrita em função do respetivo objeto de arte.» Em: Hoffmann, Katja (2013), *Ausstellungen als Wissensordnungen: zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld: transcript, p. 407. A autora constata ainda o apego à reivindicação da *originalidade* de uma obra. (Cf. *ibid.*, p. 409) Além do mais, Hoffmann identifica uma transição do modelo de pensamento da lógica da identidade para o da lógica da diferença, observando também *tendências de eliminação das fronteiras* e o afastamento de modelos de interpretação homogêneos de uma história da arte em conformidade com a sua pluralização. (Cf. *ibid.*, p. 408, 411 e seguinte.)

⁴³ A instalação é composta por 1 coche, malas, 11 figuras (sem cabeça), trajes.

⁴⁴ Yinka Shonibare no catálogo da Documenta, citado de Bechtloff, Dieter (ed.) (2002), *Die Documenta 11*, Kunstforum International, Vol. 161, p. 259.

exploração económica das colónias africanas, por outro, a problematização da ideia da originalidade de uma cultura. Os tecidos com cores e padrões africanos são de origem holandesa e são fabricados de tecido de algodão no chamado processo «wax print». Segundo Shonibare torna-se evidente que a cultura deve ser vista como uma construção artificial da mistura. A criatividade artística de Shonibare, que deve ser contemplada, do mesmo modo, como diálogo intervisual e, além disso, também transvisual com a história da cultura, literatura e da arte no contexto (pós-)colonial – incidindo também sobre a relação do poder e do desejo –, tematiza a análise da questão das formas mistas das culturas – as culturas crioualizadas. O momento de combinação da arte de Yinka Shonibare deve ser entendido como uma crioualização, sendo que a sua criação artística tematiza a questão dos códigos culturais na relação com a dominância e soberania na cultura (pós-)colonial. A crioualização é pensada com referência ao aspeto do poder e encenada de forma artística.

5. O intermédio do híbrido na arte – Shirin Neshat e Kehinde Wiley

Segundo Bhabha, os ambientes cada vez mais transculturais em que o Homem vive levam à hibridação nos espaços intermédios,⁴⁵ ainda que, ao contrário do conceito da crioualização, o diferente persista, não se dissolvendo numa forma mista. Bhabha aposta, em especial, no respeito pelo diferente na sua alteridade e no suporte de discrepâncias e contradições: «in that productive space of the construction of culture as difference, in the spirit of alterity or otherness.»⁴⁶ Hibridade é, na sua perspectiva, o que define o carácter fundamental na cultura. «then we see that all forms of culture are continually in a

⁴⁵ Com o seu conceito da «cultural difference», Bhabha vira-se contra a «cultural diversity». Nestas interações com o estranho serão criadas também novas formas da solidariedade. Cf. Rutherford, Jonathan (1990), «The Third Space: Interview with Homi Bhabha». Em: Rutherford, Jonathan (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, p. 209. Veja-se também Bhabha, Homi K. (2011), *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, p. 360. Bhabha exige neste processo uma «proximidade da 'diferença'». Veja-se, a este respeito: Bhabha, Homi K. (2010), «Globale Ängste». Em: Weibel, Peter; Žižek, Slavoj (ed.), *Inklusion: Exklusion: Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Viena: Passagen, p. 39.

⁴⁶ Rutherford, *Identity, Community, Culture, Difference*, p. 209.

process of hybridity.»⁴⁷ O seu teorema da hibridade, segundo o qual resulta um «third space» como local de negociação do diferente no cultural e social/político, pressupõe a noção de cultura como «translation» permanente, tornando supérflua a questão do «original»: «The 'original' is never finished or complete in itself.»⁴⁸ O intermédio pode assumir diferentes formas, por ex., jogar com as formas artísticas tradicionais, um imaginário clássico e motivos artísticos no confronto com novos conteúdos – como hibridade na arte. A artista de vídeo, cineasta e fotógrafa norte-americana com origens iranianas Shirin Neshat⁴⁹ pode ser vista como exemplo desta conceção da hibridização na arte. Ela descreve a sua arte como «cry for help»⁵⁰ e considera-a existencial e universal para além da dimensão do político. A artista vê a sua arte como arma, «art is our weapon» e como forma de resistência – «culture is a form of resistance». A viver em exílio, também se considera uma crítica do ocidente e preocupa-a ver que nessa região a cultura é cada vez mais reduzida a uma forma de entretenimento («a form of entertainment»). As mulheres iranianas são uma fonte de inspiração para a artista, que considera a sua transformação uma história alegórica com importância universal, porque essas mulheres encontraram uma nova voz que também lhe confere a ela, enquanto artista, uma voz («their voice is giving me my voice»), o que tem efeitos sociais em geral para além das fronteiras nacionais. Na sua fotografia e vídeo-arte, desenvolveu uma linguagem visual híbrida.

Também na obra de Kehinde Wiley, um artista norte-americano com origens africanas, salta à vista a hibridade da linguagem visual. Na sua arte retrata, em especial, pessoas de etnia afro-americana em poses que fazem lembrar as obras dos grandes mestres, como Tizian, Rubens, van Dyck e

⁴⁷ Ibid., p. 211.

⁴⁸ Ibid., p. 210.

⁴⁹ Shirin Neshat saiu do Irão em 1979 com 17 anos, tentou o regresso ao seu país natal em 1990 e acabou por abandonar novamente o Irão em 1996. Tornou-se famosa através da sua série fotográfica «Women of Allah» (1993-1997) e as suas obras de vídeo «Anchorage» (1996), «Turbulent» (1998), Rapture (1999) e Fevor (2000), etc. Em 1999 recebeu o prémio da 48.ª Bienal de Veneza. Trabalhos de vídeo mais recentes são, por ex., «Zarin» (2005) e «Women without men» (cinco instalações de vídeo, 2008). Pelo seu filme «Women without men (2009)» recebeu o prémio de melhor realização.

⁵⁰ As seguintes citações são declarações de Shirin Neshat por ocasião do seu discurso TED Talk *Art in Exile*, carregado a 11.12.2012, veja-se <http://www.youtube.com/watch?v=4YS3g-GpnPe8>; última visualização a 10.07.2018.

David. Afro-americanos, africanos, afro-brasileiros, indianos, etíopes e árabes são apresentados em poses heroicas, por ex., pessoas socialmente vulneráveis,⁵¹ mas também artistas de pop e hip-hop, como Michael Jackson e Ice-T. Wiley usa o imaginário clássico que atribui importância social às pessoas poderosas e influentes, documentando, do ponto de vista artístico/histórico, e refletindo assim sobre a sua arte no diálogo entre arte e poder. Ele simpatiza com os inconspícuos da sociedade, que se tornam heróis nas suas imagens, que são apresentados na sua roupa quotidiana, como, por ex., camisolas desportivas ou sweats com capuz, chapéu ou boné. Os fundos apresentam na maioria das vezes padrões e ornamentos, que fazem lembrar o design têxtil africano, arquitetura islâmica, o Rococó francês, etc. As tradicionais molduras douradas, os padrões preciosos e o material da tinta a óleo reforçam a sensação de valor intrínseco. Wiley procura descobrir na sua arte também aspetos do colonialismo e pô-los a debate. Por ex., relativamente à França atual face à sua própria história colonial, por ex., as suas representações de tunisinos e marroquinos evidenciam estas relações na situação pós-colonial.

Além do mais, Wiley critica o conceito da masculinidade e a forma de sujeito masculino da «black masculinity», que realçam os aspetos da desportividade, hipersexualidade e comportamento antissocial. Estes dizem respeito tanto à imagem de si próprio como à imagem externa do homem negro que importa desmascarar. Wiley cita códigos da «US urban masculine ideology» associados à «gangsta ideology», partindo da convicção fundamental de que a masculinidade é um tema central da resolução de conflitos pós-coloniais.⁵² Sobre esta matéria, Nurse diz: «masculinism is a core philosophy embedded in sexism, modernism, capitalism and imperialism.»⁵³ A criação artística de Wiley representa o confronto com códigos simbólicos que se referem a momentos estéticos formais, como a composição, perspetiva, técnica de pintura e seleção

⁵¹ Wiley aborda pessoas na rua e fotografa-as para as pintar mais tarde, por ex., no Brasil, em Marrocos e na Tunísia.

⁵² Reddock, Rhoda E. (2004), «Interrogating Caribbean Masculinities: an Introduction». Em: Id. (ed.), *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*. Jamaica, Barbados, Trinidad, Tobago: University of the West Indies Press, p. XXVI.

⁵³ Nurse, Keith (2004), «Masculinity in transition». Em: Id. (ed.), *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*. Jamaica, Barbados, Trinidad, Tobago: University of the West Indies Press, p. 4.

de materiais, como também a elementos de conteúdo como género, seleção do motivo, gestos e mímica representados e referências culturais/históricas. O artista retoma o género dos tradicionais retratos de soberanos, que mostram no centro da composição um soberano, frequentemente com cavalo, numa pose de soberania. Por ex., a pintura a óleo de Michael Jackson de Wiley recorre ao retrato de Rubens de Filipe II de Espanha do ano 1635. Em Wiley, trata-se de um jogo intervisual com obras da história da arte, onde se podem observar mudanças de sentido, discrepâncias e surpresas no combinatório enquanto inter-iconicidade. O espaço intermédio híbrido criado faz referência aos fenómenos da atribuição da importância social na pintura e, através da pintura, no contexto (pós-)colonial. A representação da masculinidade subalterna com meios da representação clássica de soberania para a representação do modelo da masculinidade hegemónica nas suas formas históricas variáveis, utilizando como exemplo o tipo aristocrático, ilustram a importância de sucesso e representação de poder para a construção da masculinidade soberana. «men are valued as ‚success objects’ in a context of *reputation*» cita Keith Nurse o autor Sampath.⁵⁴ O homem subalterno fala através da encenação artística de Wiley, que se apropria da linguagem visual do antigo colonizador. «[O]ne could argue that this contest for power had also become interwoven with competing victimhoods, victimhood in a postcolonial context being seen as moral grounds for recuperating postcolonial leadership and political, social and sexual power.»⁵⁵ Isto pode ser interpretado como ato subversivo, como mimetismo no sentido de Bhabhas.

O mimetismo é, portanto, o sinal de uma dupla articulação, uma estratégia complexa da reforma, regulação e disciplina, que se «apropria» («appropriates») do diferente ao visualizar o poder. O mimetismo é, porém, também o sinal do inapropriado («inappropriate»), uma diferença ou rebeldia, que concentra em si a função estratégica dominante do poder colonial, que intensifica a supervisão e que representa uma ameaça imanente para tipos «normalizados» do conhecimento e poderes disciplinares.⁵⁶

⁵⁴ Ibid., p. 25.

⁵⁵ Reddock, *Interrogating Caribbean Masculinities*, p. XXI.

⁵⁶ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, p. 126 e seguinte.

A experiência híbrida do estranho é reinterpretada em estratégias de empoderamento no sentido pós-colonial.

O *third space*, que surge nas concepções e obras de arte dos artistas descritos, revela formas de aparecimento totalmente distintas. Em Wiley, o jogo intervisual das referências da história da arte, para o confronto com códigos simbólicos da representação do poder em referências pós-coloniais, está em primeira linha códigos esses que devem ser entendidos como estreitamente ligados às concepções da masculinidade. Neshat recorre, na sua criação artística, principalmente a uma linguagem visual estranha para o contemplador ocidental, como, por ex., inscrições árabes nos rostos, mãos e pés, vestes árabes, locais e paisagens iranianos, que, através da ocupação do espaço no suporte fotográfico ou fílmico, torna o estranho experimentável. Em especial a divisão dual do espaço da imagem em masculino e feminino, a linguagem de cores do preto e branco, que muitas vezes causa um efeito de contraste, e o trabalho com o oposto de passividade e atividade, bem como o aproveitamento de efeitos de simetria e direções espaciais aumenta a insistência da linguagem visual, sendo que também recorre a elementos artísticos ocidentais tradicionais. Arranjos sonoros e cantos apoiam as impressões visuais; na instalação de vídeo «Turbulent» (1998), é mostrado sucessivamente o canto de um homem à frente de uma grande audiência e o canto de uma mulher numa sala vazia, numa divisão dual da imagem em preto e branco. As experiências do estranho na arte levam, em Neshat e Wiley, a experimentar o estranho como próximo e próprio, sem que as experiências do estranho na arte se dissolvam enquanto o estranho.

6. Resumo

É possível identificar diferentes tipos de estranheza na arte, como, em particular, os diferentes conceitos da experiência do estranho, desde o exotismo à hibridade. A estranheza pode ser entendida como sensação estética do diverso aliada a uma experiência da particularidade individual na experiência da discrepância, – eventualmente associada a uma descontextualização –, que também pode estar associada a uma mistura e ocultação ideológica, como ficou claro no conceito do exótico, ou também como experiência do contraste para construção da própria identidade para obtenção do conhecimento de soberania, o que leva

a estudos profundos do orientalismo, em parte também associado a uma saudade romântica do diferente e a uma crítica da civilização. Experiências do estranho enquanto opções das misturas correspondem ao conceito da criouliização, enquanto a tônica principal no conceito da hibridização reside na conservação da alteridade e do ganho através das diferenças de discrepância no social, ético e cultural. A estranheza é encenada pelos artistas Neshat, Wiley e Shonibare em particular como elemento discrepante, que no processo da criouliização e/ou hibridização, que retoma hábitos de visualização e simultaneamente também os quebra e desloca, cria novas formas visuais do intermédio.

A contemplação, efetuada em parte de forma exemplar, das conceções artísticas e realizações artísticas contemporâneas no seu meio institucional e social mostra, apesar da problemática levantada, possibilidades para experiências do estranho na arte que vão para além de uma receção em conformidade com o exotismo e orientalismo e com a criouliização e hibridização concebida de forma crítica. A experiência da estranheza na arte contemporânea é nitidamente mais do que uma propriedade estética geral ou qualidade expressiva de obras de arte. A representação do estranho na arte torna a própria arte muitas vezes em algo percecionado como estranho, sugerindo uma dissolução do estranho no estranho da arte, não ficando, contudo, por aqui na arte contemporânea. Tal como os exemplos referidos mostram, pode possibilitar experiências culturais do estranho, ultrapassando o espaço de experiência da peculiaridade. As experiências do estranho na arte são, portanto, mais do que uma dissolução do estranho no estranho da arte, em que a própria arte se encena principalmente enquanto o estranho. A arte contemporânea disponibiliza um espaço concecional e visual/sensorial da alteridade e de sensibilização, distanciamentos e vivencialidade alterada na receção no sentido de novas possibilidades de experiência. A insistência sensorial e a penetração concecional das diferentes temáticas principais oferecem, pelo menos, a possibilidade de uma alteração através de experiências do estranho através da arte, que neste processo pode ser percecionada, ela própria, como estranha. A arte disponibiliza, na troca entre autonomia e heteronomia, um espaço para experiências do estranho, um espaço específico de encontro com o diferente.

Referências bibliográficas

- BECHTLOFF, Dieter (ed.) (2002), *Die Documenta 11*. Kunstforum International, Vol. 161.
- BEYME, Klaus von (2008), *Die Faszination des Exotischen: Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*. Munique: Wilhelm Fink.
- BHABHA, Homi K. (2011), *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr.
- (2010), «Globale Ängste». Em: WEIBEL, Peter; ŽIŽEK, Slavoj (ed.), *Inklusion: Exklusion: Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Viena: Passagen, p. 19-43.
- ENZEWOR, Okwui e outros (ed.) (2002), *Creolité and Creolization: Documenta 11_Platform 3*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- FLUDERNIK, Monika; NANDI, Miriam (2001), «Hybridität: Theorie und Praxis». Em: *Hybridität*, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie, Viena, n.º 8, p. 7-24.
- FRIEDRICH, Annegret; HOEHNEL, Birgit; SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria; THREUTER, Christina (ed.) (1997), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburgo: Jonas.
- GLISSANT, Édouard (2005), *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg: Wunderhorn.
- GRANESS, Anke; SCHIRILLA, Nausikkaa (2001), «Hybridität: Einleitung». Em: *Hybridität*, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie, Viena, n.º 8, p. 4-6.
- GUGENBERGER, Eva; SARTINGEN, Kathrin (ed.) (2011), *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung: Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas*. Münster (LIT).
- HA, Kien Nghi (2005), *Hype um Hybridität: Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.
- (2004), *Ethnizität und Migration reloaded: Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*. Berlin: wvb.
- HOFFMANN, Katja (2013), *Ausstellungen als Wissensordnungen: zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld: transcript.
- HUGGAN, Graham (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing the margins*. Nova Iorque: Routledge.

- MAYER, Michael (2010), «Tropen gibt es nicht.» *Dekonstruktion des Exotismus*. Bielefeld: Aisthesis.
- MÜLLER, Gesine; UECKMANN, Natascha (ed.) (2013), *Kreolisierung revisited: Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript.
- NESHAT, Shirin: TED Talk *Art in Exile*, carregado a 11.12.2012, <http://www.youtube.com/watch?v=4YS3gGpnPe8>; última consulta 10.07.2018.
- NURSE, Keith (2004), «Masculinity in transition». Em: Rhoda E. Reddock (ed.), *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*. Jamaica, Barbados, Trinidad, Tobago: University of the West Indies Press, p. 3-37.
- REDDOCK, Rhoda E. (2004), «Interrogating Caribbean Masculinities: An Introduction». Em: Id. (ed.), *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*. Jamaica, Barbados, Trinidad, Tobago: University of the West Indies Press, p. xiii-xxxiv.
- RUTHERFORD, Jonathan (1990), «The Third Space: Interview with Homi Bhabha». Em: Rutherford, Jonathan (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, p. 207-221.
- SCHIRILLA, Nausikkaa (2001), «Können wir uns alle verstehen? Kulturelle Hybridität, Interkulturalität und Differenz». Em: *Hybridität, Polylog: Zeitschrift für interkulturelle Philosophie*, Viena, n.º 8, p. 36-47.
- SCHNEPEL, Burkhard; BRANDS, Gunnar; SCHÖNIG, Hanne (ed.) (2011), *Orient – Orientalistik – Orientalismus: Geschichte und Aktualität einer Debatte*. Bielefeld: transcript.
- SEGALEN, Victor (1983), *Die Ästhetik des Diversen: Versuch über den Exotismus*. Frankfurt am Main, Paris: Qumran.
- SAID, Edward W. (2010), *Orientalismus*. Frankfurt am Main: Fischer.
- WALDENFELS, Bernhard (1991), *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2013), *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

página deixada intencionalmente em branco

TRANSNACIONALIDADE E INTERMIDIALIDADE EM PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL. REFLEXÕES SOBRE COPRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Carolin Overhoff Ferreira
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar a relação entre transnacionalidade e intermedialidade para os estudos de cinema. Considero que a questão da complexidade midiática precisa ser abordada quando se discutem os aspectos epistemológicos e metodológicos no estudo de filmes transnacionais. Enquanto as academias europeia e americana vêm na transnacionalidade uma ferramenta para realçar a pluralidade cultural e o hibridismo, bem como a chance de superar o eurocentrismo, no caso das nações lusófonas ideias acerca de seu suposto hibridismo, como o luso-tropicalismo e a lusofonia, costumam remitificar questões identitárias em produções transnacionais. Visando compreender sua estreita relação, realizarei primeiro uma abordagem histórica dos dois conceitos, para depois usar meus estudos anteriores sobre filmes e coproduções de língua portuguesa, que lidam com o colonialismo e o pós-colonialismo, como exemplos para essa abordagem.

Palavras-chave

Intermedialidade, transnacionalidade, filmes de língua portuguesa, colonialismo, pós-colonialismo

Do ponto de vista do Brasil, o termo transnacionalidade requer algum cuidado. Devido à conjunção e interação entre diversas artes e mídias na arte contemporânea e no audiovisual, a importância da intermedialidade está tornando-se cada vez mais clara. Também é imperativo pensar de uma perspectiva pós-colonial, embora saibamos que não existe pós-colonialismo,

sendo que o neocolonialismo determina não só as nossas vidas diariamente mas também as perspectivas nos estudos das artes ao dependerem ainda muitas vezes de comparações com a Europa e os Estados Unidos. Frequentemente não somos realmente bem-sucedidos, na academia, em nos libertarmos dos padrões e das narrativas europeus ou norte-americanos. Em última análise não devemos esquecer que ambos os conceitos – transnacionalidade e intermedialidade – foram desenvolvidos no e para o contexto europeu ou americano (embora haja alguma semelhança sociopolítica e histórica entre os países lusófonos e a América do Norte, especialmente no que diz respeito à história da escravidão). Isso fica especialmente evidente quando se estuda as produções nacionais e transnacionais de língua portuguesa, ou seja, filmes de Portugal e suas ex-colônias Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau e Moçambique. Pois percebe-se rapidamente que há diversas tentativas de remitificar as relações transnacionais coloniais e pós-coloniais como bem-sucedidas, baseadas na ideia de uma língua compartilhada que é tratada como espaço cultural em comum, apostando-se na intermedialidade sobretudo para adaptações literárias consideradas como legado cultural compartilhado.

Consequentemente, e com base em meus estudos anteriores, tenho dois objetivos neste artigo: primeiro, refletirei através de um esboço da teoria e história da arte sobre o porquê do surgimento e da importância dos dois conceitos – transnacionalidade e intermedialidade – como metodologia e contexto epistemológico, bem como sobre seus limites. Depois referenciei minhas análises anteriores de exemplos de filmes em língua portuguesa para apontar como o entrelaçamento metodológico dos dois conceitos pode apontar a existência ou a possibilidade de ultrapassar essas remitificações.

Transnacionalidade e intermedialidade

Início com algumas reflexões sobre transnacionalidade e intermedialidade. É bem sabido que a introdução do conceito de transnacionalidade nos estudos de cinema na primeira década do século XXI (EZRA e ROWDEN 2006, DUROVICOV e NEWMAN 2009, HIGBEE e LIM 2010) foi primariamente uma reação e crítica ao essencialismo do cinema nacional, bem como resultado de um novo contexto cada vez mais globalizado de produção, distribuição e recepção de filmes. A ideia de que as nações são

comunidades imaginárias (ANDERSON, 1983) foi, certamente, um poderoso gatilho para esse repensar.

Quanto ao estudo da arte em geral, é importante lembrar que a construção do nacionalismo, descrita de forma crítica por Benedict Anderson (1983), foi ponto de partida de muitos estudiosos desde o século XIX para enfocarem um contexto cultural específico ou uma nação particular. Podemos pensar nos primeiros estudos hoje considerados clássicos: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A cultura do Renascimento na Itália), 1860; Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge* (A arte religiosa do século XII na França), 1898; Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné* (Os desenhos dos pintores florentinos), 1903, Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (A arte flamenga antiga. Sua origem e caráter), 1953; etc.

Na verdade, o enfoque na arte nacional fora praticado desde o século XVI, primeiro em tratados que começaram a romper com a tradição aristotélica, pois queriam assegurar uma posição dominante para a respectiva nação na arte em pauta. Na Inglaterra podemos pensar em *Art of English poesie* (A arte da poesia inglesa) e *Defense of poesie* (A defesa da poesia) de Sir Philip Sidney (1589, 1595). Exemplos franceses são os prefácios de suas peças por Pierre Corneilles, especialmente de *Le Cid*, bem como *La poétique* (A poética) de La Mesnardière (1640) e *Pratique du théâtre* (Prática do teatro) do Abade François Hébelin d'Aubignac (1657). Sobretudo na França esses textos foram escritos com o intuito de substituir a Itália como grande nação cultural. Esse enfoque na nação teve profundas implicações para o futuro estudo de qualquer arte, o que pode ser testemunhado na sobrevivência tenaz do eurocentrismo, criticado há décadas, mas ainda bem persistente se pensarmos somente no número de publicações relativamente ao cinema europeu e norte-americano em comparação com o sul-americano.

A análise da arte e de sua história no contexto de um curso acadêmico fora praticada inicialmente quase exclusivamente em países de língua alemã, tornando-se mais frequente depois da Segunda Guerra Mundial – em parte devido ao exílio de estudiosos por causa da perseguição nazista – na França, Inglaterra, EUA, etc. Na década de 1980, quando no Brasil o estudo

da história da arte como curso específico sequer existia, esse tipo de historiografia da arte começou a ser questionada e seu fim declarado. O enquadramento da arte e sua narrativa única – períodos de grande impacto e seus estilos – foi encerrado em 1983 (BELTING, 2016) quase no mesmo momento em que foi mais uma vez constatada a morte da arte (DANTO, 2006 [1986]). De fato, a arte já havia morrido duas vezes: com Giorgio Vasari (2011) em 1550, quando inaugurou a história da arte para a arte italiana de seu tempo, e com G.W.F. Hegel, em 1823, quando esse aponta a necessidade do estudo da história da arte de forma sistemática.

