

Filosofia & Literatura

Entre o alvorecer antigo **5**
e o crepúsculo moderno

André Correia
Ray Renan
Wesley Rennyer
(Orgs.)



O GFGG (Grupo de Filosofia Greco-Germânica), formado pelo Prof. Dr. Ray Renan (UFPI), pelo Dr. Wesley Rennyer (UFRN) e pelo doutorando André Correia (UFRJ), tem o privilégio de apresentar ao leitor o quinto volume da coleção *Entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno*, agora intitulado *Filosofia & Literatura*. O trabalho de escritura e de pensamento da presente edição conta, juntamente com os capítulos dos organizadores, com a participação do Prof. Carlos Nougúé (filósofo tomista, gramático e tradutor premiado), bem como da Prof.^a Dr.^a Kathrin Rosenfield (UFRGS) e dos Profs. Drs. Sérgio Persch (UFPB), Humberto Coelho (UFJF), Wagner Quevedo (IFRJ), Rafael Silva (UECE) e Ricardo da Costa (UFES), que divide a autoria de seu texto com o mestrando Alfredo da Cruz Fernandes Jr. (FACITE).

GFGG Grupo de Filosofia
Greco-Germânica



editora *fi*.org



FILOSOFIA & LITERATURA

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof. Dr. Gilvan Fogel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Plínio Junqueira Smith

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof.^a Dr.^a Ivana Costa

Universidade de Buenos Aires (UBA)

Prof. Dr. Jelson Oliveira

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

Prof. Dr. Francisco José Dias de Moraes

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

Prof. Dr. Robson Costa Cordeiro

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. André Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Gisele Amaral dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Narbal de Marsillac Fontes

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof.^a Dr.^a Marisa Divenosa

Universidade de Buenos Aires (UBA)

FILOSOFIA & LITERATURA

ENTRE O ALVORECER ANTIGO E O CREPÚSCULO MODERNO

Organizadores
André Correia
Ray Renan
Wesley Rennyer



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F488 Filosofia & literatura: entre o alvorecer e o crepúsculo moderno [recurso eletrônico] / André Correia, Ray Renan e Wesley Rennyer (orgs.).
Cachoeirinha : Fi, 2023.

291p.

ISBN 978-65-85725-88-0

DOI 10.22350/9786585725880

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Filosofia – Literatura. I. Correia, André. II. Renan, Ray. III. Rennyer, Wesley.

CDU 101:82

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>André Correia</i> <i>Wesley Rennyer</i>	
1	12
Se a literatura é parte da filosofia	
<i>Carlos Nougué</i>	
2	59
O compasso e o vinho: cálculo e êxtase na criação filosófica	
<i>Wesley Rennyer M. R. Porto</i>	
3	88
Flechas de ouro o Amor todas lançou! Ausiàs March (c.1397-1439) e as vítimas do Amor	
<i>Ricardo da Costa</i> <i>Alfredo da Cruz Fernandes Jr.</i>	
4	117
O mito de Prometeu de um ponto de vista filosófico	
<i>Ray Renan Silva Santos</i>	
5	138
A subversão do gênio nos Anos de formação de Wilhelm Meister	
<i>Sérgio Luís Persch</i>	
6	158
Conflito e Conciliação: as Musas de Hölderlin e a Lógica de Hegel	
<i>André Felipe Gonçalves Correia</i>	
7	188
Friedrich Schlegel e a modernidade em contraste	
<i>Wagner de Avila Quevedo</i>	

8 **221**

Dialética da totalidade: razão de ser do estilo literário de Schelling

Humberto Schubert Coelho

9 **237**

As seduções da tragédia e do trágico no espelho do ceticismo moderno de Robert Musil

Kathrin H. Rosenfield

10 **260**

Além da Literatura, além da Filosofia: Sobre as origens helênico-germânicas do pensamento moderno

Rafael G. T. Silva

Apresentação

André Correia
Wesley Rennyer

O GFGG (Grupo de Filosofia Greco-Germânica), formado pelo Prof. Dr. Ray Renan (UFPI), pelo Dr. Wesley Rennyer (UFRN) e pelo doutorando André Correia (UFRJ), tem o privilégio de apresentar ao leitor o quinto volume da coleção *Entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno*, agora intitulado *Filosofia & Literatura*. O trabalho de escritura e de pensamento da presente edição conta, juntamente com os capítulos dos organizadores, com a participação do Prof. Carlos Nougé (filósofo tomista, gramático e tradutor premiado), bem como da Prof.^a Dr.^a Kathrin Rosenfield (UFRGS) e dos Profs. Drs. Sérgio Persch (UFPB), Humberto Coelho (UFJF), Wagner Quevedo (IFRJ), Rafael Silva (UECE) e Ricardo da Costa (UFES), que divide a autoria de seu texto com o mestrando Alfredo da Cruz Fernandes Jr. (FACITE).

O vínculo entre filosofia e literatura remonta aos albos do Ocidente na Grécia. Antes mesmo de Pitágoras cunhar o termo *φιλοσοφία* – embora o testemunho mais antigo de seu emprego se encontre no fragmento B35 (DK) de Heráclito –, já havia o ponto de inflexão para o qual as questões filosóficas e literárias convergiam, a saber, a tradição mítica, que sob a figuração de Apolo, deus do pensamento e da poesia, acompanhante e propiciador dos dons das Musas, concede todo o campo de produção e de criação dessas duas camadas da experiência humana, embora ainda não nomeadas de filosofia e de literatura. No decurso histórico dos desdobramentos

nomenclaturais de gêneros e métodos de abordagens narrativas, expositivas e argumentativas, as duas camadas ora se distanciaram, ora se aproximaram. Não há dúvida, entretanto, de que todo filósofo é um leitor assíduo da grande literatura, assim como todo grande literato o é da filosofia. Está igualmente fora de questionamento o rigor do pensamento homérico ou a habilidade da letra platônica, para mencionar os antigos mais insignes, tanto quanto a envergadura espiritual de Goethe ou a riqueza poética de Nietzsche, entre os modernos. O bom pensador é antes de tudo um bom leitor e um bom escritor, e vice-versa. Mesmo Sócrates, que nada escreveu, haveria de concordar com isso, se levarmos em conta a ligação essencial de um para com o outro a certa altura da vivência histórica do gênio grego, donde cresce todo o Ocidente: “Apolíneas palavras não embotam”¹, como escreve Ésquilo na tragédia *Os sete contra Tebas* (v. 844).

Quanto da produção escrita da tradição filosófica está imbuída de literatura e quanto da produção escrita da tradição literária está de filosofia é difícil determinar, mas o que se nos mostra patente, o que terminantemente salta aos olhos, é que filosofia e literatura conservam uma permuta tão frutífera que, quanto mais esse vínculo é aprofundado, mais rico e notável se torna o produto de suas respectivas realizações. A beleza da linguagem poética não se desbota quando a reflexão racional se une ao seu esplendor; o rigor do pensamento lógico não esmorece quando as figurações simbólicas revestem seus postulados. À medida que a literatura se locupleta da filosofia e a filosofia da literatura, cresce, *pari passu*, o valor artístico e científico de uma e outra, de modo que a partir dessa afortunada harmonia, que poda a hipertrofia dos

¹ ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Tradução do grego e prefácio de Donald Schüler. Porto Alegre: LP&M, 2011, p. 84.

falsos purismos sectários, novas pontes que ligam o homem ao divino são construídas, donde a esperança de vermos prosperar uma apropriada eurritmia entre Μῦθος e Λόγος. No fundo, a alma humana não se revolta com o feliz matrimônio entre literatura e filosofia, mas antes o saúda e o celebra, pois o matrimônio do verbo poético com o filosófico é o que conecta o homem à mais alta realidade, isto é, à dimensão do divino, sem a qual o homem é apenas um fragmento obscuro, um mísero corpúsculo, privado, sobremaneira, da sua verdadeira morada. Como aconselhou de modo muito espirituoso D. H. Lawrence: “Comei e festejai com Baco ou mastigai pão seco em companhia de Jesus, mas não vos sentei à mesa sem um dos deuses”². Refletir sobre o elo entre filosofia e literatura é um modo fecundo de se explorar caminhos que conduzam o homem ao seu torrão originário, no qual sua natureza finita é acolhida no seio da infinita transcendência. Mais do que tudo, o quinto volume da coleção *Entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno*, ao explorar o elo entre filosofia e literatura, visa fornecer ao leitor, sob diferentes enfoques teórico-metodológicos, textos que estimulem o pensamento a apreender a ampla e variegada riqueza que o vínculo filosófico-literário alberga. Que a experiência de ler e pensar, com efeito, propicie ao leitor tudo quanto aqui assinalamos.

² LAWRENCE, D. H. *Studies in Classical American Literature*. Edited by Ezra Grenspan, Lindeth Vasey and John Worthen. Cambridge University Press, 2003, p. 27.

1

Se a literatura é parte da filosofia

Carlos Nougué ¹

I. A QUESTÃO

Parece que a literatura não é parte da filosofia como espécie de um gênero. Com efeito, a literatura, como toda arte, é do gênero das disciplinas do *facere*, enquanto a filosofia é do gênero das disciplinas puramente especulativas, que como tais não têm por fim senão superar a ignorância. Se todavia duas coisas são de gêneros diferentes, uma não pode ser espécie ou parte da outra. A literatura, portanto, não é parte da filosofia.

De fato, se se tomam assim, ou seja, como disciplinas de gêneros distintos, a literatura não pode ser parte da filosofia. Sucede porém que o termo filosofia não é unívoco, mas análogo.

1) No livro *A da Metafísica*, a partir de 982 b 11-12 (ou seja, do trecho ἐκ τῶν πρώτων φιλοσοφησάνων), Aristóteles passa a usar *filosofia* e *filósofo* em lugar de *sabedoria* e de *sábio*. A explicação disso dá-a Santo Tomás em seu *Comentário* (l. 3, n. 5): nesta parte, o Filósofo demonstrará que o sábio busca a sabedoria por puro amor à mesma sabedoria e não por amor a nenhuma outra coisa, razão por que com Pitágoras o sábio passou a chamar-se φιλόσοφος, filósofo, *amante da sabedoria*.²

Dubium. Pouco antes (lib. 1, l. 3 n. 4), põe o mesmo Santo Tomás que “a causa por que o filósofo se compara ao poeta é esta: um e outro

¹ Filósofo tomista, gramático e tradutor premiado.

² Cf. SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Sententia libri Metaphysicae*, lib. 1, l. 3, n. 5.

versam sobre o admirável (sobre o admirando)”. Mas uma espécie de ciência versa sobre o mesmo que seu gênero de certo modo, ou seja, especificado por alguma diferença. Logo, parece que a literatura pode ser, sim, parte da filosofia.

Solutio. O poeta de que fala Tomás aqui não é propriamente o literato, mas antes, como o diz aí mesmo o nosso teólogo, o “poeta teologizante”, que, como Perseu e alguns outros dos “sete sábios”, tratou mediante fábulas os princípios ou origens de todas as coisas. E digo que não se trata aqui propriamente do literato porque, como o põe o mesmo Aristóteles na *Poética* ao perguntar-se se um tratado filosófico escrito em verso (como tantos *Da Natureza* pré-socráticos) é tão poesia como as epopeias homéricas, responde que não: tratar-se-á antes, justamente, de filosofia em verso.³ Ora, o que Perseu e os demais “poetas teologizantes” fizeram é *mito em verso*, não literatura em verso; e porque o mito, como a filosofia, versa sobre o admirando, por isso mesmo é que o poeta teologizante se compara ao filósofo ou sábio: neste sentido, também este último se pode dizer, como aquele, *aliqua liter philomythes*, “filômito”, amante das fábulas. – Sem dúvida, também o literato é um amante das fábulas, e suas fábulas também versam sobre o admirável; é-o, no entanto, como se verá mais adiante, muito diferentemente do amante dos mitos.

³ “Em contrapartida”, escreve ali o Estagirita, “há outra arte que só usa das palavras nuas ou dos metros, seja misturando estes, seja com um só gênero de metro. Esta arte é até agora inominada, pois não poderíamos chamar da mesma maneira os mimos de Sófron e de Xenarco que os discursos socráticos, ou a imitação feita por meio de trímetros iâmbicos ou pelo verso elegíaco, ou por outros meios semelhantes. Mas os homens, relacionando a criação poética com o metro, chamaram poetas elegíacos a uns, poetas épicos a outros, denominando-os comumente não de acordo com a imitação, mas segundo o metro empregado. Pois, também quando expõem um tema de medicina ou de física em verso, costumam chamá-los poetas, e, no entanto, Homero e Empédocles não têm nada em comum afora o metro. Assim, pois, seria conveniente chamar filósofo da natureza àquele antes que poeta a este. E da mesma maneira, se algum fizesse uma imitação misturando todos os metros, como Querémom fez [ao compor] o *Centauro* – que é uma rapsódia composta de toda classe de metros –, deveria ser chamado poeta” (*Poética*, 1, 1447b 6-22). Cf. também NOUGÉ, Carlos. “Se *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, são poesia”, apêndice II de *ibid. Da Arte do Belo*. 2.^a ed. revista. Formosa: Edições Santo Tomás, 2021. p. 499.