Um pouco antes e paralelamente à primeira morte da história da arte e da insistente morte da arte, novas perspectivas sobre arte e cultura foram abertas por estudiosos provenientes de contextos transnacionais e pós-coloniais. Substituíram o conceito de arte pelo conceito de cultura a partir os anos 1950 através da criação de uma nova disciplina, os estudos culturais (HALL, 1996), ou colocaram à prova alguns conceitos centrais do eurocentrismo, como o Orientalismo (SAID, 2007). Em seguida, europeus e americanos perceberam que era necessário ampliar o escopo nacional até que finalmente, no século XXI, para dar conta de toda a produção visual, abraçaram o mundo inteiro na ideia de uma arte global (BELTING, 2013). Embora hoje em dia exista um consenso nas ciências humanas de que as fronteiras nacionais estão sendo e devem ser ultrapassadas, a transnacionalidade é afirmada e celebrada também quando, na realidade, os muros virtuais e reais ainda existem ou foram reforçados e, ainda, apesar do fato de que nunca foram verdadeiramente abandonados, sobretudo no contexto acadêmico.

O conceito de intermedialidade e a tentativa de questionar ou quebrar fronteiras em relação às mídias tem uma história um pouco mais longa do que a transnacionalidade. Estreou na literatura à margem da Europa, na União Soviética já em 1929 como dialogismo – por meio da consciência da presença de múltiplas vozes em um romance que exceda a de seu autor e de seus personagens (BAKHTIN, 1981). Depois, através de sua introdução na França nos anos 1960, foi traduzido em intertextualidade (KRISTEVA, 1968). Nos estudos de cinema e das mídias tornou-se cada vez mais presente a partir do final da década de 1970 (ECO, 1987 [1979]; FISKE, 1987), porém, ainda como conceito ligado ao texto em uma operação que alargou as fronteiras dele, pouco depois da declaração da morte do autor (BARTHES, 2004)

ou do estudo dele como função (FOUCAULT, 1992). Somente no final do século XX usa-se o conceito de intermedialidade na academia (RAJEWSKY, 2012), entendido como uma resposta às tendências da arte moderna e contemporânea que têm suas raízes no Dadaísmo, mas também na dança e no teatro, e ganharam forças no movimento internacional Fluxus, que não só quebrava instrumentos musicais em suas performances, mas também as fronteiras entre a vida cotidiana, a arte e as mídias, altura na qual surgiu pela primeira vez o conceito «intermídia» (HIGGINS, 1984).

Focar o uso simultâneo de diferentes mídias, a tradução de uma mídia ou a citação de uma ou mais mídias em outra são hoje três formas como se analisa a transgressão das fronteiras mediáticas, ou seja, a relação intermedial, em nosso mundo em rede, caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico e pelo surgimento de novos dispositivos (RAJEWSKY, 2012). Apesar do uso do conceito na academia ser recente, o atual interesse na complexa interação entre as mídias ou as artes e mídias e o estudo de suas fronteiras devem ser compreendidos – o que o aproxima à transnacionalidade – como uma correção da ideia da especificidade das mídias, que foi introduzida nos debates apenas no século XVIII, isto é, mais tarde do que a ideia de uma arte nacional. A ontologização das artes, que se justifica somente muito parcialmente, e que fica associada ao estudo das artes conforme sua nação, causou danos consideráveis – o já referido nacionalismo e a essencialização – que os conceitos transnacionalidade e intermedialidade agora procuram remendar dentro de seus próprios limites.

Nacionalidade e especificidade da mídia

Embora eu já tenha comentado um pouco sobre a história da arte e das mídias, gostaria de aprofundar a compreensão histórica da emergência da nacionalidade e da especificidade das diferentes mídias mais um pouco para tornar os interesses em sua aplicação ainda mais claros. Quero mostrar que transmedialidade e intermedialidade são conceitos que não podem ser vistos como uma mudança de paradigma, mas meramente como correção e mudança de perspectiva que segue, novamente, uma agenda. A pequena excursão cronológica na história e teoria da arte mostrará o quanto os diversos estudos das artes acabaram se referindo a sua matriz metodológica e, assim, reforçaram as ideias de nacionalidade e ontologia já explicitadas.

Começo com Plínio, o Velho (1991), o filósofo da natureza romano, comandante naval e do exército, que foi o primeiro a reunir todo o conhecimento de uma cultura «nacional» específica, especialmente da Grécia antiga – suas esculturas, pinturas e arquitetura – através da apresentação de todo o conhecimento de seu tempo, publicado no ano 77. Era organizado pela sua materialidade, razão pela qual escultura está discutida no contexto dos minerais e a pintura no dos pigmentos. Demorou um milênio e meio para que alguém demonstrasse o mesmo interesse enciclopédico na cultura. Giorgio Vasari (2011), pintor e escritor italiano, foi, como já mencionei, em 1550, não só responsável por sugerir a ideia de uma história da arte, colocando o fundamento para futuros estudos, mas também da narrativa teleológica acerca da dominação humana da perspectiva e da imitação da natureza como conquista de sua cultura nacional, eternizando e, assim, matando pela primeira vez a arte (Didi-Huberman, 2013). De fato, ao enaltecer o Renascimento italiano através das histórias de seus mais destacados escultores, pintores e arquitetos, criou o primeiro cânone nacional de arte e de seus artistas que ainda nos influencia hoje, bem como a narrativa da decadência e, por isso, do fim da arte.

Cânone e narrativa foram usados, como referido, para destacar a própria arte nacional. No que diz respeito à arte dramática, da Renascença em diante, as interpretações retóricas da poética aristotélica pelos romanos e os padres da Igreja cristã deram lugar a comentários de artistas, que foram depois substituídos por textos dos chamados especialistas. Publicações sobre textos dramáticos, a nova forma cultural do romance ou a pintura a óleo levaram a debates acalorados em vários países europeus, impulsionados pelo desejo de mostrar que a arte dos compatriotas era igualmente bom ou melhor que da Antiguidade grega ou romana.

Pode-se pensar no *Traité de l'origine de romans*, de Pierre Daniel Huet, de 1670, que foi publicado como prefácio do romance *Zayde* e é hoje considerado a primeira história da literatura. Depois de descrever a história do impacto de diferentes culturas na escrita em prosa, Huet conclui com uma avaliação positiva do romance francês dele contemporâneo, especialmente daquele que apresenta. Séculos mais tarde, Edward Said (2011, p. 43) foi figura importante para nos sensibilizar para essa relação entre nação e narração, relacionando-a ao projeto do imperialismo das nações europeias: «Com

o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso ‘nos’ diferencia ‘deles’, quase sempre com algum grau de xenofobia.» Além da questão do elogio da própria nação, a xenofobia está inscrita, por assim dizer, não só na arte mas também no estudo dela desde muito cedo.

Embora o estudioso do cinema brasileiro com maior impacto nesse quesito, Paulo Emílio Salles Gomes (1996), tenha contemplado justamente a relação do cinema com o colonialismo, o fez, pelo menos em parte, na perspectiva do subalterno, como o título de seu famoso texto «Cinema: trajetória no subdesenvolvimento», de 1973, deixa bem claro. Na verdade, desde as primeiras reflexões brasileiras sobre a arte o olhar foi sempre virado de forma comparativa para a Europa – muitas vezes de forma pouco lisonjeira e autoconfiante. Talvez por ter desconsiderado quase sempre o próprio potencial e a originalidade, que agora está ganhando aos poucos um espaço mais apropriado na história da arte brasileira através do estudo da arte indígena (cf. LAGROU, 2009) e da mão afro-brasileira (cf. ARAÚJO, 1988).

A Europa, diferentemente da América do Sul, teve vários séculos para inflar seu ego e estabelecer sua própria fama, destacando-se de forma pejorativa da arte não-europeia, a chamada arte primitiva. O estudo das obras primas de certas épocas europeias e de seus estilos tornou-se, conseqüentemente, o método central. De fato, como disse anteriormente, estudar o estilo de uma época foi o paradigma definidor da história da arte e de sua narrativa teleológica, para não dizer, o único. Ainda possui forte influência, embora esteja dando lugar para estudos da representação e questões relacionadas a grupos negligenciados devido a sua etnia, raça, gênero ou classe.

Antes disso, Vasari fez escola ao enaltecer os artistas, afirmando seu status e o da arte dentro do contexto da emergência de uma sociedade burguesa na altura das explorações e do crescente comércio marítimos. Novamente, não se deve esquecer a observação de Said (2011, p. 43) de que nação e narração são centrais não apenas para a própria identidade, mas também para o colonialismo: «Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.» A ideia de um «renascimento» cultural na época das descobertas obviamente

ainda não cimentava a ideia da identidade cultural de uma nação, mas já manifestava a ideia da primazia europeia na arte.

Uma das mais notáveis narrativas diz respeito ao berço da civilização na Europa da qual a Renascença lançou mão. Começou, como já vimos, com Plínio, o Velho – cuja enciclopédia sobreviveu a Idade Média em mosteiros cristãos – e foi reinterpretada por Johann Jacob Winckelmann em *História da Arte Antiga*, em 1763, estabelecendo a arte grega como a mais alta perfeição artística. Com a fórmula da nobre simplicidade e grandeza serena, a ideia da Europa como origem da cultura e a Antiguidade como modelo eterno a seguir teve impacto duradouro. Foi tão poderosa que autores tão diferentes como G. F. W. Hegel e Friedrich Nietzsche a reformularam, cada um a sua maneira.

Curiosamente, a concentração em contextos nacionais e em mídias específicos fazia parte do mesmo esforço. A questão da especificidade serviu, acima de tudo, para introduzir e defender um novo gênero de arte que ainda não havia sido estudado e canonizado. Aconteceu, em ordem cronológica, com o romance, a pintura, a fotografia, o cinema, a videoarte, a arte digital. A esses textos veio associar-se Jonathan Richardson, que defendeu a importância da pintura a óleo em 1715, refletindo sobre a diferença entre literatura e belas artes e um esquema para avaliar a pintura. Gotthold Ephraim Lessing, seguindo Aristóteles em sua preocupação com a função das artes, afirmou um pouco mais tarde, em 1766, que a literatura e a escultura diferiam em sua recepção. Isso lançou as bases para a definição e o estudo da especificidade midiática, que se tornou uma prática discursiva nas futuras disciplinas acadêmicas, a fim de justificar o respectivo gênero artístico. Para as artes de reprodução mecânica – fotografia e cinema – foram necessários longos debates para que pudessem ser incorporados no cânone, já que não eram mais dependentes do olho e da mão humanos. No entanto, David Hockney (2001) mostrou que a câmera obscura com ou sem lupas tem sido usada como ferramenta tecnológica para transmitir a projeção da realidade à superfície bidimensional pelo menos desde o século XII. Muito provavelmente conhecia-se a câmera obscura desde a época da *Alegoria da caverna* de Platão.

Paradoxalmente, os métodos historiográficos e analíticos utilizados pelas diferentes disciplinas que estudam as artes não variaram muito. Assim, a ainda jovem disciplina dos estudos de cinema, que até o final da década de

1960 fazia parte dos departamentos de artes cênicas, de letras ou de línguas, assimilou muitos conceitos e ideias que tinham surgido na história da arte ou nos estudos literários. Termos como teoria do autor, câmera-caneta e filme ensaio revelam a autoridade das disciplinas mais antigas, sobretudo das letras, ou seja, bem na tradição do legível estabelecida por Aristóteles. Além do mais, a formação de cânones e o estudo do estilo cinematográfico dentro das fronteiras nacionais, dos grandes artistas e de certas «épocas de ouro» mimetizaram o paradigma época-estilo da história da arte e o aplicaram para a nova mídia e os dispositivos seguintes. Reforço novamente que a especificidade da mídia, como o nacionalismo, tem sido implementada para defender os próprios interesses e fronteiras.

Os conceitos filosóficos de verdade e probabilidade, aparência e ideia, já abordados de formas dispares por Platão e Aristóteles – de forma negativa ou neutra –, foram traduzidos na tríade ilusionismo, construtivismo e realismo nos estudos de cinema. Recentemente, numa abordagem antropológica, o filósofo alemão Martin Seel (2013) declarou o ilusionismo e o realismo como inexistentes ao rejeitar a ideia de qualquer ontologia para o audiovisual. Substituiu o ilusionismo e o realismo pela ideia de que o filme, por meio de sua natureza sonora e imagética, possui possibilidades ilimitadas de construção, o que, sendo essa sua tese principal, poderia envolver o espectador mais do que qualquer outra mídia no mundo construído. Contra essa ideia da especificidade da mídia relativamente a sua criação, pode-se argumentar que as possibilidades infinitas existem para qualquer forma de arte e os mundos fictícios criados, embora a ideia acerca da recepção, que explicaria o poder de persuasão do audiovisual – apesar de existente também em outras mídias – não deva ser descartada.

No entanto, em termos epistemológicos, David Hockney e Martin Gayford (2016) falam, assim como muitos outros no novo milênio, de uma história das imagens (e não da arte), em que o cinema e a fotografia também têm seu lugar. Enfatizam em sua argumentação que ambas as mídias não são nem mais nem menos do que a criação de imagens com novos meios tecnológicos. Seguindo essa linha de pensamento, a ideia de intermidialidade assume uma nova dimensão: trata-se simplesmente da mudança e da diversificação das mídias que agora podem ser usadas e variadas entre si, assim como os diversos estilos – de fato, uma realidade desde o surgimento

do teatro como primeiro evento multimídia que reunia poesia, performance, música e escultura. Mídias, nessa perspectiva, são apenas formas diferentes de expressão que não devem ser hierarquizadas e cujas diferenças consistem na produção e, eventualmente, em sua recepção, sem que essas diferenças sejam tão dramáticas como as teorias, que surgiram para incluí-las no panteão da arte, sugerem.

Depois da declaração nos anos 1980 tanto do fim da história da arte por Hans Belting (2016) como da arte por Arthur Danto (2006), e das narrativas nacionais tendo sido expostas como sendo nacionalistas na mesma época por Anderson (1983), vimos que os estudos de cinema propuseram o conceito de transnacionalidade nos anos 2000 – acompanhando a ideia de um cinema mundial – seguindo, assim, mais uma vez o debate iniciado pela história da arte, que se interessou, na verdade novamente, pela troca, os pontos de contato e a circulação da arte. Depois de extensas publicações sobre filmes nacionais, nós, estudiosos do cinema, agora prestamos atenção à transgressão das fronteiras dos estados-nação e da arte procurando e afirmando com entusiasmo o hibridismo, a mobilidade e o policentrismo. Estamos nos libertando, parcialmente, de uma prática secular baseada na nacionalidade, na Europa como centro, na formação de cânones baseada na especificidade da mídia e na excepcionalidade do artista, que seguia o patriarca da história da arte Giorgio Vasari e suas ideias de arte, história da arte e da posição central do artista e de seu estilo. Em outras palavras, deixamos só agora o quadro epistemológico desse inventor da Renascença, apesar das várias tentativas para desenvolver novas perspectivas, como a pluri-metodologia da Escola de Viena no início do século XX na Universidade de Viena ou os estudos de Aby Warburg (2017) acerca da sobrevivência na arte, ambos interrompidos pelo nazismo e depois esquecidos por algumas décadas.

A transnacionalidade e a intermedialidade são o resultado de uma consciência crescente da complexidade do mundo e das mudanças geopolíticas, bem como das possibilidades de construção artística a partir das diversas mídias. Mas, para dar o exemplo que estudo, o que os filmes de língua portuguesa demonstram é que a euforia na abolição de fronteiras precisa ser vista em seu contexto político. Ou seja, não devia dizer respeito apenas a uma revisão epistemológica da história das artes em geral, mas levar sempre em consideração a história colonial. Cito novamente Edward Said (2011, p. 41),

que nos conscientizou acerca da relação entre cultura e imperialismo e o resultante hibridismo: «Em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo». A transnacionalidade que estudamos e celebramos agora é, na verdade, o efeito de tensões geopolíticas e violentos jogos de poder que começaram na época de Vasari. Ou seja, iniciou-se durante o chamado Renascimento, mas determina a vida no novo mundo, e não só, até hoje.

Esperança é certamente possível, mas não deve levar a uma nova epistemologia cega. Não é por acaso que multimídia e intermídia foram conceitos utilizados por David Higgins (1984) nos anos 60, bem como por aqueles que professaram a morte da história da arte para redefinir a arte ou criticar as mídias antigas. No entanto, uma análise crítica da longa tradição de análises formais deve nos fazer perceber que a intermedialidade, ao nos levar novamente à análise formal, frequentemente reduz a dimensão política ou simplesmente serve como um lembrete bem-vindo dos complexos diálogos entre e combinações das mídias. Resumindo: é ingênuo afirmar que a transnacionalidade é garantia de visões heterogêneas do mundo ou postular a priori uma nova mídia ou a intermedialidade em geral como instrumento crítico.

A cultura, como Said (2011, p. 44) igualmente enfatizou, é um elemento-chave de dominação, embora nós, estudiosos das ciências humanas, ainda achemos difícil reconhecer isso: «Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas.» Consequentemente, tensões e conflitos devem ser considerados como constitutivos de hibridismo, heterogeneidade e policentrismo, e não como garantias para posturas que as revelem ou estabeleçam sempre um maior diálogo.

Quando comecei a trabalhar sobre filmes e coproduções de língua portuguesa que lidam com colonialismo e pós-colonialismo percebi isso muito rapidamente. A maioria dessas produções, sobretudo – é preciso realçar – as transnacionais, evitam essas tensões, ou as suprimem, tentando reescrever eufemisticamente a história colonial ou dando uma visão equivocada das

relações pós-coloniais na atualidade. Não negligenciar esse fato nas minhas análises foi justamente possível pelo uso crítico dos conceitos transnacionais de luso-tropicalismo e lusofonia, cujas definições supostamente enfatizam o hibridismo, mas, em última instância, resultam de uma posição neocolonialista. Explicá-los-ei brevemente antes de falar sobre os filmes.

Luso-Tropicalismo e Lusofonia

O luso-tropicalismo propaga as notáveis realizações de Portugal – a descoberta de rotas marítimas, de ilhas e «continentes» inteiros – como resultado do desejo de converter o mundo ao cristianismo, ajudar no desenvolvimento civilizacional e de misturar-se com outras culturas e grupos étnicos do hemisfério sul. Baseia-se na ideia de que o povo português, caracterizado ele próprio por influências europeias e africanas, sempre foi de natureza transnacional. O ditador português António de Oliveira Salazar adotou o conceito cunhado pelo estudioso brasileiro Gilberto Freyre (1998), em 1933, para defender uma democracia racial no Brasil, para preservar as colônias africanas na década de 1950 em plena descolonização.

Os adeptos da lusofonia, que reforçaram as relações estreitas entre Brasil e Portugal igualmente no final da década de 1950 e depois novamente após o final do imperialismo na África portuguesa, acreditam, por sua vez, que a utopia da comunidade harmoniosa transnacional tornou-se uma realidade nas colônias e continua no presente por meio de uma forte ligação devido aos laços linguísticos, culturais e históricos comuns. Durante seu exílio no Brasil, o estudioso literário português Agostinho da Silva (cf. MACHADO, 1995) empregou a lusofonia como uma visão cultural utópica, mas que se tornou cada vez mais, especialmente na década de 1990, um discurso oficioso e político. Como referido, a linguagem comum é usada como metáfora da cultura compartilhada. As diferenças regionais e nacionais são ignoradas e o português é interpretado como o princípio unificador e a pedra angular de uma identidade cultural que, em virtude de sua dimensão transnacional, é superior à identidade nacional.

Foi apenas nas últimas duas ou três décadas que os críticos literários e os cientistas sociais portugueses começaram a traduzir o ideário internacional pós-colonial em uma avaliação crítica desses conceitos, associados à suposta singularidade e humanidade do ato colonizador do país, resultado também

de uma crescente conscientização relativamente a sua própria crise de identidade pós-colonial e seu lugar marginal na União Europeia. Os debates em andamento revisam a suposta predisposição nacional à transnacionalidade e a dimensão universal da própria língua, bem como a euforia em relação à herança cultural pós-colonial. Deixam claros a intenção do luso-tropicalismo e da lusofonia de reescreverem a história colonial como uma história cultural, reconhecendo que ambos os conceitos servem ao mito de Portugal como uma nação civilizadora importante e humanitária (cf. FERREIRA, 2012).

Cinema de língua portuguesa

Mais exatamente essa narrativa acrítica é reapresentada nas coproduções contemporâneas, como agora mostrarei brevemente através dos meus resultados de pesquisa (cf. FERREIRA, 2011, 2012, 2014a, 2014b). Concentrar-me-ei em filmes da década de 1980 até a de 2000 que lidam com movimentos transnacionais e são caracterizados por estratégias intermédias das mais diversas. É preciso dizer que personagens migrantes não são muito comuns no cinema de língua portuguesa, nem nos filmes nacionais de Portugal, Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau ou Moçambique, nem nas coproduções, onde aparecem com maior frequência. E que as estratégias intermédias restringem-se muitas vezes a adaptações literárias.

Há ainda algumas estórias de migração na época colonial também nos filmes nacionais. No caso do Brasil são muito menos frequentes e críticos, do que durante o Cinema Novo, quando os colonialistas foram retratados de maneira zombadora e satírica. A comédia *Caramuru* (2001) de Guel Arraes reafirma a ideia do Brasil que não deu certo devido ao colonialismo português, que trata o encontro entre indígenas e colonialistas de forma leve e engraçada. *Carlota Joaquina* (1995), de Carlota Camurati, está mais alinhado à tradição cinemanovista ao usar o grotesco comportamento dos colonialistas como alegoria dos afazeres feudais e obscuros dos políticos atuais (cf. FERREIRA, 2011).

As coproduções luso-brasileiras também se ocupam principalmente com eventos históricos. As perspectivas nelas desenvolvidas dependem fortemente da proveniência do cineasta. Coproduções de brasileiros como *Terra estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas (único filme situado na contemporaneidade), *O judeu* (1995) de Jom Tob Azulay, *Bocage, o triunfo do*

amor (1997) de Djalma Limongi Batista, e *Desmundo* (2002) de Alain Fresnot tendem a olhar de forma desconfiada para o ideário da lusofonia e o luso-tropicalismo, enquanto realizadores portugueses o reabilitam. As estratégias intermediais variam também. Enquanto os brasileiros usam literatura para provar a polifonia e a multiplicidade cultural (*Bocage, Terra estrangeira, O judeu*) ou como meio de sátira política (*Bocage, Carlota Joaquina, O judeu*), os portugueses os empregam como desculpa para retratar seus personagens como modelos culturais (*Palavra e utopia*, 2000; *A selva* 2002). O padre Antônio Vieira, considerado tanto brasileiro com português, se destaca em *Palavra e utopia* de Manoel de Oliveira; enquanto um jovem monarquista português no início do século XX em *A selva* de Leonel Vieira é moralmente superior aos brasileiros. Na atualidade os imigrantes brasileiros encontram em Portugal uma vida melhor, sobretudo em *Tudo isso é fado* (2004) de Luiz Galvão Teles. Se houver exceções a essa regra, são usadas estruturas melodramáticas com estereótipos como em *Um tiro no escuro* (2004) de Leonel Vieira ou em *Diário de um novo mundo* (2005) de Paulo Nascimento, que referenciam gêneros dominantes do cinema como o policial e o filme de época.

Mesmo as poucas coproduções com as ex-colônias africanas não estão isentas de perspectivas míticas sobre a vida harmoniosa no mundo lusófono, especialmente quando foram realizadas por diretores portugueses. Migrantes ou viajantes são bem recebidos em Portugal em *Fintar o destino* (1998), de Fernando Vendrell, e no já mencionado *Tudo isso é fado*. Os colonialistas são luso-tropicalistas quando são adolescentes em *O gotejar da luz* (2002), de Fernando Vendrell, e um jovem português é bem-vindo e, de fato, meio-irmão em *O miradouro da lua* (1993), de Jorge António. Mesmo quando o diretor é africano, a tentação de ser conciliatório existe, por exemplo, no musical alegre *Nha fala* (2002), de Flora Gomes.

Em comparação, o cinema nacional português é muito mais pessimista no que diz respeito à atualidade. Depois de um breve *flerte* com o luso-tropicalismo em *Casa de lava* (1994), filmado em Cabo Verde, Pedro Costa começou a reconhecer em sua trilogia Fontainhas, realizada em Portugal, principalmente em *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), a marginalização dos migrantes. Ele dignifica suas personagens, porém, às vezes tende a monumentalizá-las ou mitificá-las, sobretudo em *Juventude em marcha* (2006) e em *Cavalo dinheiro* (2014), onde recorre à iconografia

ocidental canônica. Nesses casos a intermedialidade pode servir como uma ferramenta analítica importante para demonstrar isso, sendo que Costa cita extensivamente a pintura flamenga barroca e dialoga de forma intensa com a história cultural ocidental. Faz do homem comum que retrata um homem excepcional conforme o ideário da história da arte europeia. Teresa Villaverde partilha as preocupações de Costa relativamente à falta de integração em *Os mutantes* (1998) mas sem elaborar uma estética mitificante, enquanto soluções luso-tropicalistas e estereotipadas prevalecem no cinema comercial, nomeadamente em *Zona J* (1998), de Leonel Vieira.

Enquanto os filmes nacionais e transnacionais veem aspectos cômicos nos encontros coloniais ou pós-coloniais para reflexão ou entretenimento, tanto em filmes de brasileiros e portugueses, ou desenvolvem uma estética mais arrojada para dignificar talvez excessivamente os imigrantes, como no caso de Pedro Costa e Teresa Villaverde, a maioria das coproduções realizadas por portugueses sobre a contemporaneidade e a época colonial estão empenhadas em manter a crença na democracia racial luso-tropicalista e na cultura compartilhada lusófona em narrativas convencionais. Alguns estão cientes da diversidade, das tensões ou dos conflitos, mas os resolvem em esquemas simplistas e estereotipados. Apenas um pequeno número de filmes – *Desmundo*, *O judeu* e *Bocage*, situados na época colonial, e *Terra estrangeira*, *Os mutantes* e *No quarto da Vanda*, que possuem personagens contemporâneas em migração – lidam de forma consciente com o fardo da história colonial e cultural e oferecem um imaginário mais complexo que dá conta das contradições dos hibridismos «pós-coloniais».

***Tabu* de Miguel Gomes**

Dentro do grupo de filmes que não apenas contam histórias com um olhar crítico sobre a transnacionalidade, mas também revelam a construção das ficções em termos de colonialismo e pós-colonialismo através de suas estratégias intermediais, queria destacar um filme mais recente. A coprodução internacional entre Brasil, Alemanha, França e Portugal *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, oferece uma abordagem interessante que, através do entrelaçamento de dois planos temporais, bem como por meio de múltiplas referências e citações visuais e cinematográficas, desenvolve uma crítica sutil com humor seco relativamente ao colonialismo e ao pós-colonialismo. As

diversas estratégias de intermedialidade, que estabelecem relações históricas e imaginárias complexas, fazem de *Tabu*, filmado em melancólico preto e branco, um excelente exemplo de como um filme pode enfrentar tanto a nostalgia colonial como o neocolonialismo.

Dividido em duas partes, *Tabu* não apenas desafia os mitos transnacionais da lusofonia e do luso-tropicalismo, mas também trabalha com o imaginário colonial existente acerca de África, construído nas mais diversas mídias, sobretudo na fotografia, no romance, no filme etnográfico, nos gêneros do filme de época, de aventura e de amor romântico. A primeira parte, «Paraíso perdido», é situada na Lisboa de hoje e a segunda, «Paraíso», em uma fazenda colonial africana não especificada. Essa inversão demonstra de forma irônica que África não é o paraíso perdido, mas que os portugueses se perderam no pós-colonialismo em uma visão nostálgica desse suposto «paraíso» colonial.

Através de seu título, seu tema e sua estética, Gomes se envolve em um diálogo intenso com um filme anticolonial significativo que foi realizado no final da era do cinema mudo, *Tabu: a history of the South sea* (1931), do cineasta alemão Fritz Murnau, produzido nos Estados Unidos. Amplia a perspectiva antropológica dele sobre a colônia franco-polinésia em Bora Bora ao desafiar ainda mais as categorias midiáticas do documentário e do filme de ficção, bem como ao enfatizar a materialidade da mídia fílmica – suas imagens e seu sons.

O espectador descobre a estreita conexão entre passado colonial e presente pós-colonial que o filme investiga apenas passo a passo. No breve prólogo, vemos a personagem de um desbravador farsesco com o qual o filme aponta, através da maneira grotesca como sua história extravagante e absurda é narrada, atuada e enquadrada, que a reivindicação europeia que o colonialismo foi marcada pela exploração científica e o desejo de desenvolver África é tão disparatada como as ações dele. Essa parte introdutória apresenta ainda outro tema central na história da mídia audiovisual, que também será central na segunda parte: a história de amor romântico e muitas vezes fatal em filmes de Hollywood ambientados na selva africana. Por meio da citação de elementos estilísticos do documentário etnográfico e da fotografia colonial, é igualmente satirizada, por exemplo, no momento em que o explorador decide suicidar-se.



Figura 1: Explorador antes de seu suicídio em *Tabu* (© Miguel Gomes, 2012)

Na primeira parte, «Paraíso Perdido», torna-se perceptível a doença civilizatória de autoengano e a inexistência da lusofonia e do luso-tropicalismo míticos. Os longos planos estáticos e os diálogos mecânicos e monossilábicos dão a esse mundo rígido e infeliz uma aparência grotesca, como já a vimos no prólogo. Por outro lado, a separação dos elementos cinematográficos – sons, músicas, imagens – e a inexistência de diálogos faz com que a história de amor da última parte, «Paraíso», revele que o colonialismo não era nenhum paraíso e que a nostalgia relativamente a ele é uma utopia fictícia do cinema dominante e da fotografia colonial que apenas serve para manter as relações de poder neocoloniais.

De fato, «Paraíso perdido» desponta sobretudo sentimentos de solidão, vazio, carência e banalidade. Mostra com grande sutileza o peso que paira sobre o Portugal de hoje devido ao legado colonial –especialmente em relação aos migrantes africanos. A história de Pilar, uma portuguesa de meia-idade um tanto solitária, que tenta ser uma boa cristã e cidadã dedicada, é contada em pequenas sequências que se estendem ao longo de uma semana. Seu fascínio com sua vizinha Aurora, que já teve uma fazenda em África – uma citação intermedial do romance *Out of Africa/Entre dois amores*, de Karen Blixen, escrito em 1947 e adaptado para o cinema em 1985 – atesta seu desejo de histórias sobre aventuras românticas, que procura suprir com

idas frequentes ao cinema. Depois de sua vida supostamente impactante em África – o espectador ainda vai descobrir seu segredo – Aurora é agora apenas uma velhinha senil, viciada em jogos, que constantemente perde seu dinheiro no cassino. Razão pela qual Pilar acusa a empregada de Aurora, Santa, de não tomar nenhuma medida para impedi-la, mesmo que seja apenas uma imigrante pobre de um país africano não especificado, paga pela filha que vive no Canadá.



Figura 2: Aurora e Santa em *Tabu* (© Miguel Gomes, 2012)

O paternalismo de Pilar em relação a Santa serve para apontar as limitações de seus valores cristãos, bem como sua hipocrisia, que ela esconde atrás de uma atitude pseudodemocrática. Há uma tentativa de dar a impressão de uma coexistência luso-tropical e lusófona na sociedade pós-colonial portuguesa, mas percebe-se que não passa de fachada. A demonização de sua empregada pela própria Aurora – ela diz que foi enviada pelo diabo – é obviamente projeção de seus próprios demônios e testemunha a difícil convivência entre ex-colonizador e ex-colonizado. Embora Pilar seja amigável, ela frequentemente assume uma posição superior e intimidadora perante Santa. A segunda parte enfatizará ainda mais a hipocrisia e dupla moral, dessa vez do colonialismo, que é mostrado como nada mais e nada menos do que a subjugação ilegal de outros territórios e povos.

Em «Paraíso», um imigrante e aventureiro italiano de nome Gianluca Ventura – que fora chamado no final da primeira parte ao leito de morte de Aurora mas chegou tarde – conta sua história de amor adúltero com ela em um país africano imaginário onde Aurora vivia na plantação de chá de seu marido ao pé de uma montanha simbolicamente chamada Monte Tabu. Este nome não se refere apenas ao adultério, mas serve também como metáfora para a colossal ilegitimidade do colonialismo.



Figura 3: Explorador em *Tabu* (© Miguel Gomes, 2012)

Acompanhando um *flashback* a voz de Gianluca nos leva de volta aos anos 1960, comentando de seu ponto de vista os eventos até o final do filme. Não há mais um único diálogo. Em uma inteligente tradução midiática da crítica de Murnau ao colonialismo e ao cinema sonoro, cuja ganância capitalista ele igualou, ouvimos como no filme homônimo somente música sincronizada – canções pop nostálgicas da época e cantos entoados pela população nativa – a voz *over* de Gianluca e alguns poucos sons ambientes – como uma pedra caindo em um lago.

O caso de amor com Aurora termina de forma trágica e grotesca, porque ela acaba matando o melhor amigo de seu marido e de Gianluca que havia seguido o par fugitivo para trazer a adúltera grávida de volta para a sociedade colonial patriarcal. Esse assassinato motiva Gianluca a notificar o marido de Aurora e desistir dela. Perante a falsidade da sociedade colonial

fica cada vez mais evidente para o público que a ideia de um colonialismo cristão e humanista não passa de ficção. A primeira parte já tinha indicado isso relativamente ao pós-colonialismo. Mas as estratégias estéticas fazem dos colonialistas objetos de um olhar quase etnológico, especialmente devido à falta de diálogos e como resultado da voz distanciada de Gianluca. São perceptíveis como seres cínicos, egocêntricos e decadentes, cuja dupla moral e narcisismo conseguiram subjugar um território imenso do continente africano sem nenhuma justificativa para tal. Ao estudar a intermedialidade no filme – as citações do cinema mudo, do filme etnográfico e de Hollywood, as referências à música pop e à música tradicional africana, bem como à iconografia da fotografia colonial – além da somente imaginada transnacionalidade – que se revela no fracasso óbvio do luso-tropicalismo e da lusofonia – fica evidente que *Tabu* consegue revelar a ficcionalidade da suposta superioridade moral e intelectual em relação à África, bem como o imaginário midiático criado para sustentá-la (cf. Ferreira 2014b).

Em conclusão, gostaria de reiterar que o estudo de um filme a partir da perspectiva da transnacionalidade e da intermedialidade pode aguçar nossa percepção e compreensão relativamente aos diálogos nacionais e midiáticos, bem como em relação à eventual transgressão em tese promissora das fronteiras, mas que, como vimos em *Tabu*, não passam de mera alegação para justificar o colonialismo. Isso acontece, por outro lado, na maioria das produções de língua portuguesa que tendem a reafirmar os referidos mitos. Atravessar fronteiras midiáticas pode ser – mas não é sempre – um instrumento para desenvolver uma perspectiva bem mais complexa e reveladora. Como Irina Rajewski (2012) enfatiza em sua definição de intermedialidade, devemos primeiro concentrar-nos nas fronteiras para entender se realmente são cruzadas. Creio que isso também se aplica à transnacionalidade. Porque só quando percebemos se, porque e como são atravessadas, perceberemos claramente se isso ocorre apenas para recuperar interesses nacionais, servindo, no caso de Portugal, para desculpar ou glorificar de forma nostálgica o colonialismo, ou se a produção transnacional e a intermedialidade são usadas para tornar isso perceptível.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedikt (1983), *Imagined communities*. London: Verso.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) (1988), *A mão afro-brasileira*. vol. I e II. São Paulo: Imprensa Oficial.
- BAKHTIN, Mikael (1981), *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense.
- BARTHES, Roland (2004), «A morte do autor» [1968]. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- BELTING, Hans (2016), *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* [1994]. São Paulo: CosacNaify.
- (2013) «From World art to Global art. View on a new panorama». In: Belting, Hans, Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter (org.). *The Global Contemporary, Art Worlds after 1989, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe*. Cambridge: The MIT Press, p. 178–185.
- DANTO, Arthur C. (2006), *Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da história* [1986]. São Paulo: EdUSP.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.
- DUROVICOVA, Natasa; Newman, Kathleen (org.) (2009), *World cinemas, transnational perspectives* [1990]. Nova York: Routledge.
- ECO, Umberto (2011), *Lector in fabula* [1979]. São Paulo: Perspectiva.
- EZRA, Elizabeth; Rowdens, Terry (2006), *Transnational cinema: the film reader*. Nova York: Routledge.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2011), «Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after Independence (1988-2010)». In: *Journal of African Cinemas*, vol. 3, no. 2, p. 221-45.
- (2012), *Identity and difference – transnationality and postcoloniality in Lusophone films*. Münster: LIT Verlag.
- (2014a), «The end of history through the disclosure of fiction? interdisciplinary in Miguel Gomes's *Tabu* (2012)». In: *Cinema: philosophy and the moving image*, vol. 5, p. 18-45.
- (2014b), «Imagining migration? A panoramic view of Lusophone films and *Tabu* (2012) as case study». In: Rego, Cacilda Rego; Brasil, André. *Migration in Lusophone cinema*. New York: Palgrave Macmillan, p. 12-30.
- FISK, John (1987), *Television culture*. London/New York: Methuen.
- FOUCAULT, Michel (1992), *O que é um autor?* [1969]. São Paulo: Passagens.

- HALL, Stuart (1996), «Introduction: Who Needs 'Identity'?» In: Hall, Stuart Hall; Gay, Paul du (org.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, p. 1-17.
- FREYRE, Gilberto (1998), *Casa-grande e senzala* [1933]. Rio de Janeiro: Record.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1996), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* [1973]. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HIGBEE, Walter; Lim, S. H. (2010) «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational Cinemas*, vol. 1, no. 1, p. 7-21.
- HIGGINS, Dick (1984), *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondalle/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- HOCKNEY, David (2001), *Secret knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*. London: Thames & Hudson.
- HOCKNEY, David; Gayford, Martin (2016), *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*. New York: Abrams.
- KRISTEVA, Julia (1968), «Le text close». In: *Langages*, no. 12, p. 103-125.
- LAGROU, Els (2009), *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Artes.
- MACHADO, Luis (1995), *A última conversa – Agostinho da Silva*. Cruz Quebrada: Casa das Letras/Editorial Notícias.
- PLÍNIO, o Velho (2006), «História Natural» [77]. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. O mito da pintura*. Vol 1. São Paulo: Edições 34.
- RAJEWSKY, Irina (2012), «A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade». In: Diniz, Thaís F. N.; Vieira, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF. p. 51-73.
- SAID, Edward (2011), *Cultura e Imperialismo* [1993]. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2007), *Orientalismo – O oriente como invenção do ocidente* [1978]. São Paulo, Companhia das Letras.
- SEEL, Martin (2013), *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer.
- VASARI, Giorgio (2011), *Vidas dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- WARBURG, Aby (2017), *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.

«GEST/AÇÕES»: UMA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICO-INTERDISCIPLINAR DOS PROCESSOS CRIATIVOS

Renata Silva Souza¹

Paula Silva de Moraes Mello²

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Em incursões fotográficas, levadas a cabo como uma atividade amadora, é possível deparar-se com imagens de gestos e de corpos em gestação criativa. A noção de ‘processo gestacional’ aqui apresentada, para além de referir-se ao desenvolvimento de um novo ser vivo, trata do momento no qual, através do encontro e da interação com membros distintos de uma comunidade, novas formas de gesto-ações podem surgir, como uma forma única e singular da expressão do pensamento sobre o corpo – e vice-versa. O presente trabalho procura apresentar reflexões filosóficas do processo de montagem e idealização da mostra ‘Gest/ações’, abordando problemas contemporâneos inaugurados pelas novas Tecnologias de Comunicação e Informação no contexto da produção fotográfica.

Palavras-chave

Gestações; Mostra fotográfica; Filosofia; Tecnologias de Comunicação e Informação

1. Gest/ações fotográficas e a ‘abertura dos olhos’

Fragmento, Tempo, Espera, Encontro, Solidão, Solitude, Processo, Colaboração, Amadurecimento, «Olhos nas mãos, tato no olhar».³ Gestos,

¹ Mestra em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNESP, Campus de Marília. Fotógrafa amadora. Email: renatynhass@hotmail.com

² Bacharela em Filosofia pela UNESP Campus de Marília. Artista Visual e Curadora. E-mail: paulasmmello@gmail.com

³ Frida Kahlo, 2017.

Trabalho de parto, Urano, Saturno, Júpiter, maiêutica, mãos parideiras, espaço, madeira, roxo, ampuheta, relógio, reflexo, compartilhado, vazio, reflexão, jogo de espelhos, trabalho de si, nascimento, morte, mundo, ovo, processo, aberto, convite, admirável, contemplação, quebrado, suporte, corte, movimento, impressão, ação, alegria, dar, receber, retribuir, sincronicidade, acaso, sintonia, mudança, transição, sobreposto, destruição, expectativa, sonhos, alteridade, instante, silêncio, resistência, paciência, barriga, dores, água, descontrole, diálogos.

Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação. (RILKE, 2009, p. 13)

A palavra gestação vem do Latim «[...]*gestationem* (*gestatio* no nominativo) ‘um carregamento’, substantivo de ação a partir do tema do particípio passado de *gestare* «levar, carregar, gestar,» frequentativo de *gerere* (particípio passado *gestus*) ‘levar, carregar, trazer’» (tradução nossa).⁴ Embora possua em seu seio uma significação polifônica, focalizaremos um de seus sentidos possíveis, a saber: a dinâmica processual que confere forma a ideias, pensamentos, gestos e sentimentos; resultante da dinâmica comunicacional entre os membros dispostos em um sistema de interações biosócioculturais.

Através de atividades fotográficas, entendemos que seja possível acessar o desenvolvimento em curso de processos gestacionais distintos, como por exemplo o de tornar-se bailarino – ou do processo de aprimoramento dos gestos de um bailarino, de tornar-se uma pessoa que gesta a dúvida sobre os padrões estabelecidos sobre os próprios corpos, dentre outros. Em atividades fotográficas somos convidados/as a ajustar os olhos para que se inicie um processo capaz de nos habilitar o acesso a uma realidade inédita ao mesmo passo que circundante em nosso cotidiano. Hesse, em seu texto «pequenas alegrias», publicado inicialmente no ano de 1905, diz: «o principal é o começo, abrir os olhos». Denominamos a expressão hasseana de «abertura dos olhos» de processo gestacional.

⁴ <https://www.etymonline.com/search?q=gestation>

O processo em questão, «de abrir os olhos», tomado aqui como uma expressão indicativa do início de um processo criativo, torna-se complexo em contextos das denominadas «sociedade midiática», e da «sociedade do desempenho», na qual somos expostos, diariamente, a milhões de imagens, e nos relacionamos através delas. Somos e agimos enquanto sociedade midiática. Segundo pesquisa de Mary Meeker apud Fiegerman (2013), 500 milhões de fotografias eram compartilhadas diariamente nas redes sociais (incluindo *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat* e *Flickr*). Esses dados, embora desatualizados, apontam que a fotografia é hoje uma das linguagens que mais nos valem para nos comunicar e tão pouco sabemos dos rudimentos específicos dessa linguagem. A abertura do diafragma – que pode ser grande ou pequena, a velocidade do obturador – alta ou baixa, o grau de sensibilidade do material fotossensível, planos de composição, recortes do quadro, contraste, brilho, histograma, curvas de cor. Estes termos remetem à gramática e à ortografia que fazem parte do ato fotográfico e seguimos escrevendo e lendo imagens como se, de fato, fossemos fluentes nessa língua. Em «Pequena História da Fotografia», Walter Benjamin já antecipa a seguinte indagação:

O analfabeto do futuro será não o incapaz de escrever, mas o incapaz de fotografar. Mas não terá de ser considerado pouco mais do que analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as suas fotografias? (BENJAMIN, 2012, p. 112)

A atividade fotográfica na contemporaneidade, suscita as seguintes indagações no que tange às possibilidades do desenvolvimento de um processo criativo, nos dias de hoje, a saber: 1) por que fotografamos tanto? 2) Como dar sentido a uma narrativa visual? Tais questões nortearam o processo investigativo dos elementos que motivaram a exposição fotográfica «gestações».⁵

No intento de investigar as questões propostas, apresentaremos, brevemente, o contexto da «sociedade do desempenho». Segundo Han (2015), a dinâmica subjacente a sociedades contemporâneas informatizadas pode ser representada pela expressão «sociedade do desempenho» ou «sociedade do cansaço». A sociedade do desempenho, de acordo com o mesmo, tem como fundamento o desejo e/ou incitação – individual e coletiva – à maximização e eficácia de possibilidades de interações comunicativas. Através do advento

⁵ As fotografias e a temática da exposição (Anexo I) são de autoria de Renata Souza. Enquanto que a curadoria da mesma é de autoria de Paula Mello – ambas autoras deste artigo.

de tecnologias de comunicação e informação, a interação social humana, de acordo com Han, substituiu o registro das interações pautadas por restrições e/ou proibições para as possibilidades – supostamente – irrestritas e múltiplas do ambiente digital social. Em suas palavras, «em lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação» (HAN, 2015).

No contexto da interação das redes sociais digitais, facilitada e mediada pelas tecnologias de comunicação e informação, grandes empresas detentoras de dados encorajam os indivíduos a realizar atividades como compartilhar informações, postar suas próprias opiniões e fotografias, preferências, desejos e assim por diante. Tais atividades, aos olhos dos indivíduos, são atraentes, uma vez que um interessante espaço de troca de informações, bem como o aparente aumento da possibilidade de escolha, é estabelecido. No entanto, embora o leque de possibilidades esteja disponível para os indivíduos, Han (2014) destaca o paradoxo que parece se esboçar em nossos tempos: «liberdade e exploração», segundo ele, «coincidem totalmente». O mesmo chega, inclusive, a comparar tais ambientes a panópticos digitais, com a diferença de que este se pautaria em uma exposição voluntária dos indivíduos à vigilância.

O ideário de que indivíduos se tornariam mais autônomos e livres se sustentou, segundo Han (2015), em propagandas como aquelas inauguradas pela Microsoft, em sua segunda campanha publicitária, lançada no ano de 1994, sob o título: Onde você quer ir hoje «*Where do you want to go today?*». Tal título é indicativo das possibilidades irrestritas apregoadas pela propaganda e pela mídia que, em geral se ocupam em enfatizar as benesses do uso das tecnologias de comunicação e informação. Segundo Han (2014), embora o entusiasmo em relação às possibilidades supostamente irrestritas de vivenciar os ambientes digitais ainda permaneça, a suposta ideia de «Liberdade e comunicação ilimitadas tornam-se controle total e vigilância» (HAN, 2014). Um exemplo disso seria a imagem ilustrada por Iatã Cannabrava (2015, p. 2): «[...] um turista, através de um *selfie* não apenas faz seu próprio retrato como registra sua geolocalização ávido por gravar vestígios que extrapolem a vida corriqueira nas *timelines* das redes sócias».

Segundo Han (2015), a sociedade do desempenho, descrita pelo mesmo como «sociedade do cansaço», aponta para os limites inerentes ao corpo humano em responder, de forma eficaz e adequada, às demandas subjacentes à sociedade da informação. Outra restrição que tais ambientes promovem diria respeito a perda dos limites corporais, colocados pela relação presencial, bem como de elementos tais como cheiro, expressão facial, e alteridade da materialidade como peso, textura, dentre outras (HAN, 2014).

A partir do esboço apresentado das hipóteses de Han (2014; 2015) acerca das supostas restrições de liberdade inauguradas pelas relações entre indivíduos, tecnologias de comunicação e informação e redes sociais digitais, é cabível a seguinte indagação: de que forma a imagem é apreciada em um contexto no qual é produzido um montante expressivo de imagens que são registradas e compartilhadas, diariamente nas redes sociais digitais?

Segundo Hesse (1977, p. 9):

Parece triste, mas inevitável que essa pressa da vida atual nos tenha influenciado profunda e efetivamente, desde os começos da nossa educação. Infelizmente essa pressa da vida moderna tomou conta também do nosso mínimo lazer; nossa maneira de gozarmos algo é quase tão nervosa e desgastante quanto a execução dos nossos trabalhos. «O máximo rendimento possível, com a maior rapidez possível», é a solução.

Hesse (1977), no conto «pequenas alegrias», introduz, a partir de sua narrativa, um cenário bastante comum, já vivenciado em sua época, que se agudiza em sociedades contemporâneas informatizadas, a saber: a pressa e uma forma de gozo que promove cansaço e uma fruição superficial e pouco interessante de obras de arte e da vida em toda sua extensão e beleza.

Na mesma esteira de Hesse, agora no contexto de sociedades contemporâneas informatizadas, Giacóia (2015), enfatiza que:

Nunca se falou e escreveu tanto [...] acelerando vertiginosamente a temporalidade e proliferando espaços imateriais de fala e escrita conectados em redes sociais de amplíssimo alcance. O *WhatsApp*, em especial, tornou-se mania, uma irresistível solicitação que nos mantém permanentemente online, fazendo desaparecer nossas horas de estudo e contemplação, alterando nossas noções de urgência e emergência.

Noções de urgência e necessidade são modificadas em virtude da emergência de novos hábitos de comunicação entre as pessoas nas redes digitais. Como resultado, estamos vivenciando demandas e imperativos sociais para acelerar a execução de atividades – no plano pessoal e profissional. As noções de urgência e de necessidade se instalam na dinâmica de respostas (com imperativo de agilidade) do *WhatsApp* e *Facebook*, postagens de opiniões acerca de posicionamentos sobre determinada temática, e da necessidade de disseminação de imagens registradas nos mais triviais momentos do dia-a-dia, o que revela, de certo modo, uma dependência de um mecanismo de comunicação de compensação viabilizados pelo próprio design de plataformas sociais digitais (GONZALEZ et al, 2018).

Segundo Han (2014), o design de plataformas sociais digitais é desenhado justamente com o intuito de gerar novas necessidades afetivas, como é o caso, por exemplo, dos «likes» do *facebook*. Tais possibilidades de expressões afetivas são ampliadas para o uso de variados *emoticons*, que expressam raiva, alegria, frustração, dentre outros. Dependendo do número de *likes* ou de reações emocionais às postagens, os indivíduos podem ser impelidos a postarem mais conteúdos da mesma natureza e/ou a modificarem o tipo de postagem – caso a mesma não possua grande projeção ou comentários positivos na plataforma digital.

A partir de uma análise preliminar da influência dos mecanismos digitais nas relações de usuários de redes sociais digitais, entendemos que seja possível estabelecer uma ligação entre o montante de imagens que são postadas, diariamente nas redes sociais e/ou em dispositivos eletrônicos de comunicação à falta de reflexão do impacto que certas imagens e/ou postagens poderiam acarretar caso as mesmas estejam vinculadas a algum tipo de *fake news* e/ou mesmo de veicular discursos de ódio.