Consideradas as coisas deste modo, por conseguinte, ou seja, porque, como o quer a objeção com que se inicia este escrito, a filosofia é do gênero das ciências puramente especulativas, a literatura não é parte da filosofia.

2) Depois, pode tomar-se filosofia como *gênero das ciências mais propriamente ditas*, ou seja, como gênero das disciplinas puramente especulativas. Tampouco pois neste sentido a literatura pode ser parte da filosofia, porque é do gênero das disciplinas do *facere*, enquanto a filosofia é o próprio gênero referido. Com efeito, como o põe Santo Tomás na introdução de seu *Comentário à Ética* (I, l. 1, n. 1-2), conhecer a ordem de uma coisa a outra é próprio da razão. A ordem, no entanto, reporta-se quadruplicamente à razão.

- Certa ordem a razão não a faz; tão somente a considera. É o caso da ordem das coisas da natureza.

- Há ademais a ordem que a razão, ao considerar, faz em seu próprio ato, como quando, por exemplo, ordena seus conceitos entre si e os signos dos conceitos, ou seja, as palavras.

- Vem depois a ordem que a razão, ao considerar, faz nas operações da vontade.

- Por fim, tem-se a ordem que a razão, ao considerar, faz nas coisas exteriores de que ela mesma é causa, como numa mesa, ou numa catedral.

Pois bem, como a razão se perfaz pelos hábitos, têm-se as diversas disciplinas segundo as várias ordens que a razão considera:

- A ciência natural, a matemática e a metafísica ou sabedoria tratam das coisas que a razão humana considera mas não faz, e compõem o gênero da filosofia ou ciência mais propriamente dita, a puramente especulativa, cujo fim não é senão superar a ignorância.

- A filosofia racional ou lógica, ao considerar no discurso a ordem dos princípios entre si e com respeito às conclusões, ocupa-se da ordem que a razão dá a seu próprio ato.

- À filosofia moral, por outro lado, ou seja, às chamadas ciência práticas (ética, econômica, política), pertence a ordem das ações voluntárias.

- Mas a ordem que, ao considerar, a razão põe nas coisas exteriores feitas segundo ela mesma pertence às artes mecânicas.

Ora, a literatura sem dúvida não pertence ao terceiro gênero, o da filosofia moral, nem ao primeiro, o da filosofia ou ciência mais propriamente dita. Mas a objeção com que se inicia este escrito parece pô-la sob as artes mecânicas, que compõem o gênero das artes mais propriamente do *facere* – e, com efeito, em sentido estrito arte é *recta ratio factibilium* (a reta razão do factível, das coisas fazíveis).⁴ Como contudo o veremos, embora de certo modo ou por certo ângulo participe, sim, do caráter das disciplinas do *facere*, a literatura pertence antes à filosofia racional. Como quer que seja, tampouco deste modo a literatura pode ser parte da filosofia, ou seja, do gênero das ciências puramente especulativas.

3) Podemos por fim considerar a filosofia como um todo potencial, de partes, pois, igualmente potenciais. Para o entendermos, valhamos ainda do exemplo clássico: a alma humana, que é um todo potencial cujas partes são a virtude vegetativa (que a alma compartilha com os vegetais e com os brutos animais), a sensitiva (que ela compartilha com os brutos animais), e a intelectual (que não compartilha com nada). Ora, suas partes compartilhadas são, sim, da alma humana, mas não se

⁴ Cf. SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Summa Theologiae* I-II, q. 57, a. 4.

podem dizer propriamente *humanas*; só pode dizer-se tal a parte incompartilhada.⁵ E de fato, se se considera a filosofia como o gênero de todas as disciplinas ou ciências, e como a ciência mais propriamente dita é a que constitui conhecimento certo, verdadeiro e atual do necessário não só por suas causas, mas por suas causas primeiras, então se terá a metafísica ou sabedoria como sua parte propriamente *filosófica*, enquanto as demais partes – ascendentemente, as mecânicas, a racional, a natural, a matemática e a moral – devem dizer-se *da* filosofia, mas não propriamente filosóficas. Neste sentido, por conseguinte, e como quer que seja, a literatura há de considerar-se, sim, parte potencial da filosofia.

II. O LUGAR DA LITERATURA NA FILOSOFIA

Se nosso intelecto não padecesse das debilidades de que padece, deveríamos abordar as diversas disciplinas constitutivas da filosofia (no terceiro sentido) de cima para baixo, ou seja, a partir da disciplina que subalterna todas as outras, a única que dá e pode defender os princípios comuns a todas: a metafísica. Dela, desceríamos à disciplina do *quantum*, desta às disciplinas morais, destas às naturais, destas à racional, e desta por fim à gramatical. Pelas referidas debilidades, no entanto, a ordem de apreensão das disciplinas e sua ordem pedagógica percorrem o exato caminho oposto, de baixo para cima, com toda a circularidade e todos os véus obscurecedores que tal implica. Partimos da gramática, sem a qual não há filosofia racional, mas que não se entende mais cabalmente sem as

⁵ Conquanto se deva dizer que a parte sensitiva está mais próxima do humano que a vegetativa: por isso mesmo, aliás, é que a alma humana é um todo potencial, cujas partes inferiores se aproximam ou se afastam gradativamente, em ordem ascendente ou descendente, da parte propriamente humana.

luzes desta;⁶ passamos à filosofia racional, sem o concurso da qual não há ciência, muitos de cujos assuntos, porém, ficam à espera da metafísica para se solverem completamente; galgamos então o degrau da filosofia natural, mas o físico, que suspeita coisas que todavia não pode alcançar, também tem de esperar que o metafísico o faça por ele; mais que isso, ademais, a filosofia moral depende intrinsecamente da metafísica, porque só esta lhe pode dar por certa a existência de seu próprio fim: Deus;⁷ as matemáticas, em seguida, são de certo modo inferiores – porque, por exatas que sejam, são ciência de um mero acidente, o *quantum* –, além de que sua mesma colocação na ordem apreensiva e na ordem pedagógica das disciplinas implica árduos problemas;⁸ só então alcançamos o ponto de onde deveríamos ter partido, a metafísica.

EXCURSO

Nem então, ou seja, nem ao alcançarmos a metafísica, têm fim a circularidade e os véus que obscurecem em certo grau – não no grau kantiano, certamente – nossa cognição da realidade, porque tampouco na metafísica podemos conhecer por essência a causa primeira e última de tudo, Deus. Merecerá ela, portanto, o título de sabedoria ou teologia? Como o digo alhures,

a metafísica chama-se também não só filosofia primeira, mas ainda teologia.

Diz-se metafísica enquanto [...] se ocupa do que está além do físico e pois da

⁶ Cf. NOUGUÉ, Carlos. *Suma Gramatical da Língua Portuguesa – Gramática Geral e Avançada*. 3.^a ed., 4.^a reimp. São Paulo: É Realizações, 2023. p. 25-32 e 35-66.

⁷ Em verdade, como creio mostrar em “Se a teologia fornece princípios às demais ciências” (in NOUGUÉ, Carlos. *No Frigor da Batalha – a Disputa Nossa de Cada Dia*. Formosa: Edições Santo Tomás, 2023. p. 309-336), as relações entre a sacra doutrina e as ciências éticas é distinta das relações entre ela e as demais ciências. Nisto, ousou discrepar de certa maneira não só dos maiores tomistas, mas do mesmo Santo Tomás.

⁸ Cf. NOUGUÉ, Carlos. “A Ordem das Disciplinas”. In: *ibid. Estudos Tomistas – opúsculos II*. Formosa: Edições Santo Tomás, 2020. p. 77-81.

física; mas filosofia primeira enquanto se ocupa dos princípios [primeiros]; e teologia enquanto também se ocupa da causa das causas, a causa mais alta, que é Deus. Mas nesta vida não podemos conhecer a Deus por essência, e por isso mesmo é que a metafísica ou teologia filosófica não pode ter por sujeito a Deus enquanto Deus, senão que só pode tratá-lo enquanto é o Ente dos entes e a causa destes. Ora, [...] a teologia sagrada tem por sujeito justamente a Deus enquanto Deus, e considera a tudo o mais como efeito dele. Sabê-lo, porém, não elimina a objeção: justo porque Deus enquanto Deus não é o sujeito da metafísica, é abusivo seu título de teologia, ainda que filosófica. Mas é possível solver a objeção. Com efeito, falando absolutamente, teologia é a ciência que Deus tem de si mesmo. Ora, como o mostra Santo Tomás no *Compendio de Teologia* (l. 1, c. 9) e em tantos outros lugares, Deus é *simpliciter* simples. Sendo-o, então nele o ser não pode ser uma coisa e a essência outra, nem pode haver acidentes, enquanto a ciência entre as criaturas é accidental. Logo, Deus não só é seu mesmo ser e sua mesma essência, senão que é sua mesma ciência. Sendo assim, a teologia é Deus mesmo. E, assim como todas as criaturas não têm ser senão por participação de Deus, que [...] é o mesmo Ser, assim também a ciência que as criaturas intelectuais têm de Deus têm-na por participação de Deus, ou seja, por participação da mesma teologia absoluta. Logo, as demais teologias participam da teologia como em analogia de atribuição: a teologia dos bem-aventurados participa dela de modo máximo e especialíssimo, por deiformação e aderência; a teologia sagrada vem depois, porque participa dela [...] por trás dos véus da fé; enquanto a teologia filosófica participa dela segundo a só luz da razão – mas a luz da razão é já uma participação do Intellecto divino.⁹

Voltando então ao leito de que me desviei brevemente, digo que trato longa e exaustivamente no livro *Da Arte do Belo* o lugar da literatura na filosofia considerada como gênero de todas as disciplinas alcançáveis pela só luz da razão; e o que farei no próximo ponto não será senão uma súpula – apertada, ainda que com certas precisões – do escrito ali. Por partes.

⁹ NOUGUÉ, Carlos. “Das complexas relações entre fé e razão e entre Teologia Sagrada e Filosofia”. In: *ibid. Do Papa Herético e outros opúsculos*. 2.^a ed. Formosa: Edições Santo Tomás, 2019. p. 230-231.

α. As artes e as ciências

Como diz Aristóteles na *Metafísica* (A, 1, 980b 30), “o gênero humano vive de arte e de razões [ou argumentações]”, ou seja, de arte e de ciência, que são *hábitos* intelectuais e de que são incapazes os brutos.

- A arte pode definir-se duplamente: ou em sentido estrito, como a já dita “*recta ratio factibilium*” (a reta razão das coisas factíveis ou fazíveis), ou em sentido mais lato, como “uma ordenação certa da razão pela qual os atos humanos alcançam por determinados meios o fim devido”.¹⁰ Sendo assim, entendida em sentido estrito, só é arte aquela razão mediante a qual se faz uma coisa e se usa algum instrumento. Entendida no entanto em sentido mais amplo, podem dizer-se arte não só aquela mediante a qual se faz uma coisa ou se usa um instrumento mas também aquelas que ordenam as duas outras ordens de atos humanos (a dos atos apetitivos e a dos atos intelectivos) – e neste sentido são artes tanto a prudência como a lógica, a gramática, etc.

- A diferença essencial entre a arte em geral e a ciência em geral é que esta considera a ordem que as coisas têm em si mesmas, por natureza, enquanto a arte imprime nova ordem a determinadas coisas que também por natureza têm potência para recebê-la. Assim, as ciências propriamente ditas são as absoluta e unicamente especulativas, ou seja, as que tão somente consideram a ordem das coisas sem pretender ordenar nada.

- Atenda-se contudo a que, quando uma disciplina cujo fim seja ordenar considera suas questões tão somente em geral ou em universal, ainda não pode dizer-se arte, porque a ordem não pode aplicar-se senão

¹⁰ SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Expositio libri Posteriorum Analyticorum*, lib. 1, l. 1, n. 1.

a uma matéria determinada, particular, singular. *É a parte de ciência que toda arte tem*, e que é prévia ainda que sempre dirigida à aplicação de dada ordem a uma matéria singular. Mas algumas disciplinas, ainda que ultimamente se dirijam a ordenar, nunca o fazem concretamente ou singularmente, ou seja, nunca saem daquele plano geral ou universal. É o caso da ética e da política, que consideram o ordenamento dos atos humanos morais tão somente em universal, nunca em singular; e estas disciplinas também se dizem ciências, ainda que só em sentido amplo, e não artes.¹¹ Mas a prudência, que é a virtude que visa a ordenar justamente os atos humanos morais em concreto, em singular, não pode dizer-se ciência senão demasiado impropriamente: é antes arte, ainda que em sentido latíssimo. A lógica, por outro lado, a qual é arte em sentido lato – arte liberal, ainda que também, em certo sentido, certa arte de uso, como a medicina –, pode dizer-se, contudo, como a ética e a política ainda que *mutatis mutandis*, ciência também *late dicta*.¹²

β. O gênero da arte do belo e a filosofia racional como todo potencial

Há um conjunto de artes que, embora se valham do corpo e de coisas materiais para a consecução de suas obras, têm por objeto o espírito, razão por que são antes liberais que mecânicas: são as que alguns tomistas chamamos *artes do belo*.¹³ Explique-se e desenvolva-se, ainda por partes.