Em síntese, criam-se demandas com imperativo de incessante compartilhamento de imagens e de opiniões pouco aprofundadas/refletidas, e na qual, através dessas mesmas plataformas digitais, a alteridade do corpo e da presença desaparecem. Nesse contexto parece pertinente pensarmos o papel do corpo e da presença para o desenvolvimento de laços afetivos, e de espaços contemplativos, para além do simulacro de realidade no qual incessantemente interagimos.

Em face desse cenário, onde as pessoas buscam, incessantemente, por *likes*, aprovações e comentários positivos acerca das imagens que compartilham diariamente, permanece a questão dos motivos de fotografar e expor uma mostra em um período no qual estamos imersos a uma torrente de informações e estímulos visuais que, muitas vezes, sequer conseguimos assimilar.

2. Gest/ações na cotemporaneidade: o ato fotográfico sob interrogação

«Em geral, a arte sai da barriga, não da cabeça»
(LYGIA CLARK apud FABBRINI, 1994)

Vivemos, muitas vezes, mais a experiência de fotografar uma situação do que a vivenciamos. Deste fato, Walter Benjamin já havia nos alertado, em 1931: «É cada dia mais visível a necessidade de se apropriar do objeto pela imagem, pelo seu registro» (fim de citação) (BENJAMIN, 1931, p. 107). Em uma sociedade em que se fotografa compulsivamente, perguntamos: onde está o fotógrafo? Em resposta a tal indagação Cláudio Feijó (2015, p. 22) diz: «O fotógrafo está no meio, entre a cena e a câmera. Filosoficamente falando, fotógrafo é o que vem aqui na frente e interpreta o que vai pra câmera».

Conseguimos identificar na resposta de Feijó onde se encontra o fotógrafo em nossos dias enquanto sociedade midiática. Com o constante advento e evolução dos equipamentos fotográficos, a popularização de câmeras *reflex* (as «câmeras profissionais») e também o aumento exponencial de vendas de *smartphones* com câmeras de alta definição, nos perguntamos como identificar o fotógrafo nessa torrente de produtores de imagem e milhões de imagens compartilhadas. Iatã Cannabrava (2015) elucida o caminho pelo qual seguimos: «num mundo onde todos fotografam, fotógrafo é aquele que edita, que constrói as narrativas».

Na tentativa de construir uma narrativa, a mostra «gestações» procura resgatar a importância da presencialidade e da corporalidade para o possível aprimoramento de espaços de interação e, eventualmente, de contemplação. As plataformas e dispositivos digitais, embora também propiciem – potencialmente – a expansão de atividades e contatos diversos, o que

favorece potencialidades expressivas de múltiplas aprendizagens, podem colocar em risco outras formas de comunicação e apreciação contemplativa que incluem, por exemplo, a beleza criativa ensejada no simples ato de nos movimentarmos e/ou percebermos elementos exteriores que de igual maneira convidam à atividade contemplativa.

O que as fotografias revelam é justamente o encontro, o diálogo, a troca. Todo processo de criação e construção de *Gestações* reflete essa proposta. As mãos, que aparecem em quase todas as imagens da série, remetem ao dar e receber. Várias mãos foram dadas para que as exposições pudessem nascer; e citamos no plural, pois trata-se tanto da mostra fotográfica quanto da elaboração escrita do presente trabalho.

O que une as fotografias é a sua intenção, a escolha de eleger o gesto enquanto protagonista desta narrativa. Um convite a contemplação do gesto. Vemos esta intencionalidade explicitada nos enquadramentos: todos elementos que compõem as imagens dão o caminho para que o nosso olhar toque o gesto. Das 21 fotografias que compõem a série, 10 apresentam uma composição de corpo inteiro em plano geral. Ainda assim, o corpo é inteiro gesto: um bailarino que interage com o ambiente através do trabalho de si. Em médias e altas velocidades, os movimentos sutis de cada gesto foram congelados para que possamos olhá-los e apreendê-los sem a fugacidade com os quais eles se apresentam. A fotografia, enquanto recorte espaço-temporal, nos permite contemplar o que Benjamin nos apresenta como inconsciente óptico:

É uma natureza diferente, a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que, em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente [...] Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia,»
(BENJAMIN, 2012, p. 100)

O advento da fotografia não só alterou a maneira como vemos o mundo, mas também como nos relacionamos com ele. As dimensões de nossa percepção foram expandidas – por exemplo, antes da possibilidade de se capturar uma cena, tínhamos apenas a imaginação ao nosso alcance para vislumbrar um acontecimento. Nos dias de hoje, sabemos como são lugares que não visitamos e, em alguns casos, sequer teríamos a possibilidade de conhecer, como é o caso das fotografias astronômicas.

A fotografia também mudou a estrutura de possibilidades de ver situações cotidianas, como, por exemplo, conseguimos apreender as exatas frações de movimento ao se dar um passo, hoje parte de um sequenciamento preciso de gestos parados através do registro de uma câmera que dispara seus *clicks* em modo sequencial. Nosso olho é capaz de captar uma quantidade muito menor de variações de movimento, mas através das imagens captadas, conseguimos enxergar outras dimensões do mesmo ato se dar um passo.⁶

O retrato é o gênero fotográfico mais afetado pela relação com a tecnologia ao toque de um dedo, A cada 10 fotografias tiradas com o *smartphone*, 4 são *selfies*, seja em grupo ou sozinho. Segundo Iatã Cannabrava (2015, p. 2): «Na era dos dispositivos eletrônicos e de comunicação em rede, cada qual comanda seu próprio espetáculo. Em tese, o indivíduo hoje é dono da construção completa de sua imagem». Esta afirmação nos coloca as seguintes questões a respeito da mostra *Gestações*: qual a proposta ao convidar pessoas para serem fotografadas? Qual o sentido de se deixar olhar pelo outro?

«Uma fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais ela te conta, menos você sabe» (Diane Arbus apud POLITANOFF, 2011)

A palavra «gestação», que nomeia a série de fotografias, em nosso entendimento, afora sua gama polifônica de sentidos, remete, nessa mostra, às seguintes possibilidades significativas: visibilidade de gestos em ação – do outro e do nosso próprio gesto ao interagir com as imagens e ao sermos convidados a gesticular no mesmo ato de girar dois suportes móveis. Do tempo de espera necessário não apenas para o nascimento do gesto, quanto à própria percepção contemplativa do corpo do outro, bem como da beleza ensejada em nossos próprios corpos em movimento. Entendemos que a proposta em questão seja a de ampliar nosso olhar para objetos circundantes em nosso cotidiano que, conforme diria Hesse (1977, p. 11), malgrado «[...] os tão malbaratados e superexigidos olhos do homem moderno», podem ser, «quando queremos, fonte de prazer [- e contemplação -] inesgotável».

⁶ Entendemos que seja importante ressaltar que Benjamin equipara o aspecto revolucionário do surgimento do aparelho fotográfico enquanto possibilitador de expandir nosso conhecimento de mundo ao surgimento do aparato psicanalítico, que, em seu entendimento, expandiu nossos limites da percepção do inconsciente. A noção de inconsciente óptico, cunhada pelo referido autor, emerge nesse contexto.

Em uma sociedade que acelera seus movimentos cotidianamente, parar para ver o mundo, sem ser através de um dispositivo, tem se tornado um hábito em desuso.

Parar e estabelecer diálogos, observar gestos, registrá-los e contemplá-los após o registro. Abrir o convite da contemplação, partilhar a experiência. Verbos pressupõem ação e em Gestações, as conjugações são sempre no plural.

Considerações finais

Iniciamos o presente trabalho propondo a investigação das seguintes indagações: 1) por que fotografamos tanto? 2) Como dar sentido a uma narrativa visual? Tais questões, conforme assinalamos, serviram de fio condutor para a reflexão acerca da exposição fotográfica «gestações». Sabemos que a reflexão que aqui se apresenta não possui pretensões de respondê-las definitivamente, mas apenas de suscitar possibilidades de leituras e sugestões de desdobramentos das mesmas.

Apresentamos, inicialmente, as hipóteses de Han (2014; 2015) acerca da sociedade do desempenho e/ou sociedade do cansaço, bem como os mecanismos subjacentes às plataformas digitais nas quais interagimos. Como vimos, Han (2014) trabalha com a hipótese segundo a qual através de estímulos positivos, bem como de mecanismos de recompensa através de *likes* de postagens, dentre outros, somos estimulados e solicitados, cada vez mais, a postar fotografias e opiniões acerca de dada temática. Em sociedades informatizadas contemporâneas, postagens incessantes de imagens colocam questões importantes não apenas para o fazer artístico, como também para a própria dinâmica de comunicação entre os indivíduos: como conferir sentido àquilo que postamos, e/ou lemos através das imagens? Em um mundo no qual tantas imagens são produzidas, qual seria o sentido de produzir, ainda mais imagens, através de uma mostra fotográfica?

Argumentamos neste trabalho que a atividade incessante de fotografar pode ocorrer em virtude de imperativos criados pelas tecnologias de comunicação e informação. Essas tecnologias, conforme assinalado por Giacóia (2015), criam novas noções de urgência, incitando uma atividade de postagens de imagens por vezes desnecessária e pouco informativa. Nesse contexto, pode haver uma diminuição do tempo de lazer e do tempo livre dos indivíduos para maturação de conceitos antes da publicização de conteúdos em ambientes digitais.

Quais seriam as possíveis motivações de fotografar para além do compartilhamento instantâneo? Apresentamos aqui o processo de construção de uma mostra fotográfica não no plano digital, mas sim uma instalação física/material que incita o público a parar para ver fotografias além de uma tela digital. Tal gesto carrega em si uma reflexão inerente sobre o tempo que utilizamos para contemplar uma fotografia nos dias de hoje, em que não demoramos mais de uma fração de segundo para contemplar uma imagem no gesto de *scroll*.⁷

Tais discussões sobre a sociedade midiática e a sociedade da informação fizeram parte do processo de idealização e, posteriormente, de composição da mostra «gestações». O termo «gestações» provoca também a indagação do lugar reservado para esse movimento de dar corpo a um trabalho, o que exige espera, paciência e confiança no desenrolar de um processo criativo: seja ele um gesto de um bailarino, de uma pessoa gesticulando formas de ser registrado em uma fotografia e/ou de uma pessoa que gesta em seus corpos a dúvida acerca de padrões de beleza.

Não só vivemos em uma, como somos uma sociedade midiática e do cansaço e não temos o intento de apontar uma resposta ou saída clara para que possamos escapar dela. Porém, as reflexões que acompanham nossos cotidianos nos movimentam e seguimos em busca de possibilidades de criação – de narrativas, de artes, de vida. Através do olhar atento aos detalhes, criamos e significamos detalhes, como os *stencils*, presentes na mostra, em que lemos «tempo de espera» em formato de ampulheta e «em gest-ação», que foram feitos uma semana antes da montagem da exposição, para mostrar a intencionalidade do processo; e o convite à reflexão, meta-evidenciada pelos espelhos também presentes na mostra.

Finalizaremos a presente reflexão relatando como o processo de elaboração da mostra se iniciou e como ele foi e está sendo gestado

Inicialmente a palavra «gest/ações» surgiu durante a série fotográfica feita com Kleber Lourenço, bailarino e coreógrafo contemporâneo. Registradas no mês de abril do ano de 2018. Alguns meses após o registro, e, com a possibilidade de expor algumas imagens no simpósio, diálogos, nasce a ideia de busca de auxílio para compor a narrativa da mostra. Da inquietação pela

⁷ *Scroll* – verbo rolar em inglês; termo utilizado contemporaneamente para o gesto de mexer na tela dos *smartphones*, nos aplicativos de redes sociais para visualizar suas atualizações.

elaboração de narrativas da mesma, inicia-se um processo gestacional entre a fotógrafa da mostra e a curadora (que também é fotógrafa). No decorrer dos encontros entre ambas, nasce a ideia de elaboração de um vídeo sobre «o tempo da espera», que dialogaria com o nome proposto para a mostra. Foi no decorrer de dois meses, com encontros semanais, que as reflexões que ora se apresentam e a composição de narrativas da mostra foram gestadas.

O trocadilho ensejado pela palavra «gestações», a ubiquidade do gesto no movimentar de mãos também se explicitou, de igual maneira, nos encontros semanais entre a fotógrafa e a curadora da mostra. A proposta inicial de também elaborarmos um vídeo sobre a temática «gestações», que seria intitulado «tempo de espera» se transformou no registro do *making off* de nossos encontros semanais demandados para gestarmos as narrativas e indagações que ora apresentamos.⁸

Para além das quatro mãos gestantes e parideiras, gostaríamos de ressaltar a importância de várias outras mãos (igualmente gestantes e parideiras) que fizeram parte desse processo gestacional: as mãos do professor Ubirajara Rancan de Azevedo, generosamente cedendo o espaço para compartilharmos reflexões, as mãos do artista Ernesto Ferro, que além de compor a instalação «Impermanências», também, generosamente, auxiliou com todo carinho na montagem dos discos móveis. Das mãos de Luciene Cristina que auxiliaram na pré-produção da mostra. Das mãos pulsantes e criadoras de Kleber Lourenço, que generosamente aceitou o convite para ser fotografado. Das mãos daqueles que recebem essa reflexão – e retribuem com questões e sugestões, e de tantas outras mãos que, mesmo sem sabermos, fizeram parte desse processo criativo: mãos de pessoas da terra que colhem diariamente nosso alimento, mãos de profissionais da limpeza, que propiciam habitar um espaço agradável e limpo, e tantas outras mãos invisíveis que dão sem muitas vezes receber a devida atenção e cuidados merecidos.

⁸ O vídeo em questão foi apresentado durante a apresentação oral no Simpósio Diálogos. Assim como nas fotografias da mostra, os enquadramentos fechados nas mãos são também explicitados na narrativa imagética que acompanhou e compôs visualmente a apresentação oral no referido simpósio, tal qual em um cinema do início do século XX em que uma sequência de imagem era acompanhada por música ao vivo.

Por fim, encaminhamos para a finalização de nossas reflexões desenhando que novas gestações sejam iniciadas a partir do compartilhamento de fragmentos desse eterno processo de gestar e dar à luz. Encerramos este trabalho como o projeto surgiu, através de um convite: o convite a participar do movimento, de se refletir e se esperar, de gerar e continuar gestando, de partilhar as inquietações de um trabalho de si, de compartilhar vivências e criar coletivamente.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W.(2012), «Pequena História da Fotografia». IN *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Portugal: Relógio D'Água.
- CANNABRAVA, Iatã (2015), «Representação e autorrepresentação na era dos dispositivos». Paraty em Foco. Paraty – RJ. Ipsis, pg. 2.
- FABBRINI, R. (1994), *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas.
- FEIJÓ, C. (2015), «O fascínio da Linguagem». Paraty em Foco. Paraty – RJ. Ipsis, pg. 20-24.
- FIEGERMAN, Seth (2013), More Than 500 Million Photos Are Shared Every Day. Disponível em:<https://mashable.com/2013/05/29/mary-meeker-internet-trends-2013/?utm_medium=feed&utm_source=feedburner&utm_campaign=Feed%3A+Mashable+%28Mashable%29#BHJ1zj2zUOqi> Acesso em: 20 set. 2018.
- GIACÓIA, O. (2015), *Ansiedade sem aplicativo*. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,ansiedade-sem-aplicativo,1714488>>. Acesso em: 22 fev. 2018.
- GONZALEZ, et al. (2018), *Jogos-de-linguagem e respeito mútuo nas redes sociais: devemos nos calar?* (no prelo).
- HAN, B. (2014), *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- (2015), *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Vozes.

HESSE, H. (1977), *Pequenas Alegrias*. Rio de Janeiro: Record.

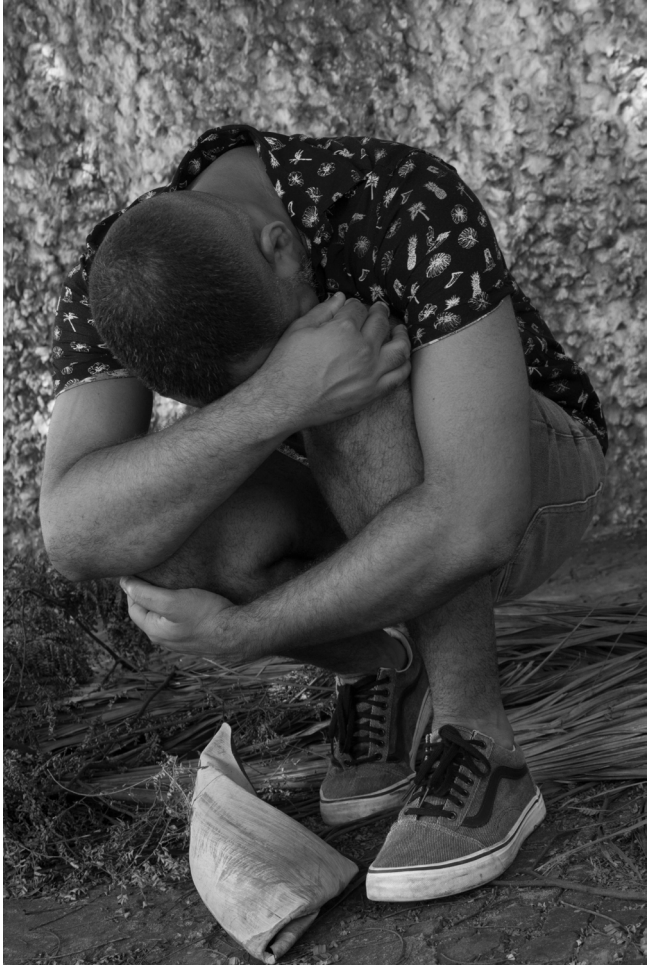
KAHLO, F. (2017), *O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

POLITANOFF, Evelyne (2011), «A Photograph Is a Secret About a Secret. The More it Tells You the Less You Know.» – Diane Arbus. 10 jun. 2011. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/entry/diane-arbus-photography_b_996233> . Acesso em 20, setembro, 2018.

RILKE, Reiner Maria (2009), *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM.

ANEXO I





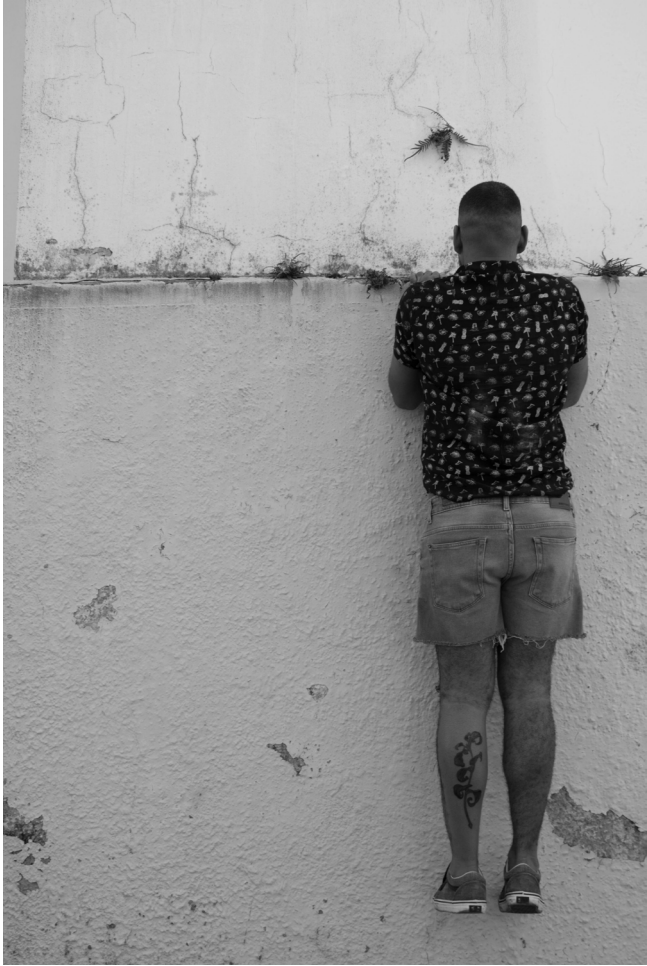




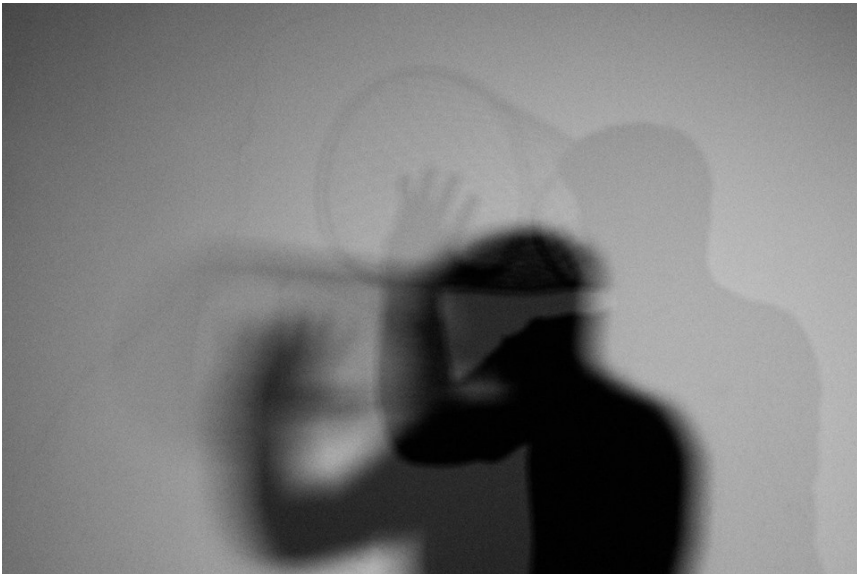
























SOBRE A RELAÇÃO ENTRE REALIDADE, FICÇÃO, VERDADE E REBELDIA NO FILME *SANS TOIT NI LOI* DE AGNÈS VARDA¹

Carla Milani Damião
Carmelita Brito de Freitas Felício
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo

O trabalho está estruturado em duas partes nas quais pretendemos analisar a interação entre o aspecto documental, a construção do itinerário da personagem do filme *Sans toit ni loi* (*Sem teto, nem lei*) de Agnès Varda e os falsos testemunhos. Quanto à busca por uma verdade que relacione a verdade da cineasta com a realidade da jovem transformada em personagem fictícia, argumentaremos que o filme não reproduz a realidade, mas cria uma interessante relação ontológica e subjetiva entre sua criação e sua recepção. Uma de nossas hipóteses é de que a narrativa do filme de Varda não tem valor real sem a recepção de seu público na cultura francesa da época, um período «rebelde» em que esse filme aparece como uma novidade. Argumentaremos, por fim, à luz dos escritos judaicos de Hannah Arendt, que a personagem criada por Varda, uma «pária» errante e rebelde, por ser representativa do nomadismo que caracteriza a nossa condição histórica atual, é uma figura que transmite ao ativismo feminista a possibilidade de subverter os parâmetros construídos historicamente para nomear as mulheres. Assim, a atualidade do filme reside precisamente na contribuição que traz a uma política feminista interessada em cartografar experiências criativas que problematizam a condição de «pessoas deslocadas» (*displaced persons*) no nosso tempo, «sem teto, nem lei».

Palavras-chave

Filme, ficção, feminismo, pária, nômade

¹ Trabalho produzido no âmbito das atividades da disciplina *Filme e Filosofia: em torno da questão da subjetividade*, ministrada por Carla Damião nos Programas de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Artes Visuais (PPGEAV) e Filosofia (PPGFil) da UFG, no 2º semestre de 2018. Carmelita Felício frequentou a disciplina como aluna do PPGFil. Aqui orientadora e orientanda se juntam para escrever sobre a relação entre filme e filosofia, um tema que passa os interesses de pesquisa da autora e da coautora.

1. Introdução

Há séculos sabemos que a visão de uma bela jovem, assassinada no início de uma história, seja em literatura ou filme, geralmente prende a atenção do leitor-espectador. O que pode ter acontecido com a jovem, modela o enredo da história, utilizando, especialmente em filmes, a técnica do *flashback*. O exemplo que trataremos nesse artigo não é inteiramente fictício. Foi motivado por uma manchete de jornal sobre a descoberta do cadáver congelado dessa jovem e bela mulher. Diferentemente das histórias de detetive, o enredo diz respeito a uma forma banal de morte, sem vilões ou assassinos ou personagens obscuros.

A base especulativa desse filme está fortemente ligada ao desejo de liberdade, através da negação radical do pertencimento a uma sociedade estritamente administrada, o que nos conduz a sua reversão, na qual personagens marginalizados como trabalhadores migrantes, criminosos, viciados e idosos, transformam-se de abjetos em protagonistas. Nomadismo e sedentarismo são os dois extremos que compõem a narrativa. O nomadismo como o extremo que chacoalha as estruturas sociais, mesmo as mais inteligentes ou forçosamente marginais.

O filme *Sans toit ni loi* (*Sem teto, nem lei*) de Agnès Varda é uma ficção que imita a narrativa documental,² com o objetivo de revelar, por meio da revolta da personagem criada pela cineasta, uma existência de independência, assim como de confronto. O efeito real oferecido pelo filme não o transforma em um manifesto político-social. Como base de discussão e, para além do exemplo do filme de Varda, outras ideias como a de que os fatos desempenham um papel importante na recepção da ficção, bem como na distinção entre fato e mundo real, serão contempladas na primeira parte do texto.³

Na segunda parte, partimos dos escritos judaicos de Hannah Arendt para relacionar a figura da/do pária com a personagem do filme *Sem teto, nem lei*. Exemplos de dois tipos de párias, o/a *errante* e o/a *rebelde*, recolhidos das experiências narradas por Arendt, se aproximam da personagem de Varda,

² *Cidadão Kane* de Orson Welles pode ser considerado uma referência.

³ As fotos selecionadas foram apresentadas por Carla Milani Damiano em uma mesa sobre filme e filosofia no IV Simpósio «Diálogos: arte e filosofia» promovido pela Unesp (Campus de Marília-SP) em setembro de 2018, ocasião em que a primeira versão do presente trabalho veio a público.

uma «mulher em movimento». Mona, a personagem, encarna a figura do(a) pária e suscita a reflexão de um problema político que volta a nos assombrar: o número crescente de «pessoas deslocadas» (*displaced persons*), que perderam o vínculo de pertencimento com sua comunidade de origem, em função de deslocamentos, diásporas e hibridismos que produzem os/as «sem teto, nem lei» que configuram a nossa condição histórica.

Embora a personagem criada por Varda seja uma «pária errante», podemos aproximá-la da figura da/do «pária rebelde» de Hannah Arendt, ainda que com prudência, uma vez que Mona incorpora apenas algumas das características do pária rebelde (político) de Arendt: a revolta contra a condição que lhe é imposta e a recusa de sua completa assimilação ao meio. Assim, a rebeldia de Mona, a sua resistência à assimilação é o ponto a partir do qual argumentaremos que a personagem criada por Varda sugere, a nosso ver, que o ativismo feminista e o cinema como lugares de resistência e de criação, são capazes de produzir ficções políticas poderosas para representar as mulheres em sua infinita diversidade.

2. «Documentário», imaginação e crença

O filme de Varda usa o falso testemunho para contar um fato real. Sabemos do fato real pela reportagem de um jornal. A reconstrução deste fato é construída pela narrativa de Varda por meio da incorporação de elementos históricos e culturais específicos, que, do ponto de vista do espectador, são críveis. Portanto, crença e imaginação são parte da reconstrução da vida da protagonista Mona (Sandrine Bonnaire). Todo o filme, nesse sentido, oferece aos espectadores uma verdade através da imaginação e da crença. Nesse sentido, alguns teóricos argumentam que os espectadores de cinema se imaginam vendo ou, de alguma forma, fazem de conta que estão vendo, os componentes do filme de ficção. Se isso é verdade, pode ser possível dizer que eles imaginaram ver ou acreditam que estão vendo a verdadeira Mona.

Essa discussão está, portanto, fundamentada na interação necessária que se estabelece esteticamente ou na recepção que interage com a criação, por meio de uma rede complexa de subjetividade – e também de subjetivismo – compostos pela imaginação e crença. Neste jogo, o filme que se compõe como ficção e realidade depende intimamente de sua recepção como um complemento de realização da verdade que quer alcançar. Sem a crença do

espectador, Varda não conseguiria validar sua representação que ao ser composta de maneira híbrida, pretende indicar algo além do mero real e fictício.

Ao mesmo tempo, se considerarmos o trabalho de Varda em outra perspectiva, mais próximo dos problemas contemporâneos, como o risco de ser uma mulher andarilha, que nega radicalmente a sociedade capitalista, que se mistura com os marginalizados; então, a crença poderia ser re-estabelecida e a narrativa poderia ser re-ontologizada, recuperando sua suposta universalidade, para além da estranheza em relação aos hábitos e aos locais. Na filmagem, percebemos a marca narrativa da cineasta, ao situar a existência quase etérea e certamente nômade de Mona, ao utilizar certos procedimentos. De acordo com Asli Özgen Tuncer:

[...] Varda complica o rastreamento como um exemplo direto de vagar por diferentes técnicas. Antes de tudo, subvertendo a lógica espacial convencional do rastreamento ao mover-se da direita para a esquerda. Essa técnica também gera uma subversão da lógica temporal do rastreamento. A câmera deslizando «para trás» sinaliza uma volta no tempo e mantém o motivo da morte vivo o tempo todo. Em resumo, a câmera não apenas desliza espacialmente, mas também temporalmente. Em segundo lugar, Varda permite que ocorra uma dinâmica inquietante entre o movimento da câmera e o movimento de Mona, que em geral evita o enquadramento. Ou ela sai do quadro ou a câmera continua rastreando depois de acompanhá-la por um tempo. De acordo com Hayward, esse estilo destaca a contingência de Mona (HAYWARD 2000, p. 273). Da mesma forma, esse modo de enquadramento também acentua a efemeridade de Mona como uma força do exterior, como uma máquina de guerra nômade (...). A fluidez das imagens de rastreamento é apontada como a estagnação da imagem, onde se pode ver a visão daqueles que encontraram com Mona. Varda contrapõe mobilidade e estase. (TUNCER, 2012, p. 10)

É necessário reportar a partes do filme para entendermos algumas das cenas emblemáticas que podem representar: 1. a proximidade com os problemas atuais; 2. a necessidade de liberdade; 3. certa configuração do desejo das mulheres, e 4. algumas fronteiras, tais como idade, sexo e raça que caracterizam as regiões fronteiriças pelas quais a personagem transita. Acima de tudo, a natureza radical de sua ação em vista de uma personagem moldada de acordo com seu fim trágico anunciado e que consegue estabelecer o confronto com uma sociedade estabelecida, mesmo em suas regiões mais frágeis, pelo mesmo motivo de sua não existência.

Quanto à questão de gênero, Mona não foi assassinada por ser mulher – embora, como tal, ela estivesse sempre em risco. Varda nos conta que ela foi estuprada, mas ela não morre por violência sexual ou qualquer outra violência humana no filme. O que o jornal nos diz e Varda nos conta é que ela morre trivialmente, por causa do tempo frio, por estar ao ar livre. O filme, portanto, não é um *thriller*, não busca culpados, mas é um filme sobre como chegar ao limite de uma vida, além das regiões fronteiriças e de seu aspecto nômade.

Durante o filme, conhecemos o tipo de audiência através de outros personagens fictícios. Eles são, de certa forma, observadores de Mona, vendo-a chegar ao fim. Essas personagens, que às vezes falam com Mona, e outras vezes diretamente ao público, estão mais próximas da realidade, mas a verdade está na criação fictícia de Mona, uma verdade, ao mesmo tempo idealmente composta. Explorar a ambiguidade entre verdade e realidade nesse filme em particular, poderia nos levar a uma ampla discussão na tradição do pensamento filosófico, desta vez permeada pelo que podemos aprender com a cineasta.

Nos encontros criados por Varda, a crença motivada é obviamente dúbia, pois sabemos, como espectadores, desde o início que Mona nunca interagiu com os personagens que a apresentam. Segundo o comentário de Asli Özgen Tuncer:

Enquanto cada narrativa se esforça para consertar Mona com uma definição, os espectadores estão bem conscientes de que ela nunca ficou muito tempo nos territórios dessas pessoas e que suas definições realmente revelam suas próprias estratificações internalizadas. No entanto, o que essas narrativas têm em comum é que Mona provocou uma mudança em seus territórios como uma força do exterior. O que Varda chama de «Efeito Mona» é apenas uma transformação no território, desencadeada pela máquina de guerra nômade (FLITTERMAN-LEWIS 1996: 314). Mona nunca é parte dos territórios mais tolerados, mas sempre uma força suave vinda de fora. Ela é enviada de volta para o exterior em vários casos em que o Estado não pode domesticá-la em suas esteiras territoriais. (TUNCER, 2012, p. 9)

Nesse desajuste territorial, Mona, mesmo assim, é representada pelo olhar dos outros, sendo cerca de dezoito as diferentes perspectivas. Sua liberdade é perturbadora para todas. Ela é livre, mas de que maneira? Ela não pensa

sobre a liberdade; ela não pensa no passado e no futuro, não se arrepende de nada, nem planeja nada.

Em geral, embora bonita e determinada em sua atitude negativa em relação à sociedade, ela não se encaixa no padrão de uma mulher bonita; ela parece imunda e confusa, o oposto de uma «dama», quase uma figura pré-punk. Ela se associa a forasteiros, estrangeiros, refugiados, drogados e alcoólatras. Não há sombra de amor romântico, nem de devaneio.

A propósito da relação de Varda com o movimento feminista, Katherine Ince observa:

A própria Varda combinou casamento e maternidade com notáveis atos de compromisso feminista, como ao assinar o manifesto 343 de 1971, quando as mulheres francesas que declararam ter feito abortos ilegais em 1971, um evento chave na luta pela legalização do aborto na França. [...] Mas a gama de assuntos e lugares que seus filmes incorporaram excede em muito as mulheres, suas lutas e a França; o interesse político de sua representação no estilo documentário da vida das mulheres muitas vezes – como foi particularmente o caso do filme *Felicidade* de 1964 – foi questionado e considerado mais feminino do que feminista. (INCE, 2013, p. 6)

Essa perspectiva, no entanto, principalmente ao filme citado, não é unânime. Em discussões mais recentes,⁴ procura-se mostrar o quanto o filme busca, criticamente, por meio das imagens vinculadas a revistas voltadas para o público feminino, revelar o contrário da afirmação do papel social submisso e reificado das mulheres.

No entanto, não há dúvida de que Varda, com seu filme, contribui para a reflexão sobre a liberdade das mulheres em uma perspectiva radical, não apenas como alguém que ameaça as regras sociais, mas nega ser parte delas. Nesse sentido, Mona é um tipo especial de mulher, uma mulher do lado de fora, questionada por seus interlocutores que tentaram entendê-la e trazê-la de volta aos trilhos da sociedade. Ao mesmo tempo, ela confunde a todos e ao público, ao recusar toda ajuda. Sua alegria e puro desejo de liberdade mostram o fim trágico que poderia ser interpretado como a impossibilidade de sermos livres como mulheres.

⁴ Cf. DEROO, Rebecca J. «Filmic and Feminist Strategies. Questioning Ideals of Happiness in *Le Bonheur*». In: Agnès Varda: *Between Film, Photography, and Art*. Oakland, California, University of California Press, 2018.

No início do texto, argumentamos que o filme de Varda cria uma interessante relação ontológica e subjetiva entre sua criação e sua recepção. Poderíamos dizer que a vida simbólica de Mona, através do filme, confunde a fronteira entre ficção e não-ficção, se considerarmos sua recepção na época e no presente. O mundo real tornou-se uma representação da realidade no filme, oferecido a nós como uma ficção. O que Mona simboliza, em geral, é a liberdade. É isso que transcende gêneros e eras, tornando o impacto de *San toi, ni loi* tão significativo hoje quanto quando originalmente lançado.

Além desse desejo, de partida, frustrado por sua impossibilidade, há a questão fronteiriça, o nomadismo, um tema que ganhou relevância há alguns anos e hoje se torna dramático. Revisando a relevância de determinada época, na qual o nomadismo buscava inspiração em Deleuze para ser afirmado junto à questão da identidade, citamos Aslı Özgen Tuncer:

O nomadismo aqui [*Sans toit, ni loi*] é uma atitude política que implica uma consciência de resistir a se estabelecer nos modos de pensamento e comportamento socialmente codificados. As mudanças nômades designam um tipo criativo de «tornar-se», definido por Rosi Braidotti como «uma metáfora performativa que permite *encontros improváveis* e fontes insuspeitas de interação entre experiência e conhecimento» (BRAIDOTTI 1994, p. 6; ênfase minha). Nesse sentido, novas formas de subjetividade política são possíveis. Desse ponto de vista, o cinema de Varda se torna «um vetor de desterritorialização», segundo o qual as noções estabelecidas (de feminismo, de ordem social, de linguagem cinematográfica) são muito importantes para outras: nova narrativa, nova linguagem de cinema, nova identidade (temporária), uma nova política de discordância e uma nova política de estética. [...] Uma das maneiras que Varda alcança esse nomadismo é através da incorporação de uma personagem feminina em movimento. A mobilidade da mulher protagonista é uma figura perfeita para Varda transmitir uma consciência nômade do ativismo feminista, e do cinema, como locais de resistência a tendências fixadoras e sedentárias. Assim, Varda traz uma política de caminhar em seu cinema. (TUNCER, 2012, p. 2)

3. Mona: uma «pária rebelde»?

«Não se aproximem, há um pária aqui!» Prontamente, a massa apavorada gritou: «Um pária? Um pária!». O médico, pensando que fosse algum animal selvagem, levou a mão à pistola. «O que é um pária?». perguntou a seu porta-archote. «É», respondeu-lhe seu porta-archote, «*um homem que não tem fé nem lei*».⁵

Bernardin de Saint-Pierre

Nos escritos em que Hannah Arendt narra a história do povo judeu como povo pária, encontramos formas muito diferentes a partir das quais os indivíduos pertencentes a esse povo assumiram sua relação com esse mundo que os expulsou. Uma delas é a do judeu errante que despreza o mundo que o excluiu, esse mundo de coisas feitas pelo homem, efêmeras e irrisórias, em comparação com as coisas eternas da natureza, única realidade. O judeu errante – o *schlemihl*⁶ – assume, assim, a sua condição de pária, uma condição superior, mais livre e verdadeira, e chegando mesmo a reivindicá-la, refugia-se no «oásis» da arte ou da natureza. Por isso, Arendt sustenta a existência de um laço de parentesco entre o pária e o poeta a partir do personagem do *schlemihl*, já que nenhum dos dois se sente, de fato, confortável neste mundo.

O/a pária errante é um/a não conformista que rejeita os constrangimentos da sociedade para manter-se fora dela. No filme de Varda, Mona representa a condição daqueles(as) que foram expulsos da sociedade. De acordo com Arendt, «às vezes por opção e às vezes pelo destino». No sentido mais amplo, são os/as não-assimilados/as.

Sem teto, nem lei (1985) é um filme que, ao lado de *Os catadores e eu* (2000), revela as motivações de sua realizadora que em uma entrevista recente declarou: «sou fascinada mesmo é pelas pessoas que vejo por aí, nas ruas.

⁵ Transcrição literal da epígrafe que abre o capítulo «O que é um pária?» (SAINT-PIERRE, Bernardin de. *A choupana indiana*, 1791, apud VARIKAS, E. *A escória do mundo – figuras do pária*, 2014, p. 69).

⁶ *Schlemihl*: «palavra iídiche, atualmente de uso corrente no alemão e no inglês americano, que significa 'tolo', 'azarado', 'mal-sucedido'. O *schlemihl* é um personagem típico da literatura e do folclore judaico-europeus, que bem poderia ser chamado, em português, de 'pobre-diabo' ou 'joão-ninguém' (N. dos T. de *Rahel Varnhagen – A vida de uma judia alemã na época do romantismo*. ARENDT, 1994, p. 15).

Sempre estive à esquerda no espectro político, mas nunca numa esquerda oficial, de partido. Não faço política nos meus filmes, mas o espírito deles é solidário, de estar do lado das mulheres e dos trabalhadores.»⁷ As palavras de Varda dizem muito do nosso mundo, se considerarmos que,

o pária pode ser um povo sem nação, uma nação sem território, um(a) emigrado(a), um(a) exilado(a), muitas vezes um(a) refugiado(a) que perdeu tudo, não apenas seu espaço geográfico, mas também seu meio moral e cultural [...]. O(a) pária é o que está excluído(a), banido(a) da sociedade não importa por qual razão – política, social, religiosa, sexual, racial -, aquele(a) *que não se sente em casa no mundo* (COURTINE-DENAMY, 2004, pp. 43-44; itálicos nossos).

Trata-se então de sublinhar o significado que o termo pária adquire para as mulheres e ao uso que reiteradamente, desde o século XIX, as feministas fizeram dele, em um contexto de exclusão dos direitos políticos cujo símbolo será o direito do voto. A dimensão de exterioridade presente na metáfora pária, o fato de as mulheres estarem «fora de», significa bem mais do que uma situação objetiva de exclusão política. Foi preciso esperar o final do século XIX – como Flora Tristan denuncia vigorosamente em seu manifesto *União operária* -, para que as mulheres conquistassem «seu 1789». Eleni Varikas (2015) sublinha, no prefácio dessa obra, que há poucos textos tão potentes como este na história do feminismo. «*União operária* é uma obra única em sua época, pela associação da causa da emancipação dos operários e das mulheres».

Em um dos capítulos desse manifesto – *Porque menciono as mulheres* -, Flora escreve: «Até agora as mulheres não foram consideradas para nada nas sociedades humanas [...]. Qual o resultado disto? O padre, o legislador, o filósofo a trataram como verdadeira pária. A mulher (isto é, metade da humanidade) foi deixada fora da igreja, fora da lei, fora da sociedade [...]» (TRISTAN, 2015, p. 110).

Retornemos ao filme de Varda para precisar melhor o sentido de «estar fora». Recuperemos o diálogo de Mona na cena em que o personagem de um ex-professor de filosofia lhe diz:

⁷ Trecho da entrevista concedida por Agnès Varda no Festival de Berlim de 2019: «'Sempre luto contra a estupidez, inclusive a minha', diz Agnès Varda em despedida» (Folha de São Paulo, 13. fev. 2019).

Você não é o único marginal. Você não é marginal. Você está fora. Você não existe.

Ao que Mona responde:

Foda-se sua filosofia. Você vive na mesma sujeira que eu! Apenas trabalha mais. Se eu tivesse estudado, não viveria como você. Odiava ser uma secretária. Eu não abandonei todos os chefes para encontrar outro chefe na estrada.

O professor retruca:

Você escolheu total liberdade, mas só conseguiu total solidão.

E a personagem continua seu caminho, sozinha, com sua revolta, como no poema de Fernando Pessoa *Lisbon revisited* (1923) no qual o sujeito poético se afasta da realidade que o cerca quando revê a Lisboa de sua infância e se dá conta da impossibilidade de reencontrá-la. A cidade está perdida e ali, como em toda parte, ele é um estrangeiro.

*Não: não quero nada.
 Já disse que não quero nada.
 Não me venham com conclusões! [...]
 Não me tragam estéticas!
 Não me falem de moral! / Tirem-me daqui a metafísica!
 Não me apregoem sistema completos,
 não me enfileirem conquistas
 das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) [...]
 das artes, da civilização moderna! [...]
 Se têm a verdade, guardem-na!
 Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
 Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?*

[...]

*Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrário disso, o contrário de qualquer coisa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,*

Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?
Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
 (PESSOA, 2007, p. 84)

O poema parece ser um daqueles momentos em que a angústia de saber-se estrangeiro é revelada na fúria do poeta que se vê nessa posição, não voluntariamente. O estrangeirismo de Álvaro de Campos se reflete nos trechos do diálogo que reproduzimos, em um dos raros momentos do filme que Mona fala de si. A revolta da personagem é flagrante e, sem dúvida, provoca o/a espectador/a vários questionamentos, como por exemplo, da tradição que reservou às mulheres profissões que, não raro, são uma extensão do trabalho doméstico que as mantém presas às teimosas estruturas de dominação masculina que persistem no tempo presente.

Assim, o cinema de Varda revela uma inquietação da cineasta com o mundo, razão pela qual «a obra da diretora pode ser entendida a partir desse movimento sem trégua entre privado e público ou através de um constante movimento entre vida interior e o mundo» (SOUZA, 2014, p. 1). Esse movimento sugere, a nosso ver, a necessidade de recuperar o que a figura do(a) pária mobiliza e exprime, levando-nos a interrogar, por exemplo, o que o conceito de «classe trabalhadora» deixou de *incluir*, com sua pretensão de universalidade, sem falar das injustiças invisibilizadas que camuflam a coextensividade do conceito.

Nesse sentido, é de uma atualidade espantosa um trecho de *A condição operária*, de Simone Weil, que em 1951, advertia para o fato de o conceito (de classe operária) não conseguir abranger *toda* a realidade da classe – no caso, a dos trabalhadores imigrantes ou colonizados -. Escutemos Weil:

É assim que os operários franceses temerão sempre a entrada na França de trabalhadores de países sobrepovoados, enquanto os estrangeiros forem legalmente rebaixados a uma situação de párias, privados de todo tipo de direito, impotentes para participar de qualquer ação sindical sem correr o risco de morte lenta pela miséria, passíveis de serem expulsos sem dó. (WEIL *apud* VARIKAS, 2014, p. 75)

A reflexão de Simone Weil nos leva a interrogar também a validade das experiências humanas e as percepções subjetivas do mundo, que submetidas a um patrulhamento de conceitos que desconsideram essas mesmas experiências e percepções, coloca em xeque o rigor conceitual dessas elaborações. Daí a necessidade de interrogar todo tipo de ocorrência que produz a figura do pária, investigando as formas de subjetivação que com essa figura emerge, explorando as percepções do social e as estruturas de sensibilidade que fazem do pária uma «metáfora viva», no sentido que Paul Ricoeur (2000) atribui à metáfora de inventar uma nova ordem lógica para «redescrever» a realidade.

Talvez, duas condições se imponham à tarefa de «redescrever» a figura do pária. A primeira exigiria um deslocamento e um distanciamento do sentido original da palavra pária (opróbrio, escória, raça maldita, banido/a, fugitivo/a, impuro/a, proscrito/a, sujo/a, vagabundo/a, abjeto/a ...) e de sua ordem lógica, para, assim, compreender e ressignificar uma configuração capaz de reunir em um único conceito uma infinidade de coisas que aparentam ser indistintas. A segunda condição se impõe mais de perto a nós, feministas. Trata-se do caráter inapreensível, movediço e aberto da figura do pária, o que faz com que a sua especificidade interaja com outras formas de inferiorização e exclusão, tais como classe, raça, gênero, idade, sexualidade, entre outros marcadores sociais das diferenças.

Nesse sentido, Deleuze nos ajuda a pensar a plurivocidade do conceito quando estimula «conectar o conceito com um outro, de tal maneira que outras conexões mudariam sua natureza. A plurivocidade do conceito depende unicamente da vizinhança» (DELEUZ, 1992, p. 119). Tal procedimento permitiria lançar um novo olhar ao caráter particular que atribuímos à experiência de cada grupo. O ponto aqui se volta então à necessidade de contemplar (e não mais isolar) em nossos estudos feministas, eixos de diferenciação que produzem a exclusão de cada grupo. Se investigados juntos, é possível criar uma mesma configuração, a partir de uma nova correlação entre formas de dominação e de subjetivação, de origens e naturezas distintas.

4. À guisa de conclusão

O filme *Sem teto, nem lei* pode ser visto como uma narrativa que desafia uma política feminista comprometida com a criação de novas figurações⁸ indispensáveis a uma reflexão atual sobre as potencialidades inexploradas e obscuras que surgem com a dupla face do universalismo: um fracasso histórico e uma resistência. O fracasso advém da desconsideração da pluralidade constitutiva do gênero humano e da relação direta e automática entre liberalismo e liberdade, capitalismo e democracia, tão bem examinados por Hannah Arendt em obras como *Origens do totalitarismo* (1951), *A condição humana* (1958), *Da revolução* (1963) e os ensaios reunidos na coletânea *Entre o passado e o futuro*, que recobre o trabalho da autora no período de 1954 a 1968.

Situar, pois, no âmago de uma política feminista experiências de párias cujos corpos foram – e ainda são – marcados com o selo da abjeção e da exceção, abre um campo de investigação genealógica, como sugere Eleni Varikas (2014), sobre as promessas não cumpridas da democracia histórica, permitindo-nos revisitar e reavaliar um sistema de legitimação em que a dominação recorre a categorizações que excluem, ainda hoje, populações inteiras do que Hannah Arendt chamou em *Origens do totalitarismo* de «direito a ter direitos».

Nosso ponto de partida, na segunda parte do texto, foi enunciado com a pergunta: *Mona: uma «pária rebelde»?* Certamente, Hannah Arendt concordaria que a personagem do filme de Varda, em sua posição mesma de pária social, reflete o *status* político e a situação de seres humanos sem direito algum. Arendt saúda escritores, poetas e artistas judeus «que a partir de sua experiência pessoal tenham sido capazes de desenvolver *o conceito de pária como um tipo humano* – um conceito de importância suprema para a avaliação da humanidade em nossos dias» (ARENDR, 2016, p. 495; itálicos

⁸ O termo «figurações» é proposto por Rosi Braidotti para discutir os paradoxos da pós-modernidade. Uma figuração, diz ela, «não é mera metáfora, mas um mapa cognitivo politicamente informado que lê o presente em termos da situação fixa de alguém». A autora se baseia na teoria da «política de localização» de Adrienne Rich (1987), nas noções pós-estruturalistas do discurso e na ideia de Donna Haraway (1990) de «conhecimentos situados», «como genealogias corporificadas ou responsabilidade encarnada» (BRAIDOTTI, 2002, p. 9). O projeto de Braidotti é pensar nossa condição histórica, o que implica «a renúncia aos hábitos de pensamento historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão 'padrão' da subjetividade humana» (Idid.)

nossos). A artista Agnès Varda, por sua vez,

diz ter pensado em fazer esse filme [*Sans toit ni loi*] por não conseguir esquecer a história de um andarilho morto congelado e encontrado embaixo de uma árvore. Diz [...] que as paisagens da região em que filma lhe mobilizam e [...] conta também que aqueles que não tem para onde ir, os pobres, alcólatras, sujos, lhe comovem muito profundamente [e que] queria filmar jovens que não tem onde dormir e que não apreciam a lei. Queria filmar a liberdade e a sujidade. (NEGREIROS, 2012, s. p.)