¹¹ São, insista-se, das chamadas *ciências práticas*, das quais participa de algum modo a *ciência da arte do belo*, a qual julgo ter estabelecido no já citado *Da Arte do Belo* (cf. p. 155-260).

¹² Diga-se aliás que é antes ciência que arte, coisa que no entanto escapa de todo ao escopo deste escrito. Cf. quanto a isto, CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbrales de la Filosofía – Cuatro introducciones tomistas*. Argentina: edição do autor, 2011. p. 197-198.

¹³ Nome em verdade inconveniente, porque também se podem dizer *do belo* as artes decorativas e semelhantes. Mas o uso é, ainda aqui, o senhor. Cf. quanto a isto, NOUGUÉ, Carlos. *Da Arte do Belo*. *Op. cit.* p. 227-228.

• Os animais brutos guiam-se em particular por instintos e em geral pelo sentido interno da estimativa; o homem, por seu lado, guia-se pelos juízos da razão, que rege até sua mesma estimativa (nele chamada cogitativa ou razão particular, justo porque está sob a razão universal ou razão propriamente dita). E as artes não são outra coisa que certas ordenações racionais mediante as quais os atos humanos alcançam com facilidade e sem erro seus respectivos fins.

Mas, para entendê-lo, é preciso antes considerar os atos humanos com respeito às respectivas potências de que são atos; e insista-se assim em que os atos humanos são de três classes: em primeiro lugar, vêm os atos da razão, ou seja, os produzidos pela potência intelectual; em segundo lugar, os atos dos apetites internos, ou seja, os que são movidos pela livre vontade do homem; e, em terceiro lugar, os atos que recaem ou incidem sobre as coisas exteriores, ou seja, os resultantes da potência motriz do homem. A arte todavia que ordena os atos corporais é a *arte servil*; a que ordena os apetites é a *prudência*; enquanto a que ordena os atos da mesma razão é a *arte liberal*.

• Insista-se: é próprio do homem, o animal dotado de razão, dirigir racional ou razoavelmente suas operações sobre as coisas exteriores à mesma razão, e para isso fabrica e utiliza muitos instrumentos. Pois bem, esta ordem mesma que a razão estabelece nos atos pelos quais faz determinadas coisas exteriores é justamente o que se chama *arte*, e diz-se arte não só a arte do marceneiro, pela qual ele faz bem os móveis de que necessitamos, mas também a arte da equitação, pela qual o cavaleiro usa devidamente o cavalo. Foi no entanto justamente para distinguir estas artes das que ordenam os atos da razão mesma que elas foram chamadas **artes servis**, porque, exercendo-se por meio de atos corporais e tendo por fim algo corpóreo, estão para as artes liberais – que já se tratarão – assim

como o corpo está para a alma, ou seja, como *servo*. Mas, repita-se, as artes servis são as que mais propriamente e mais estritamente se dizem artes.

• Há todavia que distinguir na arte, antes de tudo, as seguintes duas coisas:

◊ o que própria e formalmente é a arte mesma, e a arte mesma é algo no intelecto, porque ela não parece ser outra coisa que uma ordenação certa da *razão*;

◊ o que a arte produz a modo de obra sua, ou seja, a referida ordenação quer nos mesmos *atos externos*, como nas artes de uso (equitação, medicina, etc.), quer numa obra exterior ou *artefato* (ou *artifício*), como nas artes mecânicas ou fabris (marcenaria, a arte de fabricar navios, etc.).

Posto isso, no entanto, agora há que de distinguir na arte outras duas coisas:

◊ a própria matéria ordenável ou moldável (a madeira para os móveis, ou o ferro para os navios modernos, se se trata de uma espécie de arte servil, ou seja, insista-se, a *arte mecânica ou fabril*); os atos corporais mesmos ou o próprio corpo (como aqueles com que se monta a cavalo, ou como o corpo cuja saúde a medicina quer recuperar, se se trata da outra espécie de arte servil, a *arte de uso*, um pouco menos estritamente arte que a anterior, se se pode dizer isto);

◊ a forma que a arte imprime ou plasma nessa matéria, ordenando-a de modo racional ou razoável em ordem ao fim e segundo este.

Dado tudo isso, todavia, há que concluir que, uma vez que o próprio da arte é plasmar ou imprimir certa forma razoável ou racional na matéria, então a arte *em sentido principal* consiste de algum modo nessa forma enquanto é tida na razão como ideia (ou modelo, ou paradigma, ou protótipo, ou exemplar). Dessa maneira, a marcenaria consiste antes de tudo em o marceneiro ter na mente o exemplar da forma que ele dará

à madeira para fazer este ou aquele móvel, enquanto a equitação consiste antes de tudo em o cavaleiro ter na mente a ideia de como haverá de dispor os movimentos corporais para montar artisticamente, ou seja, devidamente.

• Também no entanto pertence ao homem dirigir razoável ou racionalmente os atos de todos os seus apetites internos (o superior, a vontade; os inferiores, o concupiscível e o irascível). E também podem distinguir-se aqui as seguintes duas coisas:

◊ a disciplina própria da razão, a qual intervém como princípio ordenador ou diretivo;

◊ o ordenado nas potências apetitivas para que produzam bem e sem erro – ou seja, segundo a razão – seus atos.

Pois bem, a disciplina racional ou intelectual que discerne o modo de dirigir adequadamente os atos dos apetites humanos é, antes de tudo, a sabedoria ou teologia, que considera a ordem de tudo a Deus; depois, a ética ou moral, que considera a ordem universal dos atos humanos ao fim último do homem, ou seja, Deus ainda; por fim, a prudência, que, como antecipado, considera a ordem dos atos humanos não em universal, mas em particular ou singular. Desse modo, a prudência

estabelece, a modo de obra sua, uma disposição ordenada nos apetites volitivo [a vontade], irascível e concupiscível, que são respectivamente as virtudes morais de justiça, de fortaleza e de temperança. A vontade e os apetites sensíveis [os inferiores] podem produzir seus atos de maneira ordenada ou desordenada, mas a prudência ordena-os imprimindo nessas potências as virtudes morais, que são como uma conformação prudente dessas matérias.¹⁴

¹⁴ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbral de la Filosofía... Op. cit.* p. 128.

Como no entanto a ética, repita-se, considera as operações humanas em geral ou em universal, não se pode dizer que seja ela a que imprime nos atos apetitivos a forma racional. Isso pertence propriamente à prudência, que, repita-se ainda, as considera em sua mesma singularidade; e por isso mesmo é que, contrariamente ao que vimos dizer a alguns escolásticos importantes, só a prudência pode dizer-se arte – a arte de viver bem e retamente¹⁵ –, ainda que seja arte só em sentido amplo ou lato.

• Diz contudo Santo Tomás de Aquino:

A razão não só pode dirigir os atos das partes inferiores, senão que também é diretiva de seus próprios atos. Com efeito, é próprio da parte intelectual refletir sobre si mesma, porque o intelecto se entende a si mesmo, e igualmente a razão pode raciocinar sobre seu próprio ato. Por conseguinte, se do fato de que a razão raciocina sobre o ato da mão se inventou a arte edificativa ou a fabril, pelas quais o homem pode executar essa classe de atos fácil e ordenadamente, pela mesma razão é necessária uma arte que dirija o ato mesmo da razão, de maneira que o homem proceda nele com ordem, com facilidade e sem erro.¹⁶

Pois bem, os escolásticos denominaram *artes liberais* todas as artes que dirigem os atos da razão.¹⁷ Mas, antes de que se enumerarem, há que distinguir os atos da razão enquanto *intelecto* dos atos da razão enquanto *razão*, até aqui considerados algo indistintamente.¹⁸

¹⁵ Cf. SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Super Boetium De Trinitate*, q. 5, a. 1, ad 3; e *Summa Theologiae* I-II, q. 58, a. 2, ad 1.

¹⁶ SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Expositio libri Posteriorum Analyticorum*, lib. 1, l. n. 1.

¹⁷ Conquanto Tomás de Aquino se refira tão só à lógica quando diz, como acabamos de ver, que “é necessária uma arte que dirija o ato mesmo da razão, de maneira que o homem proceda nele com ordem, facilmente e sem erro”.

¹⁸ Poder-se-iam dizer também atos do intelecto enquanto intelecto, e atos do intelecto enquanto razão. Mas, recorrendo a uma imagem já algo clássica, conquanto o intelecto e a razão sejam o mesmo *in re*, distinguem-se *secundum rationem* assim como o centro de uma circunferência se distingue de seus raios. É que o intelecto humano, que é temporal ou diacrônico, diz-se justamente racional; enquanto o intelecto angélico se diz intuitivo, e o divino produtivo.

◊ São atos da razão enquanto intelecto as duas primeiras operações da razão (ou intelecto): a simples apreensão ou inteligência dos incomplexos, onde, por abstração das imagens sensíveis ou fantasmas preparados pela cogitativa, se alcança o conceito e/ou a definição das coisas; e o juízo ou composição e divisão, onde, pela predicação desses conceitos uns a outros, se alcança a verdade. Esses atos estudou-os Aristóteles, respectivamente, em suas *Categorias* ou *Predicamentos* e em seu *Peri hermeneias* ou *Sobre a Interpretação* (ou, mais precisamente, *Sobre a Enuncação*).

◊ São atos da razão enquanto razão, ou seja, enquanto discorrem do conhecido ao desconhecido, os da terceira operação da razão (ou intelecto):

a. o discurso necessário e sempre verdadeiro, que Aristóteles estudou em seus dois *Analíticos*, os *Anteriores* (que tratam a figura do silogismo) e os *Posteriores* (que tratam a matéria ou conteúdo do silogismo);

b. o discurso provável, que se divide quadruplicamente com gradação de maior para menor certeza:

b1. a fé (não teologal) ou opinião, estudada pelo Estagirita em seus *Tópicos*, que estabelecem definitivamente a arte da dialética, ou arte de alcançar a opinião mais provável;

b2. o discurso falso com aparência de verdade, estudado pelo Estagirita em seus *Elencos Sofísticos* (também chamados *Refutações Sofísticas*) com o fim de combater eficazmente os sofismas (ou falácias, ou paralogismos) e de evitá-los.

b3. a suspeita de verdade, estudada por Aristóteles em sua *Retórica*, que estabelece definitivamente a arte da retórica, ou arte de fazer propender ao justo;

b4. a indução de sentimento, estudada por Aristóteles em sua *Poética*, na qual parece ter tentado estabelecer o sujeito da ciência da arte do belo, sem todavia consegui-lo perfeitamente.¹⁹

• Diz Tomás de Aquino acerca da poética:

Outras vezes, todavia, só a *existimatio* [estimação, sentimento] se inclina para uma das partes da contradição por causa de alguma representação, à maneira como se produz no homem a repugnância de algum alimento, se se representa pelo aspecto de algo repugnante. E a isto se ordena a poética; porque é obra do poeta o induzir a um ato virtuoso por alguma representação decente [ou conveniente]. Tudo isso pertence à filosofia racional: com efeito, é da razão induzir de uma coisa a outra.

Suposto isso, entre as *artes liberais* vem

em primeiro lugar a lógica, que ordena as operações mesmas do intelecto; mas [os escolásticos] também chamaram [artes liberais] a todas as artes que ordenam tudo o que tem relação imediata aos atos da razão, como a gramática, a retórica, o cálculo matemático, a música, a dança, etc. Embora estas últimas artes [a música e a dança], por exemplo, ordenem movimentos corporais e se utilizem de instrumentos, não o fazem por uma utilidade corporal, mas com uma finalidade significativa, e neste sentido têm relação imediata com os atos da razão. A ginástica, em contrapartida, é uma arte servil.²⁰

Desdobre-se.

◇ A lógica, insista-se, é tanto arte liberal como ciência (conquanto seja antes ciência que arte); mas enquanto arte liberal é, num sentido determinado, a primeira das liberais, porque ordena as mesmas três operações de nosso intelecto (e especialmente a terceira e principal, o

¹⁹ Cf. NOUGUÉ, Carlos. *Da Arte do Belo*. *Op. cit.* p. 46-67 *et passim*.

²⁰ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbrales de la Filosofía...* *Op. cit.* p. 129.

raciocínio, cuja obra é a argumentação). É a parte do todo potencial da filosofia racional que deve dizer-se propriamente tal ou lógica. Seguem-se, com gradação de mais para menos, as outras partes deste todo.

◊ A dialética ou tópica, que se ordena à inquisição inventiva e a alcançar a opinião mais provável, é distinta da ciência demonstrativa, ou seja, da lógica enquanto ordena a terceira operação do intelecto; conquanto a dialética também trate de ato da razão enquanto razão, ou seja, a fé (não teologal) ou opinião.

◊ A sofística é conexas com a dialética.

◊ Quanto à retórica e à poética, são as partes potenciais mais débeis da filosofia racional, porque os fins que perseguem têm relação mais remota com o fim da lógica. Pode-se porém dizer que a poética serve imediatamente à retórica, a retórica à dialética, e enfim a dialética à lógica. Esta última procura a ciência adequando o intelecto ao que é, ao ente. A dialética visa à verossimilitude (contra a inverossimilitude) de uma opinião. A retórica, como o diz Aristóteles em sua *Retórica* (l. I, c. 1, primeiras palavras), “é a outra face da dialética”, porque prepara a opinião fazendo amar o verossímil e odiar o contrário.²¹ E, por sua vez, o fim da poética é inclinar o espírito para o verdadeiro e o bom por meio do belo e afastá-lo do falso por meio do horrendo (do horrendo belo, isto é, dotado de consonância, integridade e clareza). A lógica busca o que é e o que não é, a dialética conduz à lógica pelo verossímil e pelo inverossímil, a retórica leva à dialética pelo bom e pelo mau, a poética leva à retórica pelo belo e pelo feio. Como em todas as coisas se

²¹ *Ibid.* p. 168. “A retórica é a outra face da dialética”, diz Aristóteles; “pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular” (*Retórica*. In: “Obras Completas de Aristóteles”. Vol. VIII, t. I. Coordenação de António Pedro Mesquita. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel dos Nascimento Pena 4.ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. p. 89).

encontram o ser, a verdade, a bondade e a beleza, todas estas artes não deixam de tratar universalmente de todas as coisas.

Temos assim, portanto, que todas as partes potenciais da filosofia racional são de algum modo artes liberais.

• Tanto todavia os escolásticos como o pensamento cristão anterior e o posterior punham, majoritariamente, que as matemáticas (e não apenas o “cálculo matemático”) são artes liberais. Como aritmética e geometria, incluíam-se entre as Sete Artes Liberais.²² O cálculo matemático, com efeito, é a parte de arte que lhes corresponde, porque de fato é certa *obra* sua, assim como o silogismo é certa obra da lógica. Que todavia as matemáticas não sejam artes em sentido próprio mostra-se assim.

As ciências e as artes, como dito e redito, são hábitos intelectuais que se distinguem porque aquelas têm um fim em si – saber, superar a ignorância –, enquanto estas não buscam saber senão para *fazer algo*: são disciplinas práticas. É verdade que, *enquanto e na medida em que* também fazem algo (ou seja, quando empreendem, insista-se, uma equação, um mapa, etc.), algumas ciências podem dizer-se artes; mas só se podem dizer tais *em sentido impróprio*. De modo análogo, as artes podem dizer-se ciência enquanto estudam seu sujeito *em universal* (como, por exemplo, quando a música estuda a harmonia); só se podem porém dizer tais *em sentido impróprio*. Mas isso, seria ocioso dizê-lo, não se identifica com a distinção entre ciências e artes *em sentido próprio*: e assim as matemáticas

²² Pelas razões que se vão vendo, e apesar de ter sido o berço educacional de homens como Alberto Magno, Tomás de Aquino e Boaventura, o sistema das Sete Artes (que remonta à Didaskaleion de Clemente de Alexandria) caducou consideravelmente: o Quadrivium quase totalmente, enquanto o Trivium deve transformar-se em, digamos, Sextivium (gramática, arte do belo, retórica, dialética, sofisticada, lógica). Digo-o em quase toda parte e momento por estar convicto de que não havemos de ser curadores de antiguidades, mas filósofos, cientistas. Cf. quanto a isto, NOUGUÉ, Carlos. “Das artes liberais: a necessária revisão”, apêndice I de *ibid. Da Arte do Belo. Op. cit.* p. 487-493.

(aritmética e geometria) são ciências como o são a física e a metafísica – ainda que tanto a física como as matemáticas sejam, por seu turno, partes potenciais inferiores da filosofia com respeito à metafísica –, enquanto a poética é arte como o são a música ou a medicina – ainda que a poética e a música o sejam menos estritamente que a última.²³

EXCURSO

Quanto à gramática (e à linguagem), permita-se-me citar algo longamente a mim mesmo:

Fosse o homem por natureza um animal solitário, bastar-lhe-ia pensar para ter notícia ou conhecimento intelectual das coisas. Mas não o é, senão que, *em decorrência de sua mesma natureza intelectual*, é também um animal político ou social, razão por que seus conceitos, suas proposições, suas argumentações – tudo isso mediante o qual ele conhece e compreende a realidade ou pode ordená-la na medida de suas possibilidades – hão de ensinar-se ou manifestar-se aos demais e aprender-se ou receber-se deles. Tal se dá mediante signos de tais concepções, de tais proposições, de tais argumentações – são as palavras orais, as proposições orais, as argumentações orais, tudo isso que, precisamente, permite aos homens conviver entre si. Trata-se da necessidade da fala, que resulta, assim, de uma *intenção* significativa e comunicativa.

[...]

Mas, para que alcance o fim para o qual é necessária, a fala requer uma *arte* que a ordene a ele – e esta arte é a linguagem.

[...]

O homem não é como os animais, a que bastam o conhecimento sensitivo e uma intercomunicação por gestos e por sons, tudo isso com que atendem ao aqui e agora. Por sua mesma natureza intelectual e social, ele abstrai-se do aqui e agora e preocupa-se também com o distante e o futuro. Pois foi

²³ O caso da lógica, relembre-se ainda, é o mais complexo: é *em sentido amplo* tanto ciência como arte, conquanto seja antes ciência que arte.

precisamente para transmitir seus pensamentos, seus códigos, suas doutrinas e seus poemas aos que estavam afastados no espaço e aos que haviam de vir no futuro – para o que, como é óbvio, não lhe bastava a fala – que ele inventou e desenvolveu a escrita. E, ainda por razões evidentes, foi graças à escrita que pôde o homem constituir-se em civilização propriamente dita.

[...]

E que a gramática seja propriamente a arte da escrita, reforça-o o próprio étimo da palavra: o gr. *grammatiké*, ou seja, “ciência dos caracteres gravados, da escrita”.²⁴

Por conseguinte, tanto a linguagem como a gramática são artes *significativas*; mais precisamente, são artes que significam – como o dizia Aristóteles – nossas *paixões* mentais. Mas, se o são, temos já então outro subgênero de arte liberal: o *significativo*, de que são espécies justamente a linguagem e a gramática.

• Voltando outra vez ao leito principal deste escrito, diga-se que a poética (literatura e teatro), que já vimos ser parte potencial da lógica, também é significativa. Como com efeito pôs Aristóteles em sua *Poética*, ela imita “caracteres, paixões e ações”. Há que ver, sim, se são esses mesmos caracteres, paixões e ações o que ela significa, ou se imitá-los é seu meio de significar outra coisa. Vê-lo-emos adiante. Baste por ora insistir em seu caráter significativo: e de fato parece difícil que o mesmo Padre Calderón, que, como visto, põe que a música e a dança têm “uma finalidade significativa (e neste sentido têm relação imediata com os atos da razão)”, negasse que a poética – mais perfeitamente até que a mesma música e que a mesma dança – tem também finalidade significativa.²⁵

²⁴ NOUGUÉ, Carlos. *Suma Gramatical da Língua Portuguesa...* Op. cit. p. 35, 43 e 45.

²⁵ Se pois a música tem uma finalidade significativa, ela é das quatro disciplinas postas no antigo Quadrivium (além dela, a aritmética, a geometria e a astronomia) a única que é arte em sentido mais estrito, ainda que, lembre-se sempre, arte em sentido estritíssimo só o seja a arte mecânica ou fabril.

◊ E, no entanto, o mesmo Estagirita também põe na *Poética* (1, 1447 a 21-30) que, “nas artes mencionadas, todas fazem a imitação mediante o ritmo, a palavra e a música; com todas estas coisas separadamente ou com todas elas juntas. Assim, por exemplo, com a música e o ritmo [somente] imitam a arte da flauta e a arte da cítara, ou alguma outra que seja desta classe, como por exemplo a arte da siringe. Com o ritmo somente e sem música imita a arte das danças, dado que também os dançarinos imitam, mediante ritmos criados por eles, caracteres, paixões e ações”. Mas, se assim é, então a música e a dança também são artes significativas, ao mesmo título ou a título semelhante que a poética. Que contudo a poética, a música e a dança sejam artes significativas que imitam o mesmo, e que não signifiquem formalmente do mesmo modo que a linguagem e a gramática – o que parece evidente –, implica pôr que caem sob outro subgênero de arte significativa que aquele sob o qual caem estas duas.

◊ Se no entanto se considera, como o faço, que também o cinema, a pintura e a escultura são de algum modo artes significativas que imitam, à sua maneira, o mesmo que a poética (literatura e teatro), que a música e que a dança – ou seja, caracteres, ações e paixões –, então obviamente também caem sob o mesmo subgênero de arte significativa que estas três. – Mais que isso, todavia: se a poética é parte potencial (ínfima) da filosofia racional, então de *algum modo* também o serão todas essas outras artes.

OBSERVAÇÃO 1. O caso da arquitetura é mais complexo: se se trata de uma catedral ou de um arco triunfal, então é tão arte do belo e tão significativa quanto as outras seis; se porém se trata de uma simples casa ou de um simples celeiro, então é tão arte servil como a marcenaria ou a siderurgia.

OBSERVAÇÃO 2. Diga-se ademais, todavia, que tanto a poética (literatura e teatro) como a música, o cinema, a pintura e a escultura não deixam de ser em algum grau parcialmente artes servis mecânicas ou fabris, porque sem dúvida produzem artefatos de todo exteriores não só à razão, mas ao mesmo corpo humano. São-no só, todavia, quanto à forma enquanto esta o é de dada matéria, não quanto à forma enquanto é significante nem quanto ao fim último. Voltarei a isto, é claro.

γ. O gênero da arte do belo como parte potencial da filosofia

Já vimos que o gênero da arte do belo é de algum modo parte potencial da filosofia racional. Como contudo esta é de algum modo parte potencial da filosofia em geral, e como a parte da parte de um todo também o é de algum modo deste, então este gênero de artes também é parte potencial da filosofia. E, como por fim a literatura é parte da arte do belo, e como esta é parte potencial da filosofia racional e da filosofia em geral, então também de algum modo a literatura será parte desta.²⁶ Veja-se a seguir o quadro das disciplinas, ou seja, das partes potenciais da filosofia.²⁷

• As DISCIPLINAS INTELECTUAIS (gênero máximo comum) dividem-se em **disciplinas especulativas** e em **disciplinas práticas**.

• As DISCIPLINAS ESPECULATIVAS, por sua vez, dividem-se em **ciência** – especulativa *simpliciter* – e em **ciência prática** – especulativa *secundum quid*.

²⁶ Há que dizer, no entanto, que as artes do belo são espécies de um subgênero de artes significativas (ou seja, são partes subjetivas – não potenciais – de um todo universal).

²⁷ Diga-se que em prol da facilidade o quadro que se seguirá não o é da totalidade dos hábitos intelectuais. Deixamos de lado aqui, por exemplo, o hábito do *intelecto* (que capta os primeiros princípios da razão especulativa) e o hábito da *sindérese* (que capta os primeiros princípios da razão prática), além da *fé teologal* e da própria *teologia sagrada; et reliqua*. Mas todas as disciplinas deste quadro são ditas tais ou tais em sentido *propriíssimo* ou *próprio*, nunca em sentido impróprio.

• A CIÊNCIA, por seu turno, divide-se em **lógica**, que porém só é ciência em sentido amplo; e em **ciências** em sentido estrito (**física**, **matemáticas** e **sabedoria** ou **teologia** [a não sagrada] ou **metafísica**, as duas primeiras das quais, no entanto, são partes potenciais inferiores, enquanto a terceira, a rainha das ciências, é a propriíssimamente filosófica).

• Quanto à CIÊNCIA PRÁTICA, tem por partes subjetivas a **ética** ou **moral (individual)** e a **ética metaindividual**, que por sua vez se divide em **econômica** e em **política**.²⁸

OBSERVAÇÃO. Como já disse, e como o mostro em *Da Arte do Belo* (p. 155-228), a **ciência da arte do belo** também é **ciência prática**.

• AS DISCIPLINAS estritamente PRÁTICAS, por seu turno, dividem-se em **prudência**, que contudo só é arte em sentido lato e que é uma denominação genérica cujas partes subjetivas são a **prudência monástica** ou **individual** e as várias **prudências sociais**; e em **arte**.