Na cena contemporânea, deslocamentos (forçados) põem em marcha cerca de 68,5 milhões de «pessoas deslocadas» (*displaced persons*) no mundo:⁹ imigrantes, refugiados e estrangeiros ilegais, trabalhadoras/es itinerantes, trabalhadoras/es do sexo que cruzam a fronteira, entre outras, na condição de «sem teto, nem lei», como no filme de Varda; são as/os «sem raiz» (BRAIDOTTI, 2002); são os/as «fora da lei».¹⁰ O «refugio da terra» (ARENDT, 1990, p. 300). Com a valorização dessas figuras no cinema de Varda, novos questionamentos podem impulsionar o feminismo a criar outras figurações possíveis, para além das clássicas, como é o caso dos párias errantes e rebeldes estudados por Arendt.

Uma dessas figurações possíveis é apresentada por Rosi Braidotti em seu texto o *Diferença, diversidade e subjetividade nômade*, no qual a autora enfatiza a necessidade de pensar de um outro modo nossa condição histórica e esclarece suas motivações.

O ponto é realmente muito simples, como o movimento feminista afirmou, muito antes de Deleuze filosofar a respeito: precisamos aprender a pensar de maneira diferente sobre nossa condição histórica; precisamos nos reinventar. Este projeto transformador começa com a renúncia aos hábitos

⁹ Conforme dados do relatório anual *Tendências Globais*, divulgado pela Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) em 2018. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/acnur-numero-de-pessoas-deslocadas-chega-a-685-milhoes-em-2017/>>

¹⁰ Estritamente falando, o vocábulo *outlaw* pode ser traduzido por «fora da lei» ou «criminoso». No sentido utilizado por Arendt, quando referida aos párias, busca alcançar refugiados, apátridas, minorias nacionais que se estão «fora da lei» não é por terem cometido algum crime, mas porque o pertencimento a um grupo étnico diferente, não soberano, não é reconhecido. Nesse sentido, «o *outlaw* não é um criminoso, mas um inocente, desprotegido [...] expulso da lei e do direito» (AGUIAR, 2017, p. 88) de cidadania.

de pensamento historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão «padrão» da subjetividade humana. A renúncia a isto tudo seria uma posição mais confortável, em favor de uma visão descentralizada e multi-dimensionada do sujeito como entidade dinâmica e mutante, situada em um contexto, em transformação constante. O *nômade* expressa minhas próprias figurações de uma compreensão situada, culturalmente diferenciada do sujeito [...], dependendo de seu lugar. Esses lugares diferem e essas diferenças têm importância. (BRAIDOTTI, 2002, pp. 9-10; itálico do original)

Uma das faces mais visíveis do nomadismo que caracteriza o movimento transnacional no *presente histórico*¹¹ é representada pela figura do nômade que surge, a exemplo do pária, como um *tipo humano*, de um *novo* tipo e, certamente, mais complexo. A consciência crítica do «sujeito nômade» de Rosi Braidotti é um elemento distintivo do *tipo* representado em sua figuração. Na tipologia de Arendt, o «pária rebelde» é uma figura consciente. Nômade e párias são, portanto, *vizinhos*, pelo menos, no plano conceitual. Isso não significa «que é preciso concluir, daí, por uma oposição radical entre as figuras e os conceitos» (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 120).¹²

Se ficções, figurações, metáforas, o que seja, podem ser mais efetivas do que sistemas teóricos, quando levam em conta a vivência tanto singular quanto coletiva de mulheres; se «sem teto e sem raiz são significantes poderosos da nossa situação presente» (BRAIDOTTI, 2002, p. 11) poder-se-ia dizer então que a realizadora do filme *Sem teto, nem lei* cria uma personagem sobre a qual, ao final do filme, ficamos sabendo muito pouco sobre ela. Desde o início, sabemos que está morta, mas a narrativa construída a partir dos relatos não dá conta, falha, escorrega, desliza, assim como a personagem.

¹¹ O «presente histórico», de acordo com Judith Butler, foi definido por Marx como sendo «o ponto de partida crítico». Butler recorre à expressão para lembrar que a crítica às estruturas jurídicas da linguagem e da política, deve partir do interior dessa estrutura constituída. «Uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam» (BUTLER, 2017, p. 24).

¹² «A maior parte das tentativas de determinar suas diferenças exprimem somente juízos de humor, que se contentam em desvalorizar um dos dois termos: ora se dá aos conceitos o prestígio da razão, enquanto as figuras são remetidas à noite do irracional e a seus símbolos; ora se dá às figuras os privilégios da vida espiritual, enquanto que os conceitos são remetidos aos movimentos artificiais de um entendimento morto. E todavia inquietantes afinidades aparecem, sob um plano de imanência que parece comum». (DELEUZE & GUATTARI, *Ibid.*, p. 120)

Com isso, o filme revela os limites do ato criativo e a impossibilidade de um discurso, que se pretenda lógico e racional, dar conta de uma vida. Ao mesmo tempo, porém, o filme se insurge contra a visão fixa, monolítica, sedentária, que conformou as mulheres a uma subjetividade constituída à luz desses parâmetros hegemônicos. A atualidade do filme reside precisamente na contribuição que traz ao objetivo feminista de contestar «a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável» (BUTLER, 2017, p. 24). Não só isso. Trata-se de repensar uma política feminista «que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político» (BUTLER, *Idib.*, p. 25). Assim, uma política feminista sintonizada com o nomadismo que caracteriza nossa condição histórica, se vê forçada a caminhar em busca de singularidades.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Odílio (2017), «Hannah Arendt e o direito I», *Argumentos – Revista de Filosofia*, ano 9, n. 18, Fortaleza, jul./dez, pp. 87-94 [recurso eletrônico].
- ARENDRT, Hannah (1990), *Origens do totalitarismo – antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1994), *Rahel Varnhagen – A vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Tradução Antônio Trânsito e Gernot Kludasch. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- (2016), KOHN, Jerome; FELDMAN, Ron (orgs.), *Escritos judaicos*. Tradução Laura D. M. Mascaro; Luciana G. de Oliveira; Thiago D. da Silva. Barueri, São Paulo: Amarilys.
- BÉNÉZET, Delphine (2014), *The Film of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*. London/N. Y., Wallflowers Press.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002), «Diferença, diversidade e subjetividade nômade», *Labrys, estudos feministas*, n. 1-2. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>
- BUTLER, Judith (2017), *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 15ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- COURTINE-DENAMY, Sylvie (2004), *O cuidado com o mundo – diálogo entre Hannah Arendt e seus contemporâneos*. Tradução Maria Juliana Gambogi Teixeira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992), *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DEROO, Rebecca J. (2018), «Filmic and Feminist Strategies. Questioning Ideals of Happiness in *Le Bonheur*», *Agnès Varda: Between Film, Photography, and Art*. Oakland, California, University of California Press.
- HAYWARD, Susan (2000), 'Beyond the Gaze and into the Femme-Filmécriture: Agnès Varda's Sans toit ni loi', S. Hayward and G. Vincendeau (eds.), *French Film: Texts and Contexts*, London: Routledge, pp. 269-80.
- INCE, Kate (2013), «Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda», *Hypatia – A Journal of Feminist Philosophy*, Volume 28, Issue 3, Summer, pp. 602-617.
- PESSOA, Fernando (2007), «Lisbon Revisited», *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PRÉDAL, René (1987), «Agnès Varda, une certaine idée de la marginalité,» in *Jeune Cinéma* (Paris), October/November.
- RICOUER, Paul (2000), *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola.
- SOUZA, Tainah N. O. (2014), «Uma forma cinematográfica para contar uma vida: memória e história em «As praias de Agnès», de Agnès Varda». *Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções*. Universidade de São Paulo.
- TRISTAN, Flora (2015), *União operária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- TUNCER, Aslı Özgen (2012), «Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda», *Deleuze Studies* 6.1, pp. 103-116.
- VARIKAS, Eleni (2014), *A escória do mundo – figuras do pária*. Tradução Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp.

Sites

- GENESTRETI, Guilherme (2019), «'Sempre luto contra a estupidez, inclusive a minha', diz Agnès Varda em despedida». *Jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/02/sempre-luto-contr-a-estupidez-inclusive-a-minha-diz-agnes-var-da-em-despedida.shtml>> Acesso 28, fevereiro, 2019.

NEGREIROS, Tainah (2012), «Sem teto nem lei (Agnès Varda, 1985)», *A hora azul*.
Disponível em: <<https://ahoraazulcinema.wordpress.com/2012/11/21/sem-teto-nem-lei-de-agnes-var-da-1985/>> Acesso 22, setembro, 2018.

Referência filmica

VARDA, Agnès. *Sans toit ni loi*, 1985, 105'.

DE CANÇÃO EM CANÇÃO: TERRENCE MALICK E A POÉTICA DE UM FILME¹

Paulo M. Kühl

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

As relações entre os diversos tipos de produção artística e a filosofia são sempre complexas, necessitando de estudos pormenorizados e específicos. Neste artigo proponho uma abordagem do filme «De canção em canção» (*Song to Song*, 2017) de Terrence Malick, como uma oportunidade para examinar como determinadas opções do diretor podem sugerir uma particular visão filosófica de mundo. Certo é que, por sua formação filosófica, Malick é muitas vezes classificado como um autor de «filmes heideggerianos», mais contemplativos do que propriamente voltados para a ação ou para o drama. Contudo, a ideia aqui não é necessariamente criar uma linhagem filosófica para sua produção cinematográfica, mas sim, a de mostrar qual tipo de pensamento o diretor cria através de um filme específico, particularmente ao construir sua estranha narrativa através de uma sequência de canções, como o próprio título do filme indica. Desse modo, investigar sua poética na narrativa, na construção de imagens e nas escolhas musicais pode ajudar-nos a compreender um tipo de relação particular entre arte e filosofia, que não é necessariamente a de dependência ou de influência direta; em Malick, o fazer cinematográfico converte-se numa maneira peculiar de se pensar o mundo e as relações humanas.

Palavras-chave

Terrence Malick; Poética; Filosofia e Cinema

¹ Agradeço o professor Ubirajara Rancán de Azevedo Marques pelo gentil convite para participar do *IV Simpósio Diálogos* e também desta publicação, em especial por ter criado a oportunidade de sair de territórios mais familiares de pesquisa, o que me levou ao esforço de tentar refletir sobre vários assuntos que me ocupam nos últimos tempos.

É longa a história de filmes com músicas como parte determinante de suas estruturas e, mais recentemente, surgiram algumas obras, com propostas muito variadas, mas que têm em comum a música como elemento estruturador. Se pensarmos de *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) e *Mamma mia! Lá vamos nós de novo 2* (Ol Parker, 2018), que obviamente nos remete a *Mamma mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), podemos lembrar a tradição de filmes musicais, que, de uma forma ou de outra, utilizam músicas mais ou menos conhecidas. Seríamos tentados a incluir neste conjunto o filme *De canção em canção* (2017) de Terrence Malick, já que o diretor compõe sua produção com uma sequência de músicas. Certamente seria uma aproximação das mais extravagantes, e o único elemento em comum é que, em seu filme, o diretor usa um ator, Ryan Gosling, em comum com *La La Land*. De qualquer modo, a menção a esses outros filmes contemporâneos ajudará a esclarecer algumas especificidades do filme de Malick. Tomo aqui a produção do diretor como uma oportunidade para abordar três aspectos: compreender a poética de um filme com música; examinar como determinadas opções do diretor podem sugerir uma particular visão filosófica de mundo, que utiliza o cinema para explicitá-la; e em certa medida, mostrar uma relação específica entre cinema e filosofia.

O filme, escrito e dirigido por Malick, foi lançado nos Estados Unidos em março de 2017 e, no Brasil, em julho do mesmo ano. O diretor de fotografia é Emmanuel Lubezki, que já havia trabalhado com Malick em outros filmes (*O Novo Mundo*, *A Árvore da vida*, *Amor Pleno* e *Cavaleiro de Copas*) além de ser responsável por muitas produções de outros diretores de prestígio. Malick, em *De canção em canção*, assim como em seus demais filmes, usa atores de grande sucesso (Ryan Gosling, Rooney Mara, Michael Fassbender, Natalie Portman, Cate Blanchett), o que também será destacado na discussão a seguir. Na crítica norte-americana em jornais e *websites*,² as posições a respeito do filme foram as mais variadas, sempre com dois polos claros: de um lado, aqueles que não mais suportam as produções do diretor, indicando repetições de padrões que teriam perdido seu sentido original; de outro, aqueles que continuam a admirá-lo e que buscam compreender a especificidade de cada filme. Exemplos de críticas

² Para uma lista de críticas em jornais e *websites* de língua inglesa, na maior parte norte-americanos, veja-se o site https://www.rottentomatoes.com/m/song_to_song.

negativas ajudam a entender aquilo que uma visão mais tradicional de cinema esperaria de um filme, mostrando as dificuldades encontradas. Seguem alguns exemplos:

Malick escreve *scripts* e filma extensas cenas de diálogos e, em seguida, corta a maior parte da conversa em tempo real na edição. É como se dissesse, quem precisa disso? Apenas siga em frente. Malick prefere um rio de puro cinema, às vezes lindo além da medida, e isso é tudo. Ele é um artista sensível que navega direto para o mato sem um remo de narrativa. Ele é pego no mato e depois filma o mato, enquanto uma atriz ou um ator faz perguntas retóricas, com a trilha sonora ao fundo, sobre o amor ou a culpa ou sobre a humilde glória da terra verde de Deus, cada vez mais em ruínas.³

Qualquer apreciador da cinematografia provavelmente ficaria muito feliz em passar duas horas bebendo nas imagens de Lubezki, mas aqui, ele é constantemente enfraquecido por Malick, que continuamente alterna entre imagens frouxamente relacionadas e aquelas completamente não relacionadas e que, por mais belas que sejam, não se elevam na maneira como o diretor as organiza. Parece um *shuffle* aleatório.⁴

³ «Malick writes scripts and films extensive dialogue scenes and then cuts most of the real-time, back-and-forth conversation in the editing. He's like, who needs it? Just go with it. Malick favors a gliding river of pure cinema, sometimes gorgeous beyond measure, and that's the thing. He's a responsive artist who'll canoe straight into the weeds without a narrative paddle. He gets caught in the weeds, and then he films the weeds, while an actress or an actor poses rhetorical questions on the soundtrack about love or guilt or the humbling glory of God's green and increasingly ruined Earth». Michael Phillips, «Song to Song review: Rooney Mara, Ryan Gosling yawp into Terrence Malick's latest existential void». *Chicago Tribune* (21 de março de 2017). Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/sc-song-to-song-mov-rev-0321-20170321-column.html>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁴ «Any appreciator of cinematography would likely be quite happy to spend two hours drinking in Lubezki's imagery, but here, it's constantly undercut by Malick, who constantly zips between loosely related and completely unrelated images that, beautiful as they are, don't elevate in the way the director arranges them. It feels like a random shuffle». Bernard Boo, «Song to Song: Malick On Repeat», *Pop Matters* (22 de março de 2017). Disponível em: <https://www.popmatters.com/song-to-song-terrence-malick-on-repeat-2495397472.html>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

Assim como na maioria dos filmes de Malick lançados neste século, não há o menor sinal de uma trama em *De canção em canção*. Seus detalhes são frequentemente incoerentes ou vagos; até mesmo os nomes dos personagens parecem ser supérfluos, detalhes prosaicos que apenas interferem na visão ativa do diretor.⁵

A mais nova meditação espiritual de Terrence Malick, *De canção em canção*, acontece na cena musical de Austin, no Texas, mas se parece com seu filme hollywoodiano *Cavaleiro de Copas*. É tudo Malicklândia, onde atores de boa aparência se comportam como atores fora do palco, enquanto suas *voice-overs* fazem perguntas e orações. A maior questão no filme é a busca de Malick por uma história. Ele pode ser um dos últimos crentes de Hollywood, mas desta vez a sua produção cinematográfica equivale a nada.⁶

Reduzido a pura narrativa, *De canção em canção* é uma novela de respiração pesada com um elenco espantosamente superqualificado. A distinta direção com fluxo de consciência de Malick e a edição agitada servem ou para elevar o material ou para triturá-lo em algo chique artístico, lixo-europeu, dependendo de seu gosto por vestidos diáfanos e diálogos fracos e pseudo-filosóficos. As pérolas incluem «você matou meu amor»; «eu brinquei com a chama da vida»; «venha salvar-me de meu coração ruim». Usando recursos de última geração (o elenco de vencedores, Emmanuel Lubezki, o lendário produtor Jack Fisk), Malick continua seus esforços para desenvolver uma nova gramática de filmes. É um estilo que usa a livre-associação para preencher com notável profundidade os personagens, para dispensar quase qualquer exposição e para destacar os momentos em que as emoções acontecem.⁷

⁵ «As with most Malick movies released during this century, there is only the barest frame of plot in *Song to Song*, the particulars of which are often incoherent or vague; even character names seem to be superfluous, prosaic details that can only interfere with the director's lofty vision». Melissa Anderson, «'Song to Song' is Chastely Childish», *The Village Voice* (14 de março 2017). Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2017/03/14/song-to-song-is-chastely-childish/>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁶ «Terrence Malick's newest spiritual meditation, *Song to Song*, takes place in the Austin, Texas, music scene, yet it looks just like Malick's Hollywood-set movie *Knight of Cups*. It's all Malickland, where good-looking actors gambol like actors do offstage while their voice-overs intone questions and prayers. The major quest in *Song to Song* is Malick's search for a story. He may be one of the last Hollywood believers, but this time his filmmaking amounts to nothingness». Armond White, «Faithless Disney, Empty Malick». *National Review* (17 de março de 2017). Disponível em: <https://www.nationalreview.com/2017/03/disney-beauty-beast-faithless-pc-propaganda/>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁷ «Reduced to pure narrative, *Song to Song* is a heavy-breathing soap opera with an

Como se pode ver, a maneira como diretor criou seu filme (aliás, seus filmes) pode causar grande desconforto, especialmente no que diz respeito àquilo que é percebido como a inexistência de um enredo, de uma ação linear, de diálogos estruturados, e também por causa de sua ênfase em grandes tomadas e do uso que faz da música.

Um pequeno livro publicado nos Estados Unidos em 2002, que talvez faça muita gente no mundo da filosofia torcer o nariz, pode ajudar a compreender essa expectativa mais tradicional com relação ao cinema em geral, explicitando de modo caricatural determinados elementos constitutivos de filmes comerciais de sucesso, o que estaria em oposição aos filmes de Malick. Trata-se de *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, de Michael Tierno. Visto a partir da filosofia, e em especial dos estudos poéticos, há tantos equívocos no livro, a começar pelo título, que menciona os «segredos», «a maior mente da cultura ocidental», indicando claramente seu caráter apelativo e sua vocação instrumental e comercial. É certo que quem deseja aprender a escrever roteiros pode aproveitar elementos da *Poética* aristotélica, mas o livro traz uma sequência de «dicas» para autores obterem sucesso no mundo do cinema comercial. Partindo do pressuposto de que «a *Poética* de Aristóteles não pode ensinar a escrever todos os tipos de enredos de roteiros, mas apenas aqueles que dão certo»,⁸ aparecem recomendações tais como «diga o que a história pede»,⁹ ou «para Aristóteles, aquilo que chamaríamos de Rolls Royce das tramas complexas é aquela em que o reconhecimento [*discovery*] é

astonishingly overqualified cast. Malick's distinctive stream-of-consciousness directing and disruptive editing serve to either elevate the material or grind it into arty Euro-trash chic, depending on your taste for diaphanous dresses and wispy, pseudo-philosophical utterances. Howlers include: «You killed my love». «I played with the flame of life». «Come save me from my bad heart». Using extraordinarily high-end resources (that award-winning cast, ace cinematographer Emmanuel Lubezki, legendary production designer Jack Fisk), Malick is continuing his efforts to develop a new filmmaking grammar. It's a style that uses free association to fill out remarkable depth for characters, to dispense with almost all exposition, and to pinpoint the moments when emotions occur». Daniel Eagan, «Film Review: Song to Song». *Film Journal International* (16 de março de 2017). Disponível em: <http://www.filmjournal.com/reviews/film-review-song-song>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁸ Michael Tierno, *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, Nova York: Hyperion, 2002, p. 25

⁹ *Ibid*, p. 1.

uma grande surpresa»,¹⁰ e assim por diante. Às vezes, o autor transforma o complexo texto grego em recomendações no mínimo duvidosas:

Em vez de «escreva o que você sabe», Aristóteles diz-lhe para escrever o que você verdadeiramente sente, ou aquilo que verdadeiramente experimenta em seu coração. Faça leituras com atores e amigos, que podem ler seus roteiros para você, de maneira atenta e espirituosa – o que lhe dará um sentimento especial por seu trabalho [...].¹¹

Usando ou não uma trama não-linear, escreva para expressar seu ser único. E sempre tente comunicar-se com um público e mover as pessoas *como* um público. Escreva de sua alma para um público, não para seu diretor esotérico preferido na Suécia.¹²

E, como esperado, grande ênfase é dada à coerência do enredo ou da ação,¹³ algo presente em Aristóteles, quando o autor recomendava a unidade de ação, a organicidade do todo e assim por diante. No caso de Tierno, temos a explicitação de uma visão não apenas tradicional, mas certamente obtusa do que se esperaria de um filme. Claramente os filmes de Malick, em geral, e *De canção em canção*, em particular, não se enquadrariam nesse esquema, assim como numerosas outras produções. Então qual tipo de poética estaria operando no filme do diretor?

O objetivo não é responder a esta questão de maneira definitiva, mas sim, indicar alguns elementos que poderiam ajudar a compreender esta outra poética, não-aristotélica, ainda que possamos reconhecer elementos que nos remetem à obra do Estagirita. A começar pelo título do filme, *De canção em canção*, que segundo alguns teve de ser mudado,¹⁴ estamos diante

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹¹ «Instead of «write what you know,» Aristotle is telling you to write what you can truly feel, or truly experience in your heart. Have readings with actors or friends who can read your screenplays back to you, attentively and spiritedly – it will give you a feel for your work» [...].

¹² «Again, whether you use a non-linear plot or not, write to express your unique self. And always try to communicate to an audience and move them *as* an audience. Write from your soul for an audience, not for your favorite esoteric film director in Sweden». *Ibid.*, p. 142.

¹³ Tal como nos capítulos 3 (*The Subject is an Action ... Not a Person*), 4 (*Forget Sub-plotting – the Best Plots Have One-Track Minds*), 5 (*Plot is Soul*), 6 (*The Ends are Always in the Means of the Plot*), 7 (*Why is My Beautiful Plot Growing a Hand Out of Its Head?*).

¹⁴ Primeiramente *Lawless*, em seguida *Weightless* e finalmente *Song to Song*. Informações sobre a produção do filme e as mudanças de nomes podem ser encontradas em: <https://en.wikipedia>.

de uma sugestão: a ação poderia ser dada justamente na sequência de «canções», algumas delas como músicas apresentadas durante o filme por um variado número de artistas, outras como «trilha sonora», num total de 86 títulos, em duas horas e oito minutos de filme. A variedade revela uma escolha complexa, com os mais diversos tipos de música (techno, soul, rock, pop, música clássica vocal, orquestral, instrumental, religiosa etc.), que em parte tem a ver com a cena musical em Austin (Texas e em certa medida serve como pano de fundo para o desenrolar da «ação»). Uma possibilidade para compreender o filme seria acompanhar cada uma das canções, buscando sentidos subjacentes, ocultos, deliberados, na música e também no texto daquelas obras cantadas, ou até mesmo os sentidos aleatórios, relacionados às falas e ações dos personagens, compondo um conjunto na edição final.¹⁵ Mas não é este o caminho que seguirei. Dentro da história do cinema, poderíamos igualmente evocar diversos musicais, em que a música parece assumir um papel maior do que o esperado, interrompendo a cada momento a ação propriamente dita. Se quisermos pensar no filme de Malick como costurado pelas canções, talvez pudéssemos recair naquelas antigas queixas contra os espetáculos de ópera, os quais, de um ponto de vista «aristotélico», tal como concebido nos séculos XVII e XVIII, careciam de uma verdadeira trama e eram vistos apenas como uma sequência de árias (às vezes coros, balés etc.), que só serviam para deleitar os ouvintes, sobretudo através das vozes de grandes cantores, com grande apelo aos sentidos. Faltaria assim a necessidade no encadeamento das ações, deixando de lado a parte racional dos ouvintes. Havia, é claro, outras maneiras de encarar tais espetáculos, assim como há modos diversos para fruirmos o filme de Malick.

Poderíamos igualmente evocar um livro de Italo Calvino, *O castelo dos destinos cruzados*,¹⁶ em que cartas de tarô aparecem na narrativa, construindo

[org/wiki/Song_to_Song#cite_note-filmnation2011-5](https://pt.wikipedia.org/wiki/Song_to_Song#cite_note-filmnation2011-5). Acesso em: 15 de fevereiro de 2019. O título final vem de uma fala de Rooney Mara: «I thought we could just roll and tumble, live from song to song, kiss to kiss».