• Mas a ARTE divide-se em **arte servil**, que é arte em sentido estrito, e em **arte liberal**, que é arte em sentido lato.

• A ARTE SERVIL, por seu lado, divide-se em **arte mecânica ou fabril** (que é a arte em sentido estritíssimo) e em **arte de uso**, cada uma das quais se subdividirá em espécies e subespécies.

• Mas a ARTE LIBERAL também se subdivide, em **filosofia racional**, cujas partes potenciais são a **lógica** (que porém também é ou é antes ciência, como visto) e a **dialética**, a **retórica**, e a **poética** ou, mais precisamente, **arte do belo**); e em **arte significativa**.

• Que contudo a ARTE SIGNIFICATIVA se divida por um lado em **arte linguística** (a qual por sua vez se subdivide em **linguagem** e em **gramática**)

²⁸ A *política*, por outro lado, é arquetônica com respeito à *ética individual* e à *econômica*.

e por outro lado em **arte do belo** constitui grave dificuldade: é que à primeira vista não parece possível que a *arte do belo* seja ao mesmo tempo espécie da ARTE SIGNIFICATIVA e parte potencial da **filosofia racional**. Isso pareceria romper a coerência de nosso mesmo quadro das disciplinas. – Sucede porém que assim é: porque a **arte do belo** é parte potencial da **filosofia racional** por seu fim último, e espécie da ARTE SIGNIFICATIVA por seu fim médio. A realidade nem sempre nos facilita a vida.

OBSERVAÇÃO 1. Ademais, por parte de seu fim próximo, como dito já, a *arte do belo* tampouco deixa de participar de algum modo da ARTE FABRIL. Participa desta, porém, só secundariamente.

OBSERVAÇÃO 2. Quanto à **arte ornamental ou decorativa**, ponho-a na ARTE FABRIL (< lat. *fabrilis*, e, ‘de operário, de artífice’; ‘da forja’); mas, por certo ângulo, é uma como antessala da **arte do belo**.

δ. O sujeito da arte do belo, e o da literatura

A definição, digamos, completa de algo natural tem de começar pela *substância*, que é o gênero máximo comum nas coisas da natureza. Desse modo, a definição completa de animal é: *substância vivente sensível*. É porém conveniente e bastante defini-lo pelo gênero próximo mais a diferença específica: *vivente sensível*. – De modo análogo, todavia, a definição de toda ciência ou de toda arte tem de partir do gênero máximo comum de todas: a *disciplina intelectual*. Sendo assim, e segundo todo o visto no quadro anterior, a definição completa de arte significativa é: *disciplina intelectual (disciplina) prática arte (arte) liberal (arte) significativa*. É-nos no entanto bastante e conveniente defini-la pelo gênero próximo mais a diferença específica: *arte liberal significativa*.

Da mesma maneira, como a *arte do belo* é espécie do gênero *arte significativa*, é-nos suficiente e conveniente defini-la pelo gênero próximo mais a diferença específica: *arte significativa do belo*.

Fora porém dos marcos do quadro ou esquema geral das disciplinas intelectuais, tal sorte de definição deixa de ser suficiente e conveniente. Com efeito, para definir perfeitamente uma ciência é preciso que o gênero (ciência) seja determinado por seu **sujeito**, que no genitivo faz as vezes de diferença específica. É assim que a física se define como a *ciência DO ente móvel*, as matemáticas como as *ciências DO ens quantum*, e a metafísica como a *ciência DO ente enquanto ente (ou comum)*.²⁹ – Não assim, no entanto, para a definição perfeita das artes. Para que se entenda tudo isso, leia-se antes de tudo o que diz tão decisivamente a este respeito o P. Álvaro Calderón:

A definição, como toda explicação (o mesmo haverá que dizer das demonstrações, que são também explicações), caminha pelo mais claro (ninguém com boa intenção explica o obscuro pelo que é mais obscuro). Daí que tenhamos começado as definições pelos gêneros mais universais, que são para nós mais evidentes. Pois bem, ao completar-se a definição pela determinação do sujeito, este deve considerar-se pelo que tem de mais evidente. Mas dissemos que o sujeito especifica a ciência como a forma determina a matéria, enquanto o sujeito especifica a arte como o fim determina o agente. Daí que, em suma, a ciência se definirá pela forma de seu sujeito como aquilo que tem de mais evidente, enquanto a arte se definirá pelo fim e pela matéria:

♦ Muitas coisas considera uma ciência acerca de seu sujeito: suas causas, sua essência ou natureza, suas propriedades, seus efeitos. E entre todas elas há ordem: os efeitos dependem das propriedades, as propriedades da natureza, e a natureza de suas causas. A explicação científica perfeita,

²⁹ Note-se, ademais, que já no mesmo sujeito tomado no genitivo a segunda partícula (*móvel, quantum, comum*) está para a primeira (*DO ente*) assim como a forma está para a matéria.

portanto, deveria seguir esta ordem, explicando a natureza pelas causas, as propriedades pela natureza e os efeitos pelas propriedades. Mas, como as ciências encontram seus sujeitos já constituídos – o homem, por exemplo –, mais facilmente descobrem a forma essencial de sua natureza do que as causas pelas quais os fez assim o Artífice divino. É evidente que o homem é um animal essencialmente racional, mas não é tão evidente que tenha uma alma espiritual e que seu fim último seja o conhecimento de Deus. Daí que as ciências se definam assinalando na coisa que tomam como sujeito a formalidade precisa que nela consideram. A física, por exemplo, tem como sujeito o ente tal como se nos apresenta: a substância corpórea, e o considera quanto à sua aptidão para mudar, donde se defina como a ciência do ente móvel. A matemática é a ciência do *ens quantum*, pois tem como sujeito a mesma substância corpórea mas considerada quanto à quantidade. E a metafísica é a ciência do ente enquanto ente. Ainda que muitas vezes não cheguem sequer a distinguir com evidência os aspectos essenciais que distinguem o sujeito, e devam conformar-se com defini-lo mediante algumas propriedades, como acontece em geral com as ciências dos diversos minerais, vegetais e animais [...].

♦ O sujeito das artes, a razão não o acha mas o faz, e, como não é obra de um Artífice superior mas obra própria, evidentemente a razão pode penetrar perfeitamente toda a ordem inteligível que pertence ao artefato. De fato, o que se apresenta mais claro ao artífice é o fim para o qual quer o artefato. Em razão do fim, determina a matéria por utilizar e a forma que lhe dará. As duas, matéria e forma, precisam-se em correlação uma com a outra, mas a matéria tem anterioridade, porque o artífice a acha feita na natureza, enquanto a forma é o que ele propriamente dá. Daí que a definição de uma arte se dê principalmente pelo fim, isto é, pela utilidade,³⁰ conquanto também convenha e se costume dar a matéria que utiliza. A forma precisa do sujeito da arte não é de evidência primeira, e por isso não se costuma pôr na definição, à diferença do que se faz ao definir as ciências.³¹

³⁰ Donde, digo eu, a impossibilidade de que haja artes sem utilidade, contra o que incompreensivelmente pretendia Étienne Gilson em sua *Introdução às Artes do Belo* (tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 11-24).

³¹ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbrals de la Filosofia... Op. cit.* p. 143-144.

OBSERVAÇÃO 1. Assinale-se todavia que, quando Calderón fala do *fim* das artes, fala em verdade de seu *fim* último, porque o sujeito da arte é seu *fim médio*. Mais que isso, contudo: em verdade, o sujeito da arte é sua mesma forma enquanto considerada – perdoe-se-me a aparente tautologia – em toda a sua razão formal. E parece não ser outro o pensamento do mesmo Padre Calderón, porque pouco adiante (p. 145) escreve que a arte edilícia “também pode definir-se de maneira mais completa incluindo o artefato que ela tem como sujeito segundo sua razão formal”.

OBSERVAÇÃO 2. Pomos todavia que, se “a forma precisa do sujeito da arte não é de evidência primeira, e por isso não se costuma pôr na definição”, é altamente conveniente pô-la, especialmente se se trata de artes como a arte do belo e a gramática, ou seja, significativas.

Desse modo, ou seja, segundo o fim (último) e a matéria, é a seguinte a definição que Santo Tomás de Aquino dá da lógica enquanto arte: “arte diretiva do próprio ato da razão, pela qual o homem proceda com ordem, facilmente e sem erro no mesmo ato da razão”.³²

OBSERVAÇÃO. Note-se que *o ato da razão* se toma aqui como matéria da arte da lógica, enquanto *proceder ordenadamente, facilmente e sem erro* é seu fim (último).

Mas o mesmo Padre Álvaro Calderón perfaz a definição tomística da lógica, incluindo nela seu sujeito: “arte diretiva do ato mesmo da razão segundo as regras da universalidade, para que o homem alcance a ciência ordenadamente, facilmente e sem erro”.³³

³² SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Expositio libri Posteriorum Analyticorum*, lib. 1, l. 1, n. 1.

³³ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbral de la Filosofía... Op. cit.* p. 146.

OBSERVAÇÃO. Tenha-se em conta ao ler esta definição que, como o diz o próprio Calderón, “a lógica não é uma arte de produção, como a edilícia, mas de uso, como a medicina”.³⁴ A arte edilícia, por seu lado, teria por definição perfeita (ou seja, incluindo o sujeito ou forma): “arte de fazer *prédios* de terra, de madeira, etc., para habitação, estada, produção, etc., do homem”.

Quanto à gramática, que, lembre-se, é significativa como a arte do belo, pode dar-se dela também dupla definição, uma sem o sujeito, outra com ele.³⁵

- O fim da gramática não pode ser senão a comunicação com outros homens distantes no espaço e no tempo, enquanto por sua matéria pode tomar-se o ato mesmo da escrita. Sendo assim, a definição da gramática sem o sujeito é: “a arte diretiva da escrita, para que o homem possa transmitir suas concepções e argumentações com ordem, com facilidade e sem erro a outros homens distantes no espaço ou no tempo”.

- O sujeito da gramática, por seu lado, são as formas linguísticas e suas relações sintáticas em toda a formalidade com que se dão na escrita, ou seja, em seu padrão ou norma culta.³⁶ Sendo assim, a definição da gramática com o sujeito é: “a arte (significativa) de escrever formas linguísticas segundo regras morfossintáticas cultas, para que o homem possa transmitir suas concepções e argumentações com ordem, com facilidade e sem erro a outros homens distantes no espaço ou no tempo”.³⁷

³⁴ *Idem.*

³⁵ Cf. NOUGUÉ, Carlos. *A Gramática, Arte Subalternada à Lógica*. In *ibid. Estudos Tomistas – opúsculos II*. *Op. cit.* p. 30-32; e *Suma Gramatical da Língua Portuguesa... Op. cit.* p. 47.

³⁶ Insista-se em que são de formalidade tão distinta a fala e a escrita, e pois a linguagem e a gramática, que o grego moderno é duplo: possui uma variante coloquial, a *demótica*, e uma cultivada, a *catarévussa*, que é o idioma escrito (por vezes também de uso oral, em situações de maior solenidade).

³⁷ Está suposto na definição que as *formas linguísticas* são signos de nossas paixões mentais.

Já temos, por conseguinte, todas as condições para dar a definição completa da arte do belo.³⁸ *Ei-la: a arte (significativa) de plasmar formas mimético-significantes e belas sobre determinada matéria, para fazer, mediante indução de sentimento e purgação das emoções, que o homem propenda ao verdadeiro e ao bom, e se afaste do falso e do mau.*

OBSERVAÇÃO 1. Como se verá, a grande extensão desta definição corresponde ao caráter singularíssimo e complexíssimo da coisa mesma definida.

OBSERVAÇÃO 2. Como já há de estar solidamente manifesto, a arte do belo é um gênero (nominal), cujas espécies são até hoje as já referidas (a literatura, o teatro, o cinema, a música, a dança [“balética”], a pintura, a escultura, e a arquitetura por certo ângulo). Por isso mesmo, ou seja, porque é um gênero, é que a arte do belo se define sem referir suas espécies, cada uma das quais, em sua parte de ciência, haverá de definir-se determinando ou especificando a definição genérica. Por exemplo, a literatura: *arte (do belo) de plasmar formas mimético-significantes e belas sobre determinado suporte (voz, papel, computador), para fazer, mediante indução de sentimento e purgação das emoções, que o homem propenda ao verdadeiro e ao bom, e se afaste do falso e do mau.* – Mas, assim como não há na realidade nenhum animal genérico em concreto, senão que só há o homem, o cão, o cisne, a abelha, etc., assim tampouco há na realidade nenhuma genérica arte do belo em concreto, senão que só há a literatura, o cinema, a pintura, etc.; e, assim como a ciência do animal não pode dar-se senão exemplificando-se nas espécies animais, assim tampouco se inteligirá perfeitamente a arte do belo se esta não se

³⁸ Explicarei pouco adiante todas as partículas da definição. Mas não se há de esquecer que a compreensão mais perfeita da definição não se dá senão quando seu sujeito se estuda segundo suas causas, o que se faz completa e cabalmente ao longo de toda a segunda parte de *Da Arte do Belo* (op. cit. p. 261-482).

exemplifica em suas diferentes espécies. Ademais, se se alcança um gênero *arte do belo*, não é senão por indução da experiência com determinadas artes, assim como não se alcança o gênero *animal* senão por indução da experiência com o bruto e com o homem.

OBSERVAÇÃO 3. O gênero, no entanto, está em potência para suas espécies, e não as encerra necessariamente. Por isso é que, no gênero da arte do belo, o cinema veio a surgir só no século XX, ou seja, milênios depois de as demais artes do belo terem surgido.

Estude-se agora cada partícula da definição da arte do belo, na ordem em que comumente se definem as artes: primeiro o *gênero*; depois o *fim*; em seguida a *matéria*; por último a *forma*.³⁹

a. O GÊNERO: *arte (significativa)*.

§ Como dito, o gênero (próximo) da arte do belo é a *arte significativa*. Ponho porém *significativa* entre parênteses porque, como imediatamente se põe em nossa definição que a arte do belo produz *formas significantes*, isso torna algo ociosa a explicitação daquela diferença.

b. O FIM (ÚLTIMO): *para, purgando as emoções (= paixões) do homem e induzindo nele certo sentimento, fazer que ele propenda ao verdadeiro e ao bom, e se afaste do falso e do mau.*

• “Para que o homem propenda ao verdadeiro e ao bom, e se afaste do falso e do mau” é o fim pelo qual a POÉTICA (ou, mais precisamente, a ARTE DO BELO) constitui a parte potencial ínfima da FILOSOFIA RACIONAL, cuja parte propriíssima é a LÓGICA, ou seja, a arte que permite alcançar a ciência com facilidade, com ordem e sem erro. As outras partes potenciais da filosofia racional, lembre-se, são a RETÓRICA, ou arte de

³⁹ Apreendidas as partículas da definição do gênero, facilmente se apreenderão as partículas da definição de cada uma de suas espécies, com a única novidade da diferença específica.

fazer suspeitar o verdadeiro, e a DIALÉTICA OU TÓPICA, ou arte de alcançar a opinião mais provável. A ordem que vai da POÉTICA (ou, mais precisamente, ARTE DO BELO) à LÓGICA é a ordem da vida, num grau ascendente de menor para maior aproximação da verdade; mas, em minha opinião, é também pouco mais ou menos a ordem pedagógica, o que requer que o mesmo mestre de todas estas partes potenciais da filosofia racional tenha da lógica – a régua da verdade – domínio ao menos do necessário para o ensino de tais artes. ♦ Quanto, porém, a que a poética justamente se ordene a fazer propender ao verdadeiro, explicam-no suficientemente as palavras aristotélicas do Padre Álvaro Calderón: “O fim da poética é inclinar o espírito para o verdadeiro por meio de maneiras ou imagens belas e afastá-lo do falso por representações horrorosas”.⁴⁰

♦ Quanto, ademais, a que a Poética vise a fazer propender também ao bom (ou virtuoso), explicam-no as já vistas palavras de Tomás de Aquino:

Outras vezes, todavia, só a *existimatio* [estimação, sentimento] se inclina para uma das partes da contradição por causa de alguma representação, à maneira como se produz no homem a repugnância de algum alimento, se se representa pelo aspecto de algo repugnante. E a isto se ordena a poética; porque é obra do poeta o induzir a um ato virtuoso por alguma representação decente [ou conveniente]. Tudo isso pertence à filosofia racional: com efeito, é da razão induzir de uma coisa a outra.

OBSERVAÇÃO. Que ademais a arte do belo faça *afastar-se do mau e do falso* é a contraparte necessária de que faça *propender ao bom e ao verdadeiro*. E, se a arte do belo faz propender ao bem e à verdade pelo belo,

⁴⁰ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbrales de la Filosofía...* Op. cit. p.168.

assim também faz afastar-se do mal e da falsidade pelo horrendo, sem, insista-se, perder porém jamais o *decorum* ou conveniência e as mesmas notas da beleza.

• Já “induzindo no homem certo sentimento e purgando (ou purificando) suas emoções” é, obviamente, o modo pelo qual a arte do belo faz propender ao bem e ao verdadeiro, e não se põe nesta partícula da definição senão para explicitar o que está implícito na partícula que dá a forma ou sujeito de nossa arte: porque, com efeito, a forma tem certo modo de alcançar o fim. Voltarei a isto.

◊ Uma disciplina intelectual, todavia, que seja parte potencial de outra há de subordinar-se ou subalternar-se de algum modo a esta – mais precisamente, como o medido à medida. Já se disse que o fim último posto é-o de todas as espécies de arte do belo, e que a lógica é a régua com que se medem suas partes potenciais, incluída a poética (ou, mais precisamente, a arte do belo). Logo, todas as espécies da arte do belo também se medem de algum modo por esta régua.

Dubium. Apenas o digo, no entanto, já assoma grave problema: se se entende a poética como a arte que se vale de fábulas e pois de palavras – e cujas espécies seriam a literatura, o teatro, o cinema talvez, a música com texto talvez –, então que esta arte se subalterne à lógica não é difícil de entender; mas que o façam a música instrumental, a dança (“balética”), a pintura e a escultura, aí está o que já não é fácil de entender, até porque não se vê como o que não se vale de palavras possa fazer propender à verdade. A verdade, com efeito, é uma adequação de nosso intelecto às coisas mediante concepções propositivas (e depois mediante argumentações que as supõem). Mas, como o diz o Padre Álvaro Calderón,

Como o mais sábio e complexo pensamento humano é construído por elementos primeiros tão simples, se se cuida de associar a cada um deles a muleta de um signo sensível e de significar suficientemente as maneiras de vinculação espiritual entre eles, a linguagem pode expressar com a devida adequação tudo o que há no intelecto. No anjo, em contrapartida, o conceito de homem, por exemplo, é tão perfeito que se conhece por ele tudo o que o homem tem de próprio, o que nunca terminaríamos de fazer nós com nosso discurso científico, e por isso nunca haveria um signo sensível capaz de assemelhar-se nem remotamente a uma essência espiritual tão perfeita. O homem, então, pode falar pelo caráter discursivo de seu pensamento, e pelo mesmo motivo necessita que lhe falem, pois para começar a pensar lhe é preciso um mestre, e falar-se a si mesmo, já que não poderia discorrer muito longe sem as muletas da linguagem.⁴¹

Mas as concepções propositivas e as argumentações que as supõem, pelas quais se alcança a verdade, supõem os conceitos, que como o diz Calderón têm de apoiar-se nas muletas das palavras, da linguagem. Não se vê, portanto, como é possível que artes que não se valem da linguagem possam fazer propender à verdade. Mas, se não o fazem, não resta senão a poética enquanto gênero de artes fabuladoras.

Solutio. Diga-se antes de tudo que, conquanto a linguagem nas artes fabuladoras seja de fato linguagem – ao contrário do que pretende a por outro lado aguda Susanne Langer⁴² –, estas artes porém não são elas mesmas linguagem em sentido estrito, e a linguagem entra nelas a modo de certa matéria. – Depois, se todas as artes do belo fazem parte da filosofia racional justamente por serem discursivas,⁴³ seu discurso

⁴¹ CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbral de la Filosofía...* Op. cit. p. 254.

⁴² Cf. LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma – Uma Teoria da Arte Desenvolvida a Partir de “Filosofia em Nova Chave”*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg 1.ª ed. – 3.ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. p. 415.

⁴³ “É obra do poeta”, vimos dizer a Tomás de Aquino, “o induzir a um ato virtuoso por alguma representação decente [ou conveniente]. Tudo isso pertence à filosofia racional: com efeito, é da razão *induzir de uma coisa a outra*”, ou seja, justamente *discursar*.

todavia (até nas mesmas artes que usam da linguagem) não se pode considerar univocamente o mesmo da retórica, da dialética, da lógica, das ciências, senão que só o é analogamente, como se verá.

Dubium. Não se vê, contudo, como a pintura e a escultura sejam artes discursivas, se propriamente, por estáticas, não implicam o tempo.

Solutio. Elas podem dizer-se discursivas, antes de tudo, quanto a seu efeito no destinatário, ou seja, quanto a induzir a quem as vê a um ato virtuoso por alguma representação conveniente. Mas também, depois, porque por serem *formas significantes* (como se verá) são capazes de implicar certo discurso. Assim, no quadro mural *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, está implicado não só o *horror da guerra* (é o que ele quer significar), mas multidão de cenas que implicam certa discursividade e invocam certo movimento, certa ação: ou seja, são fabuladoras de certo modo.

Se contudo esta solução só se completa ao estudar a forma da arte do belo,⁴⁴ já é porém forçoso firmar aqui que as artes do belo que não usam da linguagem por sua matéria também são todas fabuladoras, justo porque todas imitam ações, paixões e caracteres (incluídas, naturalmente, contra o que parecia pensar Aristóteles, a pintura, a escultura e por vezes a arquitetura). – Mas, se um gênero se divide segundo *perfeição* e *defeito* (= falta, carência), e se se diz mais perfeitamente fábula aquela que se vale da palavra (além de, por óbvio, implicar tempo), então a poética é a espécie do gênero arte do belo segundo *perfeição*, enquanto a que não se vale da palavra é a espécie do gênero arte do belo segundo *defeito*. Mas estas mesmas espécies são também subgêneros, que se subdividem da seguinte maneira.

⁴⁴ Como se faz em *Da Arte do Belo*. Op. cit. p. 431-472.

a. A POÉTICA:

a.1. segundo *perfeição*, temos a LITERATURA, que se vale unicamente da palavra;

a.2. segundo *defeito*, a que não se vale somente da palavra, espécie que também se subdivide:

a.2.a. segundo *perfeição*, o TEATRO, que se vale antes de tudo da palavra, mas, como tem por próprio o encená-la, depende também do corpo;

a.2.b. segundo *defeito*, a que não é antes de tudo da palavra, e que igualmente se subdivide:

a.2.b.α. a MÚSICA COM TEXTO (ainda que a música com texto seja tão música como a instrumental);

a.2.b.β. o CINEMA, que o mais das vezes se vale da palavra, mas pode dispensá-la (por exemplo, *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio) ou usá-la minimamente (por exemplo, as comédias de Jacques Tati): justo porque é propriamente a arte da imagem em movimento.

b. A espécie que não se vale da palavra, a qual por sua vez se divide assim:

b.1. segundo *perfeição*, a que não se vale da palavra mas se desdobra no tempo, e que igualmente se divide:

b.1.a. a MÚSICA INSTRUMENTAL, que é perfeitamente autônoma;

b.1.b. a DANÇA (“balética”), que sempre supõe de algum modo a música;

b.2. segundo *defeito*, a que não se vale da palavra nem se desdobra no tempo, a qual também se subdivide:

b.2.a. a ESCULTURA, cujas figuras têm volume;

b.2.b. a PINTURA, cujas figuras não têm volume senão segundo certa ilusão (veja-se, por exemplo, com que perfeição Gerrit Dou produz esta ilusão em *Astrônomo à Luz de Vela*).⁴⁵

§ A ARQUITETURA, que, repita-se, é arte antes servil, não encontra lugar preciso nesta divisão mesmo quando se faz arte do belo. Mas efetivamente está mais próxima da escultura, especialmente enquanto produtora de monumentos não escultóricos.⁴⁶

OBSERVAÇÃO 1. Não se entenda o que se acaba de dizer como uma afirmação ineludível da superioridade das artes que se valem da palavra sobre as demais quanto ao fim último da arte do belo. A mesma música instrumental, por exemplo, é arte do belo tão poderosa quanto ao fim último, que Aristóteles lhe deu grande espaço no livro VIII de sua *Política*; além de que ela conheceu impressionante desenvolvimento a partir do século XVI. – Mas insista-se: a poética, na qual se inclui a nossa literatura, é a que *mais perfeitamente* se pode chamar parte da filosofia racional.

OBSERVAÇÃO 2. Cabe insistir numa dificuldade grave quanto ao fim (último) da arte do belo: porque, com efeito, tomistas de importância como Jacques Maritain e Edgar De Bruyne põem que o fim médio das artes do belo é simplesmente produzir obras belas, para, digamos, deleite estético do usuário (fim último). – Mas que isso não se segue vê-se antes de tudo por indução: em primeiro lugar, constata-se ao longo do tempo que a arte do belo faz tender ao bem e à verdade; e, em segundo

⁴⁵ No cinema as figuras tampouco têm volume; mas são imagens em movimento, enquanto na pintura as figuras não têm movimento senão também segundo certa ilusão. – Se há efetivamente fotografia “artística” – coisa em que tendo a crer –, então se reduzirá à pintura.