¹⁵ Aqui é importante lembrar o caso de *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017), criado, segundo o diretor, a partir da escuta de uma música – *Bellbottoms*, usada na cena inicial e depois realizado como uma sequência de músicas. Claro que, aqui, se trata de uma concepção e de uma realização muito diferentes daquela do filme de Malick. Agradeço Vitor Ross Benevides pela indicação deste filme.

¹⁶ Italo Calvino, *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Cia. das

outras narrativas, superpondo as vidas de cada um dos personagens. De um lado, temos o acaso que deita as cartas uma a uma; de outro, uma série de múltiplos significados, intercambiáveis dependendo da posição das cartas e que sugerem possíveis compreensões. É claro que não se trata de mero acaso e se transportarmos tal ideia para o mundo do cinema e pensarmos na produção de um filme, desde a concepção inicial até a edição final, com todas as variantes envolvidas, além das ingerências de estúdios, atores, produtores etc., talvez restasse pouco espaço para o acaso. Mas no filme de Malick, pode-se usar a comparação com o livro de Calvino mais como uma sugestão de apreciação, e menos de compreensão da criação. Se a condução do filme pode estar na sequência de «canções», que de fato ouvimos parcialmente, encontramos vários fios, puxados aos poucos e logo abandonados, que às vezes retornam para imediatamente serem substituídos, impossibilitando uma narrativa linear de sentido único, inclusive na parte musical.

Se tomarmos como guia as exigências aristotélicas a respeito do mito, ou seja, de «que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza», e de que «todo é aquilo que tem princípio meio e fim» etc. (1450 b),¹⁷ *De canção em canção* certamente falharia. Mas é certo que no mundo do cinema, seja do século XX ou do XXI, existem outras maneiras de se pensar a poética de um filme. Devemos lembrar aqui uma importante característica da *Poética* aristotélica: em primeiro lugar, existe certo preconceito logocêntrico, pelo menos tal como o livro foi lido por boa parte da tradição, que privilegia a palavra em detrimento dos demais elementos constitutivos da tragédia. Assim, a recomendação de que a tragédia poderia apenas ser lida, ou melhor, de que a melhor tragédia é aquela que guarda seu sentido apenas no texto escrito, indica que as demais partes seriam em certa medida acessórias. Na complexa passagem a respeito das partes da tragédia (1450 a)¹⁸ – mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia – os dois últimos, não necessariamente ligados à palavra, são quase «menores»: a melopeia como principal ornamento; o espetáculo, o mais emocionante

Letras, 1991

¹⁷ Aristóteles, *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

[*psycagogikón*] mas o menos artístico e menos próprio da poesia.¹⁹ Como ficaria o cinema, justamente tão apto a desenvolver os elementos da ópsis e, além do mais, infinitamente capaz de combiná-los com a melopeia? Não pretendo, é claro, fazer uma teoria geral do cinema, nem exatamente exaltar as virtudes próprias do cinema em relação às outras artes, como um desdobramento do *Laocoonte* de Lessing. A ideia é aproximamo-nos do filme *De canção e canção*.

O enredo do filme é mínimo e poderia ser reduzido ao seguinte esquema: moça conhece rapaz ao mesmo tempo que namora outro rapaz que se envolve com muitas mulheres, e logo se percebe que muito pouco vai «acontecer». Não há aqui drama, no sentido de ação. Assim como em muitos outros filmes do diretor, nota-se a utilização de um conjunto de recursos recorrentes: grandes tomadas, privilégio de grandes-angulares, cortes abruptos, que nos levam para frente e para trás de uma possível cronologia das ações, ênfase visual em pequenos detalhes, uso quase exclusivo de *voice over*, reduzindo os diálogos diretos a quase nada. A música tem um papel preponderante e as tomadas de som diretas são raríssimas, mas muito significativas, como o som da água, o canto dos pássaros e alguns ruídos. Além disso, há a presença constante de atores e atrizes de renome e de grande apelo ao público, com particular carisma visual. Desde seu primeiro longa-metragem (*Terra de ninguém*, 1973), vemos um desfile de grandes nomes, atores e atrizes relativamente jovens em ascensão ou já de grande destaque. Aqui, ainda que de modo muito diferente, podemos pensar na distinção aristotélica entre aqueles que são melhores do que nós, iguais a nós, e piores do que nós. Os primeiros, próprios da tragédia, são capazes de comover-nos justamente por sua queda, a passagem da dita à desdita, parecer tanto maior. Não é exatamente o caso dos filmes de Malick, mas certamente é neles visível a predileção por certo tipo de «grandes» – os belos, o que aliás é muito comum no cinema, que conferem algum tipo de dignidade à «ação». Some-se a isso, no caso do filme em questão, a quantidade de músicos «famosos» (Iggy Pop, Patti Smith, entre outros), operando talvez como os arcanos maiores do tarô.

¹⁹ Na tradução de Valentín García Yebra: «el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, per muy ajena al arte y la menos propia de la poética». Aristóteles, *Poética*, Madri: Editorial Gredos, 1999, p. 151.

É de grande importância no caso do filme *De canção em canção* o fato de os personagens não se chamarem pelos nomes e, na verdade, apenas nos créditos finalmente podemos nomeá-los. O efeito é curioso, porque talvez nossa identificação ocorra mais com as atrizes e os atores do que propriamente com quem representam – isso para quem reconhece os atores, que não deixam de ser celebridades. Entendo que aqui fica mais clara a proposta do diretor de não construir uma ação, nem mesmo uma narrativa – vemos apenas «pessoas», que certamente agem pouco e mostram algo de seu «caráter»: Faye (Rooney Mara), tentando construir uma carreira no mundo da música, dividida entre um amor mais «sincero» e outro mais «útil»; BV (Ryan Gosling), buscando um lugar no mundo da produção musical, apaixonado por Faye; Cook (Michael Fassbender), espécie de libertário/libertino, que talvez se aproveite dos desejos dos outros para satisfazer os seus próprios; Rhonda (Natalie Portman), garçonete que cai na rede de Cook, talvez para resolver seus problemas financeiros; Amanda (Cate Blanchett), mulher mais velha que se interessa por BV, mas que não consegue romper certas barreiras de sua vida. Note-se que tudo isso é quase «episódico» (para usar um termo aristotélico), deduzido depois de vermos o filme, tentando reconstruir algo da trama, que inclusive deixa muitos fios soltos, como por exemplo no caso da referência ao pai moribundo de BV.

Como observado por Sílvia Faustino de Assis Saes, durante o IV Simpósio Diálogos em Marília, quando este texto foi apresentado, a tragédia grega não apenas dava grande ênfase aos personagens, mas também à linhagem a que eles pertenciam, sendo então fundamental conhecer os nomes e as relações de parentesco para que pudesse haver uma compreensão mais ampla de ações específicas. No caso do filme de Malick, há uma tendência à despersonalização – como aliás mencionado por Fernando Silva na mesma ocasião – pelo menos na recusa em nomear os personagens durante o filme, não exatamente como negação da subjetividade, nem como objetificação das pessoas. Há uma espécie de expansão de cada personagem em determinados momentos do filme, mostrando suas relações com os demais e com o mundo, como que rasgando um tecido mais coeso.

Com relação à ausência de nomes, vale lembrar o caso de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, porque, entre outras características, nele os personagens não têm nome.²⁰ Certamente os recursos visuais e musicais são diferentes do filme de Malick, mas tampouco aqui existe linearidade na ação, nem clareza naquilo que está ocorrendo na tela. Segundo Robbe-Grillet, diante da «dificuldade» experimentada com o filme,

duas atitudes são então possíveis: ou o espectador procurará reconstituir algum esquema «cartesiano», o mais linear possível, o mais racional e este espectador sem dúvida julgará o filme difícil, se não incompreensível; ou, ao contrário, ele se deixará levar pelas extraordinárias imagens que terá diante de si, pela voz dos atores, pelos ruídos, pela música, pelo ritmo da montagem, pela paixão dos heróis ... A este espectador o filme parecerá o mais fácil que ele viu: um filme que se dirige apenas à sua sensibilidade, à sua faculdade de olhar, de escutar, de sentir e de deixar-se emocionar. A história contada aparecer-lhe-á como a mais realista, a mais verdadeira, a que mais bem corresponde à sua vida afetiva quotidiana, tão logo ele aceite desembaraçar-se das ideias prontas, da análise psicológica, dos esquemas mais ou menos grosseiros de interpretação que os romances ou o cinema ronronantes repetem à exaustão e que são as piores abstrações.²¹

²⁰ Agradeço João Augusto Pompéia pela indicação do filme neste contexto. O autor do roteiro, Alain Robbe-Grillet, menciona na introdução a seu *cine-roman*, que os atores «Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig e Sacha Pitoëff identificavam-se pouco a pouco com nossos três personagens sem nome, sem passado, sem nenhuma ligação entre eles a não ser aquelas criadas por seus próprios gestos e vozes, suas presenças, sua própria imaginação». E mais adiante, «como nenhum dos três personagens tem nome, eles são representados por simples iniciais, que servem apenas como comodidade. [...] Não se sabe nada deles, nada de suas vidas. Eles não são nada além do que os vemos ser». Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad – ciné-roman*. 1961. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. *E-book*.

²¹ «Deux attitudes sont alors possibles: ou bien le spectateur cherchera à reconstituer quelque schéma «cartésien», le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros..., à ce spectateur-là le film semblera le plus facile qu'il ait jamais vu: un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser ému. L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne, aussitôt qu'il accepte de se débarrasser des idées toutes faites, de l'analyse psychologique, des schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans ou le cinéma ronronnants lui rabâchent jusqu'à la nausée, et qui sont les pires des abstractions». *Ibid.*

Assim, a ausência de linearidade, de nomes, e de uma sequência clara possibilitaria uma experiência distinta, mais voltada ao sensível, de grande estranhamento para quem pretender arraigar-se a uma narrativa precisa. No caso de Malick, a recusa em explicitar uma trama que siga um desenrolar mais tradicional traz problemas para quem tem uma expectativa de ver uma ação; mas justamente com isso é possível dar atenção a outros elementos. Destaco um, entre tantos, que parece ter uma função primordial no filme: o tocar. São diversas as cenas em que o diretor enfatiza visualmente um ou outro personagem tocando coisas ou pessoas, quase indicando a primazia desse sentido. Note-se que, do ponto de vista da ação, muito pouco acontece e os personagens parecem nada fazer, a não ser tocar-se. Ou melhor, o diretor parece mais preocupado, em certos momentos, em destacar o tocar, mesmo que isso não se relacione diretamente com o que está sendo mostrado. Gostaria apenas de chamar a atenção para esse tocar como uma experiência corporal de uma presença quase sem mediação, ininterrupta, muitas vezes inserida num contexto erótico ou amoroso, mas sempre como uma experiência do corpo, do espaço e do outro. Certamente estamos diante da questão do amor, que é central no filme, e da presença constante da morte.²² Aliás, o amor surge como uma experiência que permite vislumbrar ao mesmo tempo as dificuldades da existência diante da presença inegável da morte. Do mesmo modo, existe uma peculiar maneira de representar a experiência do espaço – amplidão, imensidão, mesmo em interiores, sempre num entre-espaço, onde os personagens vagueiam, contemplam, refletem e tocam-se. Os espaços são vários: interiores elegantemente decorados, cenas externas na natureza aberta, tendendo ao sublime, às vezes com contrastes entre natureza e civilização, mas que sempre aparecem como espaços vividos.

Também vale destacar que, na ausência de uma trama linear e sem necessariamente haver um grande protagonista, podemos acompanhar os personagens, em momentos individuais ou em conjunto, sem a obrigação de nos identificarmos com eles e nem mesmo de preferir um aos demais.

²² A tentação aqui é mencionar uma passagem de Ludwig Binswanger, retirada de seu *Três formas de existência malograda*, na qual o autor fala da *communio* do amor e da *communicatio* da amizade, como experiências cruciais para a existência. Ludwig Binswanger, *Drei Formen missglückten Daseins: Verstiegheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1956, p. 2.

Nossa empatia, em princípio, pode acontecer com todos, mesmo aqueles que pareceriam menos dignos dela, porque o filme nos conduz a uma compreensão mais ampla da experiência de cada um, de suas relações e das variadas vivências amorosas. É mais um convite à compaixão do que ao julgamento: tudo aquilo que acontece com todos aqueles personagens sem nome, os quais podem contudo ser identificados na figura dos atores, é o que poderia acontecer com cada um de nós, em diversas circunstâncias. O caráter quase «anônimo» deles, dentro de uma trama que se expande em várias direções, propicia assim uma identificação com o todo e com a vida.

A fala com função reduzida claramente aponta para uma construção com ênfase nas imagens e na música. A edição do filme sugere um vai-e-vem constante no tempo, focando-se sobretudo em experiências constantemente revividas. E a música? Em primeiro lugar, vale destacar que no geral ouvimos apenas fragmentos de todas aquelas «canções» que aparecem no filme e, desse modo, elas podem ser mais evocativas e sugestivas do que propriamente estruturantes. Uma crítica publicada na *New Yorker* conseguiu ver alguma coerência no aspecto «musical» do filme:

O mundo da música também está tecido na história [...] com a majestática presença recorrente de Patti Smith, que serve como mentora para Faye e como uma consciência filosófica cabeça-dura e romântica. *De canção em canção* é preenchido com música, tanto como trilha sonora e executada por músicos e atores presentes na tela, e nas erupções espontâneas de dança, ou em festas, nos palcos, em multidões ou durante momentos isolados de flerte, o que dá ao filme a sensação de um musical, em que a música surge de dentro e emerge na ação.²³

²³ «The music world is also woven into the story, with a sharp and self-deprecating backstage anecdote delivered by Iggy Pop, and, above all, with the recurring, majestic presence of Patti Smith, as herself, who serves as a mentor to Faye and as the movie's tough-mindedly romantic philosophical conscience. «Song to Song» is filled with music, both applied to the soundtrack and performed onscreen by musicians and actors, and the spontaneous bursts of dance that arise, whether at parties or onstage, in a crowd or during isolated moments of flirtation and courtship, give the movie the feel of a musical, one in which the music arises from within and emerges in action». Brody, Richard, «'Song to Song': Terrence Malick's Romantic Idealism», *The New Yorker* (16 de março de 2017). Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/song-to-song-terrence-malicks-romantic-idealism>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

Vale igualmente lembrar que, às vezes, a música e a dança emergem como algo «primitivo», quase no sentido de essencial, em oposição ao «racional», pelo menos o racional compreendido como discurso. O filme pode ser visto como longo, pretensioso, enjoado, com um bando de pessoas que nada faz e que vagueia pelos grandes espaços – belas tomadas externas, ambientes internos estilizados, «boutique», falsos. Como notou um crítico,²⁴ parece que as pessoas passam o filme encostadas na parede, olhando umas para as outras, sem fazer nada, o que certamente fere as expectativas de um cinema mais tradicional, inclusive por causa de sua longa duração.

Para compreender a poética dos filmes de Malick, e também aquilo que haveria de filosófico neles, talvez exista uma saída mais «fácil» – nada fácil, por sinal, mas um caminho que se mostra relativamente cômodo. Até agora eu propositalmente omiti alguns dados importantes da biografia de Malick, que, aliás, não faz questão de esclarecer determinados episódios de sua vida.²⁵ Nascido em 1943, estudou filosofia em Harvard, com um trabalho orientado por Stanley Cavell. Depois foi para Oxford, para realizar seu doutoramento sobre o conceito de «mundo» em Kierkegaard, Heidegger e Wittgenstein. No meio do caminho, desistiu de sua pós-graduação, assumindo por um tempo o posto de Hubert Dreyfus no MIT, em seguida passando por uma mudança de carreira radical e tornando-se cineasta. Assim, a relação entre filosofia, em especial Heidegger, e cinema parece estar garantida por seu percurso de formação. Digo parece, porque tal relação não é um dado e é

²⁴ «Malick hasn't had much interest in plot for years now, and of his last three movies, this one is the most obviously script-less, with scene after scene that feels like he brought his actors to a location and told them to do whatever they wanted. I guess what they wanted to do was lean against walls and into each other, wander rooms, and occasionally chase each other across a beautiful backdrop, because that's basically all we get. I bet at least 90 of its almost 145 minute running time is just wall-leaning». Rain Jokinen, «'Song to Song' is a Vacant Shell of a Film», *SFist*, São Francisco (24 de março de 2017). Disponível em: https://sfist.com/2017/03/24/song_to_song_is_a_vacant_shell_of_a/. Acesso em 20 de julho de 2018.

²⁵ São poucas as informações sobre a vida do diretor, que se sempre se manteve recluso. Aquelas aqui apresentadas provêm de Hannah Patterson (coord.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. 2ª. ed. Nova York: Columbia University Press, 2007. *E-book* (Introduction); Marc Furstenau; Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*», in Patterson (coord.), *op. cit.*; e Thomas Deane Tucker; Stuart Kendall, (coord.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Londres: Bloomsbury, 2011 (Introduction).

muitas vezes problemática. Se lembrarmos o caso de Donald Judd, que também passou pela filosofia e pela história da arte, não há uma relação direta e necessária entre seus estudos e suas obras. Stanley Cavell, no prefácio à edição aumentada de *The World Viewed*, faz uma importante menção a seu ex-aluno Malick como representante de um cinema «como visão metafísica do mundo»,²⁶ referindo-se a *Days of Heaven* (1978), insistindo que «o modo particular de beleza dessas imagens de algum modo invoca o esplendor formal que me impactam como a realização de algumas frases do livro *O que significa pensar?* (*Was heisst denken?*) de Heidegger».²⁷ Aquilo que era uma sugestão em Cavell, torna-se um dado no texto de Marc Furstenuau e Leslie MacAvoy, no qual lemos afirmações como:

Dado que sua primeira carreira foi de filósofo, as dicas para [compreender] os filmes de Malick estão imediatamente disponíveis, e as supostas obscuridades de seus filmes podem ser iluminadas ao colocá-las dentro de uma tradição filosófica específica.²⁸

Os filmes de Malick, especialmente *Além da linha vermelha*, são instâncias do que pode ser chamado de cinema heideggeriano.²⁹

Malick escolheu estudar cinema e transformou seu conhecimento de Heidegger em termos cinematográficos.³⁰

²⁶ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge (MA) e Londres: Harvard University Press, 1979, p. xiv.

²⁷ «The particular mode of beauty of these images somehow invokes a formal radiance which strikes me as a realization of some sentences from Heidegger's *What is Called Thinking?*» *Ibid.*, p. xv.

²⁸ «Yet, given that his first career was as a philosopher, the clues to Malick's films are readily available, and the supposed obscurities of his films may be illuminated by placing them within a specific philosophical tradition». Marc Furstenuau; Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*».

²⁹ «Malick's films, especially *The Thin Red Line*, are instances of what may be called a Heideggerian cinema». *Ibid.*

³⁰ «Yet Malick chose instead to pursue the study of the cinema, and transformed his knowledge of Heidegger into cinematic terms». *Ibid.*

É certo que tal associação precisa ser explicitada e já de início traz um sério problema sobre o que é ser heideggeriano, sobre a difícil relação do filósofo alemão com a «técnica», além de sua má vontade com o cinema. Não é isso que me interessa aqui, pois alguns autores já se dedicaram ao assunto, inclusive revendo o que poderia haver de «heideggeriano» nos filmes de Malick.³¹ De fato é muito tentadora – e esclarecedora até certo ponto – a leitura do prefácio que ele fez à tradução de *Vom Wesen des Grundes* de Heidegger. Na introdução, além de examinar uma troca de ideias entre Heidegger e Husserl, Malick discute sobretudo a noção de «mundo» (*world*) e, em dado momento, refere-se à maneira encontrada pelo filósofo alemão para dizer o que queria:

Se Heidegger recorre à sua linguagem muito peculiar é porque o alemão comum não atende seus propósitos; e isso acontece porque ele tem novos e diferentes propósitos. Se não pudermos educar-nos para esses propósitos, então claramente seu trabalho nos parecerá uma bobagem [*nonsense*].³²

Seria igualmente tentador ler este trecho, transformando «Heidegger» em «Malick», «alemão» em «cinema» e daí chegaríamos à seguinte frase:

Se Malick recorre à sua linguagem muito peculiar, é porque o cinema comum não atende seus propósitos; e isso acontece porque ele tem novos e diferentes propósitos. Se não pudermos educar-nos para seus propósitos, então claramente seu trabalho parecerá uma bobagem.

³¹ Um volume todo dedicado à questão Malick e filosofia (Tucker; Kendall, *Terrence Malick: Film and Philosophy*). Robert Sinnerbrinck, em seu artigo sobre *Além da linha vermelha*, já se perguntava no título: «A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The thin Red Line*», apresentando uma visão crítica sobre o assunto. Robert Sinnerbrinck, «A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The thin Red Line*?». *Film-Philosophy*, 10, n. 3 (2006), pp. 26-37. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf>. Acesso em 20 de julho de 2018.

³² «If Heidegger resorts to his own peculiar language, it is because ordinary German does not meet his purposes; and it does not because he has new and different purposes. If we cannot educate ourselves to his purposes, then clearly his work will look like nonsense». Terrence Malick, «Translator's Introduction», in Martin Heidegger, *The Essence of Reasons*, Evanston: Northwestern University Press, 1969, p. xvii.

Na verdade, uma leitura assim parece muito plausível. Só quero evitar a conclusão de que, por ter estudado e traduzido Heidegger (e talvez encontrado pessoalmente o filósofo alemão), Malick faz o que faz, com um sentido de necessidade. Como vimos, parte da crítica sobre o cineasta de fato o classifica como um cineasta «heideggeriano». Configura-se aqui uma discussão quase interminável sobre a relação entre arte e filosofia, sem nenhuma conclusão mais consistente. O que mais me interessa, contudo, é escapar de uma visão que nos proporciona certo conforto ao lermos os filósofos e daí partirmos para as obras de arte de modo a nelas reconhecer a presença incontestada de ideias filosóficas que antecedem ou determinam o fazer artístico.

Creio que os próprios filmes do cineasta são uma resposta a essa visão. *De canção em canção* conduz-nos por uma sequência de grandes experiências visuais e sonoras que exigem um exercício do sentir e que nos podem levar a algum tipo de reflexão. Aqui é possível evocar um conjunto de autores ligados à fenomenologia e que ajudam a esclarecer alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, Erwin Straus, em seu *Vom Sinn der Sinne: Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*,³³ publicado pela primeira vez em 1936. Trata-se de uma grande resposta a Pavlov, mas principalmente de uma meditação sobre Descartes e o papel dos sentidos na filosofia, na psiquiatria e na psicologia. Há várias passagens de interesse para a presente discussão, como «o homem pensa, não o cérebro»,³⁴ ou «sentir não é conhecer; os fenômenos não são repensados em coisas com qualidades definidas»,³⁵ ou «sentir é uma experiência (*Erleben*) empática; ao sentirmos, nós nos experimentamos a nós mesmos no mundo e com o mundo»,³⁶ com várias implicações para as artes em geral e em particular para a dança e o corpo. Mas sobretudo «o sentir está para o conhecer assim como o grito está para a palavra».³⁷ Todas essas considerações serão retomadas por Henri Maldiney em vários de seus

³³ *Do sentido dos sentidos: contribuição ao estudo dos fundamentos da psicologia.*

³⁴ «Der Mensch denkt, nicht das Gehirn», título da terceira parte. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne: Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2ª ed. Berlim, Göttingen, Heidelberg: Springer Verlag, 1956, p. 112.

³⁵ «Das Empfinden ist kein Erkennen. Die Erscheinungen werden nicht zu Dingen mit festen Eigenschaften umgedacht». *Ibid.*, p. 207.

³⁶ «Das Empfinden ist ein sympathetisches Erleben. Im Empfinden erleben wir uns in und mit unserer Welt». *Ibid.*, p. 208.

³⁷ «Das Empfinden verhält sich zum Erkennen wie ein Schrei zu dem Wort». *Ibid.*, p. 32.

textos, sempre enfatizando a predominância do sentir, defendendo-o como elemento essencial no fazer e no fruir artísticos. Maldiney também retoma o título de um texto de Binswanger (1926) – Experimentar/apreender, compreender, interpretar³⁸ –, para incluir, no mundo das artes, um sentido para a experiência artística: no caso das artes visuais, ver, compreender, interpretar, uma vez que o próprio das obras visuais são «estruturas espaço-temporais, não estruturas conceituais, o que não quer dizer que não tenham sentido».³⁹ No caso dos filmes de Malick, devemos tomar a complexa combinação de imagens, sons e textos para a partir daí compreender seus possíveis significados. Dentre os vários textos que tratam dos filmes do diretor, apostando em aspectos heideggerianos, talvez o mais respeitoso seja o de Kaja Silverman, sobre *Além da linha vermelha*, no qual a autora parte das falas dos personagens, tentando compreendê-las dentro de referências do pensamento de Heidegger.⁴⁰ Contudo, há aqui uma limitação: novamente a ênfase está na *logos*, menos nas imagens, nos sons ou na música.