⁴⁶ Vê-se agora portanto que, das que venho desde o início dizendo “espécies” da arte do belo, algumas são espécies e outras subespécies. Mas tal indistinção só é possível porque o gênero se predica igualmente de suas espécies e de suas subespécies; assim como se diz comumente que o homem, o cão, o cisne, a mosca são espécies animais, ainda que os três últimos sejam espécies da espécie ou subgênero *bruto*.

lugar, os mesmos maiores artistas sempre puseram *de algum modo* que esse é o fim mesmo de sua arte, que ademais produz obras não só belas mas significativas.⁴⁷ Foi daí que partiram, cada um a seu modo e mais ou menos perfeitamente, Platão, Aristóteles, os Padres da Igreja, os escolásticos, em especial Tomás de Aquino, para pôr que as artes do belo devem fazer tender ao bom e ao verdadeiro. Mas Aristóteles e Tomás de Aquino foram além: a partir sempre daquela indução primária, mostraram que a poética é o primeiro degrau da escada que conduz o homem à ciência (especulativa e prática), razão por que é parte potencial (ínfima) da filosofia racional. Mas ela não o poderia ser se seu fim último não dissesse respeito de algum modo à verdade.

• A MATÉRIA: **sobre determinada matéria.**

§ Que a forma da arte do belo se plasme sobre determinada matéria – que, como visto, se elege em ordem ao fim da arte – é evidente: a literatura plasma-se sobre a voz e as sílabas, ou sobre a tinta e as letras (suposto algum suporte externo); o teatro, sobre a voz e as sílabas, e o corpo; o cinema, sobre a película (primeiramente) ou num cartão de memória digital (posteriormente) e sobre as imagens (*frames*) impressas neles; a música, sobre notas musicais vocais e/ou instrumentais; a dança, sobre o corpo humano e sobre os passos dos dançarinos; o desenho ou pintura, sobre creiom e/ou sobre tintas (suposto seu suporte); a escultura, sobre mármore, ou sobre pedra, ou sobre madeira, etc.; a arquitetura, sobre tijolos, telhas, vergalhões, cimento, cal, areia, etc.

OBSERVAÇÃO. Consigne-se que nas matérias da arte do belo arroladas acima estão não só matérias-primas e matérias próprias, mas

⁴⁷ Veja-se por exemplo o que diz Miguel de Cervantes pela boca de D. Quixote em *D. Quixote da Mancha*, l. 2, cap. XII. – Como o diz Susanne Langer, ademais, se nos pomos a ler poemas perfeitamente metrificados e rimados e repletos de palavras sonoras e elegantes cujo tema, porém, não é profundo, logo nos cansamos deles.

também elementos, que são certas formas básicas já artificiais que cada arte compõe para facilitar a produção de obras mais complexas.

Dubium. Se por um lado se acabam de arrolar as matérias da arte do belo, por outro, no entanto, vimos que esta é arte liberal significativa. Mas, para sê-lo, é preciso que tenha por matéria certo ato mesmo da razão, o relativo justamente à poética ou parte potencial ínfima da filosofia racional. Parece, portanto, que a matéria da arte do belo é dupla. Sucede todavia que ter matérias como as arroladas acima é próprio das artes servis, enquanto ter por matéria certo ato da razão mesma é, como dito, próprio das artes liberais. Mas isso parece não seguir-se, porque não se vê como alguma arte possa ser servil e liberal ao mesmo tempo.

Solutio. Como venho consignando ao longo destas páginas, a arte do belo não deixa de participar da arte servil. Mas, porque a arte se define antes por seu fim, deve dizer-se que a arte do belo é antes liberal (significativa) que servil, tudo o que se entenderá melhor a seguir, quando se tratar a partícula da definição da arte do belo respeitante à forma.

Dubium. Parece que, além da dupla matéria assinalada acima para a arte do belo, esta tem ainda outra. Com efeito, como o vimos, a arte do belo é arte significativa como a linguagem e a gramática. Mas a significação ou significado é como a *forma* da palavra, assim como o é a alma para qualquer vivente: de fato, tire-se a significação de uma palavra (como quando vemos pela primeira vez uma palavra estrangeira), e ela, de certo modo, tornar-se-á tão cadáver como o corpo de um animal já sem alma. Sendo assim, o significado da palavra está para esta, ou seja, para a forma linguística artificial que é a palavra (plasmada já sobre uma matéria), como a forma está para a matéria, com

o que se tem *forma de forma*. Se todavia a arte do belo é arte significativa como, *mutatis mutandis*, o são a linguagem e a gramática, então lhe passa o mesmo que a esta: é forma de forma. Isto porém tampouco parece seguir-se.

Solutio. A solução desta dificuldade não é própria da ciência da arte do belo, senão que a compartilham as demais artes significativas. Mas deve dar-se neste escrito, o que se começará a fazer ao tratar, a seguir, a partícula da definição respeitante à forma.⁴⁸ Ponha-se desde já, todavia, e antes de tudo, que em uma mesma coisa da natureza é impossível a multiplicidade de formas *substanciais*, enquanto nas *artes significativas* se dá, sim, a referida duplicidade de formas sobrepostas. – Ponha-se, depois, que a forma que se plasma sobre uma matéria natural ou já artificial é o que faz a arte do belo participar, secundariamente, da arte servil, e que o que ela significa e enquanto o significa é justamente o que a faz ser, principal ou propriamente, arte liberal e significativa.

• A FORMA: **(de plasmar) formas mimético-significantes e belas.**

◊ *Formas mimético-significantes* são, antes de tudo, o que o artista elabora na mente como exemplar para depois produzir ou plasmar sobre determinada matéria (que também já estava presente no exemplar). Assim, a *Ilíada* de Homero é uma forma plasmada sobre a voz e as sílabas, se recitada, e sobre a tinta e as letras, se escrita; o *Henrique V* de Shakespeare é uma forma plasmada sobre a voz e as sílabas, mas, ao contrário da *Ilíada*, não recitada, e sim representada; o filme *Banshun*, de Yasujiro Ozu, é uma forma plasmada sobre uma película e sobre os *frames* (ou quadros) impressos nela; *O Livro dos Sete Selos*, de Franz Schmidt, é uma forma plasmada sobre notas musicais vocais e

⁴⁸ A solução cabal, repita-se, não se completa senão no estudo da nossa arte segundo a causa formal, como se faz em *Da Arte do Belo*.

instrumentais, enquanto a *Oitava Sinfonia* de Anton Bruckner é uma forma plasmada sobre notas musicais tão só instrumentais; a dança (“balética”) *Bodas de Sangre* (inspirada na peça homônima de García Lorca) é uma forma plasmada sobre o corpo e os passos dos dançarinos; *A Caída dos Condenados*, de Peter Paul Rubens, é uma forma pictórica plasmada sobre creiom e tintas; a *Beata Ludovica Albertoni*, de Gian Lorenzo Bernini, é uma forma plasmada sobre mármore; a catedral de Saint-Pierre de Beauvais é uma forma plasmada sobre pedra, areia, etc.⁴⁹

◇ Como dito, porém, essas formas são significativas como o são as palavras; mas, ao contrário destas – que significam *ad placitum*, ou seja, *a beneplácito*, e *segundo são convencionais*, ainda que nunca antinaturais –, as formas das artes do belo significam *segundo são mimético-significantes*.

◇ As formas *mimético-significantes* produzidas pela arte do belo são análogas, como antecipado, às palavras primitivas, que, como ensina Platão no *Crátilo* (423 b-e), significam mimetizando ou imitando as ideias em seus fonemas constitutivos. Tal mimese ou imitação é ela mesma análoga, e não uma cópia como o é essa espécie de retratos que são imagens quase tão fiéis como uma imagem especular; além de diferir da mesma imitação onomatopeica. Mas as palavras mimético-análogas primitivas não o são antes de tudo, senão que antes de tudo são signos impostos convencionalmente; sem isso a mesma linguagem se tornaria impossível. Por isso mesmo, aliás, é que as obras da arte do belo não constituem linguagem: falta-lhes algo fixo e de número limitado como os fonemas e as letras, que são os elementos que

⁴⁹ Não se deve nunca perder de vista que as formas artísticas não têm quiddidade ou essência senão na mente do artífice e na do usuário destas formas.

permitted to the multitude to share the social art of language and the social art of grammar.

♦ Que a arte do belo seja *mimética*, disseram-no já Platão (ainda que imperfeitamente) e Aristóteles: ela imita *ações, paixões e caracteres*. Naturalmente, fazem-no todas as suas espécies; mas umas mais perfeitamente (ou seja, as que implicam tempo), outras menos perfeitamente (a pintura, a escultura e a arquitetura), e umas com palavras, outras sem elas, de maneira que mesmo a música é capaz de fazê-lo. Põe com efeito Susanne Langer:

As estruturas tonais a que chamamos [...] música têm [...] íntima semelhança lógica [sic] com as formas dos sentimentos humanos – formas de crescimento e atenuação, fluência e estagnação, conflito e decisão, rapidez, parada, violenta excitação, calma, ou ativação sutil e lapsos sonhadores – não alegria e dor, talvez, mas a pungência de cada uma e de ambas – a grandeza e [a] brevidade e o passar eterno [sic] de tudo o que é sentido de maneira vital. [...] A música é um análogo tonal da vida emotiva.⁵⁰

E, se pouco mais ou menos desse modo também a música é capaz de imitar ou mimetizar caracteres, ações e paixões, também o são de algum modo a dança, por razões mais evidentes, e a arquitetura, por razões menos evidentes, mas certas: com efeito, uma catedral gótica ou barroca imita, algo semelhantemente à música, a ação espiritual de elevar-se a Deus e a paixão também espiritual de receber alguma graça dele, e induz em quem entra nela os sentimentos correspondentes a essa ação e a essa paixão.

Em outras palavras, a arte do belo imita ou mimetiza ações, paixões e caracteres na e pela *forma* mesma de suas obras, seja essa forma ou

⁵⁰ LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma...* Op. cit. p. 62.

literária, ou teatral, ou cinematográfica, ou musical, ou “balética”, ou pictórica, ou escultural, ou arquitetônica, ou qualquer outra que possa surgir um dia.

♦ Há que ter todavia grande cuidado em não confundir mimese ou imitação com significação (= ato de significar) *se se trata da arte do belo*. Com efeito, se se trata das primitivas palavras mimético-análogas, o que se imita e o que se significa são o mesmo. Mas não assim na arte do belo, porque se assim fosse ela não poderia ser signo no sentido em que tomamos aqui o termo; e, por exemplo, o filme russo *Иди и смотри* (no Brasil: *Vá e Veja*), de Elem Klimov, seria mera imagem em movimento dos numerosíssimos caracteres, ações e paixões que ele imita ficcionalmente ao longo de suas duas horas e vinte minutos. Seria uma sorte de documentário, com a diferença da ficcionalidade. Mas há algo que dá unidade aos caracteres, ações e paixões que se desdobram durante essas mais de duas horas e que permite à película ser significativa no sentido em que o tomamos aqui: seu **tema**, a saber, “a inocência perdida e transmutada precocemente em vida adulta marcada com o selo do horror”. Do mesmo modo, toda e qualquer obra da arte do belo há de ter seu tema: a paixão de Cristo, como nas *Paixões de Bach*; “O vento sopra onde quer” (João 3, 8), como em *Un condamné à mort s’est échappé*, filme de Robert Bresson; “Não a nós, Senhor, mas a teu nome dá glória”, como na peça *Henrique V* de Shakespeare; o horror da guerra, como em *A Batalha do Avaí*, o quadro de Pedro Américo; a saudade, como em *Saudade*, quadro de Almeida Júnior; o ímpeto do herói, como na estátua equestre de *El Cid* em Burgos, Espanha; a descoberta da verdade, como nos romances detetivescos de Agatha Christie; etc. E é justamente o **tema** o que a arte do belo significa imitando ou mimetizando ações, paixões e caracteres.

OBSERVAÇÃO 1. O *tema* é o primeiro dos *dois objetos* da arte do belo, enquanto o segundo é o *destinatário*.⁵¹

OBSERVAÇÃO 2. No modo como se hão de imitar as ações, as paixões e os caracteres, há de estar a *verossimilhança*, que ou se cumpre na obra da arte do belo, ou essa obra será malograda. Naturalmente, a verossimilhança cumpre-se nas diferentes artes do belo de maneira não unívoca, mas análoga.

Mas a partícula da definição respeitante à forma da arte do belo diz algo mais:

→ ***e belas***.