No caso do cinema a tarefa é muito complexa, assim como já o era na ópera, pois devemos dar conta dos vários aspectos que compõem uma obra: a imagem em movimento, os diálogos, a música etc. Poderíamos seguir os passos de Irene Borges-Duarte, quando a autora examina o pequeno texto de Heidegger sobre a *Madonna Sistina* de Rafael e traz uma série de reflexões sobre a imagem. Citando uma passagem de *Dichterisch wohnet der Mensch* – «A essência da imagem é deixar-ver algo»⁴¹ –, a autora procura escapar de uma definição de imagem «como ‘representação sensível de um objeto’, seja na presença deste (percepção) ou na sua ausência (memória, imaginação)»,⁴² para justamente insistir no poder fundante do mostrar-se. No caso

³⁸ Ludwig Binswanger, «Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse», *Imago* 12, n. 2-3 (1926), pp. 223-237.

³⁹ Henri Maldiney, *Fenomenologia e arte. Maldiney no Brasil*. Organização e tradução de Nelson Aguilar, São Paulo: Edusp, 2018, p. 78. Também de grande relevância para esta discussão é a entrevista de Maldiney intitulada «A verdade do sentir». *Ibid.*, pp. 145-161.

⁴⁰ Kaja Silverman, «All Things Shining», in David L Eng.,; David Kazanjian, (coord.), *Loss. The Politics of Mourning*. University of California Press, 2003, pp. 323-343.

⁴¹ «Das Wesen des Bildes ist: etwas sehen zu lassen». Martin Heidegger, «...dichterisch wohnet der Mensch...», in *Id.*, *Gesamtausgabe*. vol. 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, p. 204.

⁴² Irene Borges-Duarte, *Arte e técnica em Heidegger*, Lisboa: Documenta, 2014, p. 67.

do filme *De canção em canção*, poderíamos reconhecer a maneira como as pessoas se mostram: a câmera explora nervosamente *closes*, às vezes de cabeças vistas de trás, mas não só, de modo a igualmente mostrar o espaço em que os personagens estão inseridos, ou seja, *criando* um espaço em que as pessoas estão claramente no mundo, ou em algum mundo, que é ao mesmo tempo por elas alteradas. Nesse sentido, trata-se menos da *súbita chegada* a que Borges-Duarte se refere no caso da *Madonna Sistina*, e mais de um estar no mundo, muitas vezes em atitude de espanto, numa contemplação participativa que também nos convida a contemplar. A música vem aqui apenas adicionar mais um elemento que favorece tal contemplação e, muitas vezes, traz elementos de surpresa, dada a variedade de «canções» e a maneira como uma sucede a outra no desenrolar do filme.

Devemos mais uma vez voltar ao tema da não-linearidade. Em *De canção em canção* não há uma cronologia de eventos e ações, como já foi mencionado. O final do filme, «feliz» em certo sentido, pode ser também o começo da história de amor, a repetição do primeiro encontro, ou ainda a conclusão a que chega o casal enamorado a respeito de seu amor. Em certa medida, cabe aqui evocar filme *Cinq fois deux* (2004) de François Ozon: o «final feliz» é, na verdade, o início da história do casal. O belo pôr-do-sol na praia, o banho de mar juntos, a música-tema de Philippe Rombi em sua versão orquestral, tudo constrói o que seria o grande momento do filme. Ozon, contudo, construiu um filme ao revés, do fim para o começo: no início vemos o casal que está prestes a se separar e na sequência vemos o tempo cronológico andar para trás, em cinco momentos, culminando no feliz encontro. O efeito é perturbador, já que aos poucos vamos compreendendo não apenas os motivos que levaram ao término do casamento, mas, sobretudo, o que podemos ver na delicadeza da cena final é o encontro inicial, tornando-o mais doído, justamente por sabermos tudo o que sucederia. O filme de Ozon é linear, só que de trás para frente. No caso do filme de Malick, é justamente no vai-e-vem das imagens e das músicas, ou nas pequenas variações, criadas pela câmara, de algumas cenas, que compreendemos que ocorreu um encontro fundamental, uma situação quase extrema, talvez com alguns desvios, mas que está sempre presente e retorna no suceder da vida, repleta de significado. Eugène Minkowski (1967, p. 26-27) descreve algo que talvez nos dê uma dimensão do que ocorre no filme:

Há na vida situações dramáticas e assombrosas em que a luta [interior] não pode, não deve durar a não ser um instante, exatamente o instante necessário para que o indivíduo tome consciência de si e abarque imediatamente toda a gravidade do momento. Trágico e rápido como um raio, este instante atravessa de cima a baixo todo o ser humano; também como um raio, ele incendeia, nas trevas, a morada ardente da alma humana, ilumina-a, decide o destino interior de uma vida. É apenas um instante, a noção de vontade, de esforço não intervém em nada; é com custo que a palavra «luta» ainda parece em seu lugar. E contudo, os dois grandes princípios da vida, o bem e o mal, a elevação e o declínio, confrontam-se com toda sua força; e contudo, está aí a fonte primeira da consciência de si, consciência que desperta para a vida e para o brilho de uma chama rápida e iluminada pela dilaceração profunda que determina a presença [*mise en présence*] do horizonte de elevação e da ameaça da queda. E no grande silêncio que se faz em torno disso, o drama acontece: o ser humano ou se confunde com a eternidade, ao custo mesmo de sua vida, ou decai, imolando sua vida no altar da vida conservada. Isso dura apenas um instante, só pode durar um instante; dois instantes já seriam demasiados. E contudo, aí está o primeiro *evento* real da vida, o único capaz de inscrever-se como *um* evento na onda móvel do devir. Excepcional por sua própria natureza, ele pode nunca realizar-se na vida quotidiana; ele não impede que se mostre constantemente como uma miragem diante dos olhos, mais real do que a própria realidade, e determine o sentido do que pode ser um evento na vida.⁴³

⁴³ «Il y a des situations dramatiques et saisissantes dans la vie où la lutte ne peut, ne doit durer qu'un instant, juste l'instant nécessaire pour que l'individu prenne conscience de soi et embrasse d'un coup d'œil toute la gravité du moment. Tragique et rapide comme un éclair, cet instant traverse de fond en comble tout l'être humain; comme un éclair aussi, il embrase, dans les ténèbres, le foyer ardent de l'âme humaine, l'illumine, décide de la destinée intérieure d'une vie. Ce n'est qu'un instant, la notion de volonté, d'effort n'y intervient même pas; c'est à peine si le mot «lutte» paraît encore à sa place. Et pourtant les deux grands principes de la vie, le bien et le mal, l'élévation et la déchéance, s'y affrontent dans toute leur puissance; et pourtant c'est là la source première de la conscience de soi, conscience qui se réveille à la vie à la lueur d'une flamme rapide allumée par le déchirement profond que détermine la mise en présence de l'horizon de l'élévation et de la menace de la chute. Et dans le grand silence qui se fait autour, le drame se joue: l'être humain, ou se confond avec l'éternité au prix même de sa vie, ou il déchoit en immolant sa vie sur l'autel de la vie conservée. Cela ne dure qu'un instant, cela ne peut durer qu'un instant; deux instants serait déjà trop. Et pourtant, c'est là le premier événement réel de la vie, le seul qui soit capable de s'inscrire comme *un* événement dans le flot mouvant du devenir. Exceptionnel de par sa nature même, il peut ne jamais se réaliser dans la vie quotidienne; il n'empêche qu'il se dresse constamment comme un mirage, plus réel que la réalité elle-même, devant les yeux et détermine le sens de ce que peut être un événement dans la vie». Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*. 1936. Paris:

Esse instante do encontro, a presença de um diante do outro, tem um valor originário, que talvez carregue todo o significado do filme. O que aconteceu antes ou depois não importa tanto, apenas o momento singular da *communio* é relevante para a eventual trama, que, de fato, nem precisa existir. *This, only this*, é a fala final de Rooney Mara, na verdade, as últimas palavras que ouvimos no filme, enquanto Ryan Gosling a toca carinhosamente, ao som de *From the Abyss* de Zbigniew Preisner. É como se os dois se retirassem do devir e vivessem o instante fundador de que fala Minkowski. Assim, algo que já aparecia em um momento anterior no filme adquire um sentido pleno. Sem dúvida, trata-se de uma ruptura com uma visão tradicional de construção do drama. O próprio Minkowski, ao indicar como se constroem os dramas, afirma que na obra literária não há lugar para «a monotonia, nem para esterilidade, nem para a degradação do conflito. Tudo é dinamismo. Ela revela o quadro da evolução de um conflito, ela pinta a progressão que segue para chegar a seu ponto culminante».⁴⁴ Na maneira como Malick constrói seu filme, o momento culminante está dado no início, no meio e no fim e todo o filme pode ser visto como um contínuo vivenciar desse momento, com crises que levam os personagens para longe desse centro gravitacional, e para o qual, contudo, voltam em vários momentos. Aqui não cabe a linearidade, mesmo que a montagem e a edição de um filme exijam algum tipo de sequência; o que *De canção em canção* faz, mesmo usando uma sequência de músicas e portanto num devir temporal, é explicitar uma experiência originária que suspende a passagem do tempo do cotidiano.

Talvez pareça contraditório apelar a autores ligados à fenomenologia para escapar de uma associação «imediatamente disponível» entre Malick e Heidegger. O propósito era apenas o de mostrar que determinados elementos da abordagem fenomenológica podem indicar-nos um caminho respeitoso para vermos, entendermos e interpretarmos um filme do diretor – talvez outros também – não em sua total complexidade, mas permitindo o acesso a algo desconcertante. Também queria de algum modo romper com uma concepção muitas vezes presente em estudos artísticos, a qual torna as

Aubier-Montaigne, 1967, pp. 26-27.

⁴⁴ «(...) ni de monotonie, ni de stérilité, ni de dégradation du conflit. Tout y est dynamisme. Elle brosse le tableau de l'évolution d'un conflit, elle peint la progression qu'il suit pour arriver à son point culminant» *Ibid.*, p. 29.

artes «dependentes» de certas teorias. Sei que parece um esforço antiquado diante de alguns modismos de hoje, mas há que se resguardar algo daquele pensamento que via na produção artística um valor específico. Mais uma vez, recorro a Maldiney:

Já é tempo que a consciência da arte, que acredita ter despertado para seu próprio dia quando se ilumina à luz da história e da sociologia, desperte de sua insônia. Aquilo por onde a arte é arte não deveria depender dos valores ou dos contra-valores de uma época sem que isso a relativize (...) Na realidade, o que faz de uma obra uma obra-de-arte não é seu valor exemplar (relativo, portanto) que ela retira do contexto histórico-social. Sem dúvida, isto lhe assegura estabilidade e consistência. Mas consistência não é existência. E não é a consistência, ao contrário, é a *fragilidade* que retira uma obra de arte da relatividade.⁴⁵

Os autores que citei, na maioria vindos da psiquiatria e alinhados com a fenomenologia, preocupados que estavam com a doença mental, ou melhor, procurando escapar de definições tradicionais de doença mental e tentando compreender a existência humana em sua maior complexidade, de algum modo auxiliam a entender o filme de Malick, não como seu fundamento teórico, mas como possibilidades atentas de interpretação, levando em conta inclusive as delicadezas e as fragilidades de uma obra.

⁴⁵ «Il est temps que la conscience de l'art qui croit s'être éveillé à son propre jour quand elle s'éclaire à la lumière de l'histoire et de la sociologie se réveille de son insomnie. Ce par où l'art est art ne saurait dépendre des valeurs ou de contre-valeurs d'une époque sans que celà [sic] le relativise (...) En réalité ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art n'est pas la valeur exemplaire (donc relative) qu'elle tient du contexte historico-social. Sans doute celui-ci assure stabilité et consistance. Mais consistance n'est pas existence. Et ce n'est pas sa consistance, c'est sa *fragilité*, tout au contraire, qui soustrait une œuvre d'art à la relativité». Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel (Ain): Éditions Comp'act, 1993, p. 9.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Melissa (2018). «'Song to Song' is Chastely Childish», *The Village Voice* (14 de março 2017). Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2017/03/14/song-to-song-is-chastely-childish/>.
- ARISTÓTELES (1986), *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999), *Poética*. Tradução: Valentín García Yebra. Madri: Editorial Gredos.
- BINSWANGER, Ludwig (1926) «Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse». *Imago*, Viena, v. 12, n. 2-3, p. 223-237.
- (1956), *Drei Formen missglückten Daseins: Verstiegtheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BOO, Bernard (2017). «Song to Song: Malick On Repeat», *Pop Matters* (2017). Disponível em: <https://www.popmatters.com/song-to-song-terrence-malick-on-repeat-2495397472.html>.
- BORGES-DUARTE, Irene (2014), *Arte e técnica em Heidegger*, Lisboa: Documenta.
- BRODY, Richard (2017). «'Song to Song': Terrence Malick's Romantic Idealism», *The New Yorker*, Nova York. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/song-to-song-terrence-malicks-romantic-idealism>.
- CALVINO, Italo (1991), *O castelo dos destinos cruzados*, São Paulo: Cia. das Letras.
- CAVELL, Stanley (1979), *The World viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge (MA) e Londres: Harvard University Press.
- EAGAN, Daniel (2017), «Film Review: Song to Song», *Film Journal International*, Nova York. Disponível em: <http://www.filmjournal.com/reviews/film-review-song-song>.
- FURSTENAU, Marc; MacAvoy, Leslie (2007), «Terrence Malick's Heideggerian cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line», in PATTERSON, Hannah (coord.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2ª. ed., Nova York: Columbia University Press. *E-book*.
- HEIDEGGER, Martin (1969), *The Essence of Reasons*. Tradução: Terrence Malick, Evanston: Northwestern University Press.

- (2000), «... dichterisch wohnet der Mensch ...», in *Id.*, *Gesamtausgabe*, vol. 7, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 189-208.
- JOKINEN, Rain (2017), «'Song to Song' is a Vacant Shell of a Film», in *SFist*, São Francisco. Disponível em: https://sfist.com/2017/03/24/song_to_song_is_a_vacant_shell_of_a/.
- MALDINEY, Henri (1993), *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel (Ain): Éditions Comp'act.
- (2018), *Fenomenologia e arte. Maldiney no Brasil*. Organização e tradução: Nelson Aguilar, São Paulo: Edusp.
- MINKOWSKI, Eugène (1956), *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, 2ª ed., Paris: Aubier-Montaigne.
- PATTERSON, Hannah (coord.) (2007), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2ª. ed., Nova York: Columbia University Press. *E-book*.
- PHILLIPS, Michael (2017), «Song to Song review: Rooney Mara, Ryan Gosling yawp into Terrence Malick's latest existential void», in *Chicago Tribune*. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/sc-song-to-song-mov-rev-0321-20170321-column.html>.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2013), *L'Année dernière à Marienbad – ciné-roman*, Paris: Les Éditions de Minuit. *E-book*.
- SILVERMAN, Kaja (2003), «All Things Shining», in Eng, David L.; Kazanjian, David (coord.), *Loss. The Politics of Mourning*, University of California Press, p. 323-343.
- SINNERBRINCK, Robert (2006), «A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The thin Red Line?*», in *Film-Philosophy*, Edimburgo, v. 10, n. 3, p. 26-37. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf>.
- STRAUS, Erwin (1956), *Vom Sinn der Sinne: Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, 2ª ed., Berlim, Göttingen, Heidelberg: Springer Verlag.
- TIERNO, Michael (2002). *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, Nova York: Hyperion.
- TUCKER, Thomas Deane; Kendall, Stuart (coord.) (2011), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Londres: Bloomsbury.
- WHITE, Armond (2017), «Faithless Disney, Empty Malick», in *National Review*, Nova York. Disponível em: <https://www.nationalreview.com/2017/03/disney-beauty-beast-faithless-pc-propaganda/>.

AUTORES

SÍLVIA FAUSTINO DE ASSIS SAES é professora na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF-UFBA). Fez doutorado na Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado na Humboldt-Universität, em Berlim (2014-2015). Atua na intersecção entre estética e filosofia da linguagem, dedicando-se aos fundamentos filosóficos das retóricas e das poéticas, em diversos autores. Autora de *A experiência indizível: uma introdução ao Tractatus de Wittgenstein* (UNESP/FAPESP, 2006), além de vários artigos sobre linguagem, estética e o primeiro romantismo alemão.

MÔNICA LUCAS graduou-se em música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga no Real Conservatório de Haia (Holanda), obtendo os Diplomas de Solista em flauta-doce e em clarinetes históricos. Defendeu seu doutorado enfocando a obra de Joseph Haydn sob perspectiva da retórica musical. É professora livre-docente do Departamento de Música da ECA-USP. Sua pesquisa dedicada à instituição da *musica poetica* vem sendo financiada desde 2002 pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo.

LEONEL RIBEIRO DOS SANTOS é Professor catedrático (aposentado) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do CFUL. Principais obras próprias sobre filosofia kantiana: *Metáforas da Razão ou economia poética do pensar kantiano* (1989; 1994); *A Razão sensível: Estudos kantianos* (1994); *Retorno a Kant. Ética, Estética, Filosofia Política* (2012); *Ideia de uma Heurística Transcendental* (2012).

MÁRIO VIDEIRA é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Livre-Docente em Estética Musical (2019) pela Universidade de São Paulo, possui graduação em Música (2001) e em Filosofia (2008) pela Universidade de São Paulo, mestrado em Musicologia (2004) pela Universidade Estadual Paulista-Unesp e doutorado

em Filosofia (2009) pela Universidade de São Paulo-USP. Publicou o livro «O Romantismo e o Belo Musical» (2006), pela Editora Unesp, além de diversos artigos em revistas especializadas. Como bolsista CNPq/DAAD realizou estágio de pesquisa na Eberhard-Karls Universität Tübingen, sob orientação do Prof. Dr. Manfred Frank (2007-2008). Publicou a primeira tradução em língua portuguesa do livro «Berg: Mestre da Transição Mínima», do filósofo alemão Theodor W. Adorno (Ed. Unesp).

ULISSES RAZZANTE VACCARI, Doutor e pós-doutor pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente é professor no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil. Orienta trabalhos de mestrado e doutorado sobre temas estéticos relacionados à filosofia clássica alemã dos séculos XVIII, XIX e XX. Realizou estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Trier/Alemanha sobre o projeto estético-filosófico de Friedrich Hölderlin, com bolsa do DAAD/Cnpq. Traduziu do alemão para o português obras de Fichte, Adorno e Hölderlin e atualmente trabalha com a questão da poesia no pensamento de Walter Benjamin, em especial sobre a sua leitura da poesia de Hölderlin.

FERNANDO MANUEL FERREIRA DA SILVA, Pós-Doutorando e membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Doutoramento em 2016, sobre a crítica da identidade nos «Fichte-Studien» de Novalis. Principais interesses de investigação: Estética e Antropologia kantianas, Idealismo e Romantismo alemães, em autores tais como Baumgarten, Kant, Fichte, Novalis, Fr. Schlegel ou Hölderlin, tendo publicado sobre e traduzido vários destes. Principais publicações: *'The poem of the understanding is philosophy'*. *Novalis and the art of self-critique*, in Mimesis Verlag, Germany (t. b. p. in 2019); ««Das Unsterbliche mit dem Sterblichen zu verbinden». Sobre o pensamento principal da filosofia de Platão segundo Schelling», in *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2017; «Um «secreto procedimento da alma dos homens»: Kant sobre o problema das representações obscuras», in *Con-textos Kantianos*, 2017.

LAURA DE BORBA MOOSBURGER possui graduação (2005) e mestrado (2007) em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), e doutorado (2019) em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), com financiamento bolsa FAPESP. Tem experiência em filosofia, especialmente filosofia moderna e contemporânea, filosofia clássica alemã, filosofias da existência, ética, estética e literatura. É autora de diversos artigos publicados em revistas acadêmicas, assim como de traduções para o português de obras de filosofia e literatura em língua alemã.

VASCO BAPTISTA MARQUES, Investigador de pós-doutoramento no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Doutorou-se em 2017, com uma tese sobre a metafísica do tempo de Vladimir Jankélévitch. É também crítico de cinema residente do semanário *Expresso* desde 2005, e co-editor das revistas *Philosophica* e *Philosophy@Lisbon*. Entre as suas principais publicações, encontram-se as seguintes: «Irrévocable: Le Temps», *L'Herne* (Paris, 2020); «A Odisseia do Conceito de Liberdade no Idealismo Alemão. Fichte, Schelling e Hegel», *Philosophica* (Lisboa, 2019), pp. 51-62; «The Same, the Others and the 'They': Some Notes on *Sein und Zeit*, §§ 25-27», *Trans/Form/Ação*, 2 (Marília, 2010), pp. 129-141; «Music in Silence. Based on a Reading of Marie-Louise Mallet's *La Musique en Respect*», in *Zwischen Medien/Zwischen Kulturen. Poetiken des Übergangs in philologischer, filmischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Dagmar von Hoff & Teresa Seruya (hg.), Munique, Martin Meidenbauer, 2011, pp. 219-226.

JOSÉ MIRANDA JUSTO, n. 1951. Professor Associado (aposentado) da Universidade de Lisboa, Membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Coordena no CFUL o projecto «Experimentação & Dissidência». Doutoramento em História da Filosofia da Linguagem, em 1990. Áreas de investigação, publicação e docência: Estética, Filosofia da Arte, Filosofia da Linguagem, Estudos Alemães, História da Filosofia, Hermenêutica, Filosofia da História, Estudos Hamannianos, Estudos Kierkegaardianos, Estudos Deleuzianos, Filosofia da Tradução. Tem traduzido e comentado variadíssimos autores na área da Filosofia e dos Estudos Alemães, tendo já entregue para publicação a sua tradução anotada e posfaciada do Laocoonte de Lessing.

MARITA RAINSBOROUGH fez doutorado na Universidade de Hamburgo e é docente no Instituto de Filosofia e Teoria de Arte na Leuphana Universidade de Lüneburg e no Instituto de Letras Românicas da Universidade de Kiel, Alemanha. Desde 2018 é membro associado do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. Publicou por exemplo o livro *Foucault heute. Neue Perspektiven in Philosophie und Kulturwissenschaft*, Bielefeld (transcript), 2018 e também muitos artigos sobre Foucault, Kant e o cosmopolitismo.

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA é professora associada no Curso de História da Arte, Unifesp. Possui pós-doutorado sênior pela ECA/USP. Doutorou-se em Artes Cênicas na Freie Universität Berlin. Lecionou nas Universidades de Oxford, Coimbra, na UCP/Porto, na Freie Universität Berlin e na Universidade de Hannover. Atuou como dramaturgista na Alemanha, em Portugal e no Brasil e foi crítica de teatro. É autora de *Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade*, *Identity and difference – Postcoloniality and transnationality in Lusophone films*, *Diálogos Africanos* e de *Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas*. Organizou *O cinema português através dos seus filmes*, *África – um continente no cinema*, *Manoel de Oliveira – Novas perspectivas sobre a sua obra*, *Terra em Transe – Ética e Estética no Cinema Português* e *Dekalog – On Manoel de Oliveira*.

RENATA SILVA SOUZA é mestra em filosofia pela Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» – UNESP – Marília-SP (2017). Tem experiência na área de Filosofia com ênfase em Filosofia Ecológica, Filosofia da Mente e Ciências Cognitivas e Filosofia da informação. Também é membro do Grupo Acadêmico de Estudos Cognitivos (GAEC) e do grupo de pesquisa CLE de auto-organização da Unicamp.

PAULA SILVA DE MORAES MELLO é Fotógrafa, Artista Visual e Bacharela em Filosofia pela UNESP. Atua como Arte Educadora, ministrou cursos de fotografia na Unesp de Marília, Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, Sesc e Senac. É curadora da Exposição Internacional de Arte Urbana «Cola Aqui! Stick Here!» desde 2010. Possui fotografias no acervo na Fundação de Arte Sanskriti Kendra em Nova Deli – Índia,

onde foi artista residente em 2015, e no Museu de Arte Contemporânea de Cuzco – Peru. Realizou mais de 50 exposições individuais, no Brasil e em Portugal, e participou de diversas mostras coletivas. É Diretora do documentário «Jardim de Roseiras» de 2018.

CARLA MILANI DAMIÃO é professora na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (FAFIL-UFG), do Programa de Pós-Graduação (PPGFIL-UFG) e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual PPGACV (UFG). Concluiu seu pós-doutorado na Universidade de Amsterdã (UvA) em 2014. Foi professora visitante na Faculdade de Filosofia da Universidade de Pádua na Itália em 2019 e é atualmente pesquisadora colaboradora no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). É autora de *Sobre o declínio da sinceridade. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (Loyola, 2006), de vários artigos em revistas acadêmicas e capítulos de livros, tendo organizado coletâneas em livro e revistas acadêmicas.

CARMELITA BRITO DE FREITAS FELÍCIO cursou Graduação em História (Licenciatura) pela PUC-Goiás (1987), Mestrado em Filosofia Política pela Universidade Federal de Goiás UFG (2000). Doutorado em andamento, iniciado em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFG. Foi professora da PUC-Goiás no período de 1988 a 2009. É professora na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás desde 2009, organizadora do livro *Filosofia: entre o ensino e a pesquisa – ensaios de formação* (Ricochete, 2012) e autora de vários artigos publicados em revistas acadêmicas e capítulos de livros, nas áreas de Filosofia Política, Ensino de Filosofia e Formação de Professores.

PAULO M. KÜHL é professor associado no Instituto de Artes da UNICAMP, onde leciona história da arte e história da ópera desde 1993. Seus estudos versam sobre ópera italiana no mundo luso-brasileiro, sobre arte brasileira no século XIX, sobre as relações entre a música e a poética e, mais recentemente, sobre alguns aspectos das relações entre ópera e cinema.