• Como dito, não é só a arte do belo a que produz obras belas. Também o faz multidão de outras artes, como a arquitetura enquanto arte servil, a ourivesaria, a joalheria, a movelaria, a costura, as artes decorativas ou ornamentais, sem que cada uma deixe de ordenar-se a seu fim último próprio – ou seja, como a nossa arte, nenhuma delas tem por fim último o fazer obras belas. Mas algumas têm por fim imediato, sim, produzir obras belas, como é o caso da ourivesaria, da joalheria, das artes decorativas ou ornamentais – e da própria arte do belo, mas *de certo modo*. Para que algo seja belo é preciso que tenha *integridade*, *harmonia* ou *consonância* e *clareza*. Assim, uma bela coroa ou um belo vaso ornamental só se dizem belos justamente porque têm essas três notas. Pois bem, para que também as obras das artes do belo sejam belas, é preciso que igualmente tenham tais notas. Mais que isso, todavia: justamente porque são mimético-significantes, as formas da arte do belo ou são belas e cativam assim a atenção do destinatário, ou não o

⁵¹ Em verdade, toda arte significativa tem duplo objeto: a concepção que se quer significar e, por sua mesma intenção comunicativa, o destinatário. Cf. NOUGUÉ, Carlos. *Suma Gramatical da Língua Portuguesa... Op. cit.* p. 62.

fazem e por isso malogram. Há porém certos poemas ou certas sinfonias têm as notas da beleza e, no entanto, terminam por enfastiar, enquanto outros poemas e outras sinfonias, conquanto tenham as mesmas notas, não terminam nunca por enfastiar. Mais ainda: com toda a razão, estes são tidos pelos que apreciam mais refinadamente as artes do belo não só como superiores àqueles, mas como mais belos que eles. É que, além da, digamos, aparência bela – como a podem ter um móvel, uma joia, um papel de parede –, as obras da arte do belo necessitam ter uma beleza, digamos, mais profunda. Entenda-se.

Se a obra da arte do belo tiver as notas da beleza mas aquilo que ela significa for banal ou fútil, sua beleza será antes aparente; será, digamos, uma beleza superficial. E isso é assim, como parece manifesto, porque a beleza mais profunda das obras da arte do belo é antes intelectual que material. Nunca nos esqueçamos, sim, de que a arte do belo é *mimético-significante*, ou seja, a forma da arte do belo não só mimetiza ações, paixões e caracteres, senão que nessa mesma mimese adquire tessitura análoga à ideia significada.

Nunca porém é demasiado insistir em que, se a referida forma, além de significar uma ideia não banal ou fútil, não tiver também em sua aparência as notas da beleza, será desagradável para o destinatário, com o que tampouco cumprirá com o relativo a seu segundo objeto.⁵² De modo que a arte do belo pode malogar-se tanto por falta de profundidade como por falta de beleza.

Ademais, diz Aristóteles ao tratar a retórica epidíctica:

⁵² A profundidade a que me refiro é-o em duplo sentido: a profundidade da mesma ideia significada, e a da maneira como se significa. Cf. NOUGUÉ, Carlos. *Da Arte do Belo*. *Op. cit.* p. 221-223.

O belo [τὸ καλόν] é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E, se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor.⁵³

Por conseguinte, a obra do belo há de ser bela não só para não fazer-se desagradável ao destinatário, senão também porque, sendo bela a virtude, a beleza já por si só é capaz de contribuir para fazer tender a ela.

• Como dito já, a *oratio* “induzindo no homem certo sentimento e purgando (ou purificando) suas emoções” expressa o modo pelo qual a arte do belo *faz propender ao bem e ao verdadeiro*, e não se pôs na partícula da definição respeitante ao fim último senão para explicitar o que está implícito na partícula que dá a *forma* de nossa arte: porque, com efeito, a forma tem *certo modo* de alcançar o fim. É, em outros termos, a catarse aristotélica. Induzido tal sentimento a partir da forma da obra da arte do belo, purgam-se ou purificam-se as emoções que essa mesma forma excita no destinatário. Como as paixões impuras obstaculizam a razão, é com sua purgação, com sua catarse que a razão do destinatário pode enfim tender ao bem e à verdade, *o fim da arte do belo*. Em *Da Arte do Belo* (p. 223-226), analiso detidamente com o maestro Günter Wand a *Nona Sinfonia* de Anton Bruckner, para mostrar que à exasperação desesperada (excitada por uma vertiginosa dissonância) diante, digamos, da “perda do paraíso” se segue uma sequência melódica como que etérea, como que desprendida da matéria, que exprime o abandono na fé: purga-se assim a paixão de exasperação desesperada, e o ouvinte da *Nona* de Bruckner pode então propender ao bem e à verdade.

⁵³ ARISTÓTELES. *Retórica*. *Op. cit.* p. 125.

OBSERVAÇÃO. Tal sentimento é na música um análogo tonal. Que porém é tal análogo vê-se pelo fato de podermos falar dele como o faz Günter Wand com respeito à *Nona* de Bruckner. Se porém se trata da literatura, da escultura ou da pintura, então o análogo será literário, escultórico ou pictórico; e assim, de modo semelhante, para as demais artes do belo.

III. A LITERATURA E O ADMIRÁVEL

Viu-se que tanto o sábio ou filósofo como o “filómito” versam sobre o admirando, e antecipou-se que também o faz o poeta ou literato, ainda que diferentemente. Aqueles procuram conhecê-lo, inteli-gi-lo, para superar sua mesma ignorância, cada um a seu modo: ou seja, cientificamente ou mitologicamente. Mas o literato – e de alguma maneira análoga todo artista da arte do belo – versa sobre o admirável não para conhecê-lo; a arte do belo, como decorre de todo o dito ao longo destas páginas, não é propriamente cognoscitiva, mas imitativa, e aquilo mesmo que ela significa – seu tema – não é significado ao modo linguístico, mas está plasmado como sua mesma forma. Mais que isto, todavia: ou a arte do belo, e pois a peça literária, versa assim, de algum modo, sobre o admirável, ou, como visto, perderá profundidade e pois qualidade. No limite inferior, a peça artística nem sequer o será: porque arte e má arte são termos contraditórios. No limite superior, porém, onde se encontram, por exemplo, a novela *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, ou o filme *Paisagem na Neblina*, de Theodoros Angelopoulos, tem-se o que admirável e profundamente se nos grava para sempre no coração e na alma.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. 2.^a ed. revisada. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- _____. *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 2003.
- _____. *Retórica*. In “Obras Completas de Aristóteles” (coord. António Pedro Mesquita). Vol. VIII, t. I. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel dos Nascimento Pena. 4.^a ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- CALDERÓN, Padre Álvaro. *Umbral de la Filosofía – Cuatro introducciones tomistas*. Argentina: edição do autor, 2011.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Espasa, 2015.
- GILSON, Étienne. *Introdução às Artes do Belo*. Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma – Uma Teoria da Arte Desenvolvida a Partir de “Filosofia em Nova Chave”*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. 1.^a ed. – 3.^a reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- NOUGUÉ, Carlos. *Da Arte do Belo*. 2.^a ed. revista. Formosa: Edições Santo Tomás, 2021.
- _____. *Do Papa Herético e outros opúsculos*. 2.^a ed. Formosa: Edições Santo Tomás, 2019.
- _____. *Estudos Tomistas – opúsculos II*. Formosa: Edições Santo Tomás, 2020.
- _____. *No Frigor da Batalha – a Disputa Nossa de Cada Dia*. Formosa: Edições Santo Tomás, 2023.
- _____. *Suma Gramatical da Língua Portuguesa – Gramática Geral e Avançada*. 3.^a ed. – 4.^a reimp. São Paulo: É Realizações, 2023.
- PLATÓN. *Crátilo*. Introducción, traducción y notas de J. L. Calvo. 1.^a ed. – 1.^a reimp. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Expositio libri Posteriorum Analyticorum*. Corpus Thomisticum. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita. Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A.D. MM.

_____. *Sententia libri Metaphysicae*. Corpus Thomisticum. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita. Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A.D. MM.

_____. *Summa Theologiae*. Corpus Thomisticum. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita. Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A.D. MM.

_____. *Super Boetium De Trinitate*. Corpus Thomisticum. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita. Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A.D. MM.

2

O compasso e o vinho: cálculo e êxtase na criação filosófica

Wesley Rennyer M. R. Porto ¹

*ἴληθ', Εἰραφιῶτα γυναιμανέες· οἱ δέ σ' αἰοῖδοί
ἄδομεν ἀρχόμενοι λήγοντές τ'· οὐδέ πη ἔστιν
σεῖ' ἐπιληθομένον ἱερῆς μεμνήσθαι αἰοιδῆς.*

*Sê propício, ó taurino enlouquecedor de mulheres! Nós, aedos, a ti
cantamos, principiando e terminando; não há como,
esquecendo-se de ti, lembrar de um canto sagrado.*

(Hino Homérico a Dioniso)²

I. A FECUNDIDADE POÉTICA DO DELÍRIO

Certas incursões do pensamento, quando aportam na região onde filosofia e poesia se conectam, parecem nos constranger ao reconhecimento da seguinte percepção: somente o afortunado matrimônio entre a *ordenação racional* e o *enlevo poético* é capaz de facultar ao pensar filosófico, lide de austera realização do espírito, a mais alta forma de significação da *palavra*. O homem que foi lapidado pelas perquirições dos problemas mais absconsos da filosofia, malgrado o discernimento e a argúcia argumentativa que possa ter adquirido com essa atípica ocupação, ainda será imperfeito e claudicante em seu *dizer* se toda a extensão do seu ser for absolutamente desprovida de delírio poético. A valia dessa *διάθεσις ποιητική* (*disposição poética*), se por hipótese aludisse à arte das Musas, certamente suscitar-nos-ia menos

¹ Doutor em Filosofia pelo PPGFIL-UFRN e Graduado em Filosofia e Letras Clássicas pela UFPB. E-mail: wesley.rennyer@hotmail.com

² Assim como nesta epígrafe, todas as traduções do grego são de nossa autoria.

estranhamento, uma vez que os antigos poetas, prescindindo de qualquer aporte racional, produziam os mais belos poemas, conforme nos ensina Platão, “não a partir da técnica, mas estando entusiasmados e possuídos” (οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ’ ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι)³. Platão, no *Íon*, insiste na ideia de que a alma do poeta trabalha sob o influxo divino, e esse impulso, assenhorando-se do poeta, tanto lhe retira temporariamente o senso quanto o inspira a cantar portentosos versos. Anuindo a esse entendimento, é forçoso reconhecer que a leveza da realização poética apenas se cumpre por efeito do entusiasmo divino, isto é, sem a sacra inspiração das Musas (*inspiratio* vertiginosa e extasiante), o poeta encontra-se em estado antipoético, esvaziado do fogo invisível da criação, como se a δύναμις ποιητική que viabiliza o seu poetar o tivesse deixado órfão, privado do dom de versejar, sem meios, em suma, de trazer à luz a música divinal. Atentemos, mais uma vez, ao que diz Platão: “Coisa leve é o poeta, alada e sagrada, e não é capaz de criar antes que, primeiro, venha a estar inspirado e fora de si, e o senso não mais esteja nele” (κοῦφον [...] χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ)⁴. É o mel que corre do jardim das Musas que adoça o canto do poeta. Sem o néctar das filhas de Mnemosine – ou sem o vinho do filho de Sêmele –, o resultado do esforço da criação artística é sempre insípido, árido, monótono.

A tradição literária grega, pródiga em exemplos sobre o valor do entusiasmo deífico, ensina-nos à saciedade quão imprescindível é, para o poeta, a inspiração que os deuses infundem. Nessa acepção, significativo é ler, na *Odisseia*, as palavras proferidas por Fêmio, o aedo

³ PLATO, *Ion*, 534a.

⁴ *Ibid.*, 534b.

que, ao suplicar pela vida ao Laercída, assim exclama: “Sou autodidata, um deus infundiu-me na alma muitas canções” (Αὐτοδίδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσίν οἴμας / παντοίας ἐνέφυσεν)⁵. As duas orações desse período, longe de encerrarem uma contradição, mostram como o aedo compreendia sua relação com o divino. Ser autodidata, aqui, é justamente saber dispor-se como ὄργανον do Mistério; é saber, *ante omnia*, que instruir-se por si mesmo significa abrir-se à inspiração numinosa, donde a ausência de incompatibilidade entre a autoinstrução e a dádiva do canto inspirado⁶. O poeta, com efeito, somente canta *a partir dos deuses*, pois sem eles seu cantar é estéril: tal como a lira nas mãos do lirista, o poeta necessita, para entoar sagrado canto, de que mãos celestes toquem as cordas da sua alma, por isso o cantar do poeta, embora se manifeste de modo inegável *nele*, não é propriamente um artefato ou realização *dele*, mas δῶρον τῶν θεῶν (*dádiva dos deuses*).

Ainda no que diz respeito às linhas do épico homérico, percebamos que o verbo ἐμφύω (*implantar, infundir, crescer dentro* etc.) – empregado na terceira pessoa do singular do indicativo aoristo (ἐνέφυσεν) – deriva do verbo φύω (*gerar, produzir, crescer, nascer* etc.), acrescido, por sua vez, do prefixo ἐν (*em, dentro*), uma junção que nos permite divisar, em última análise, que a potência incandescente da criação poética é engendrada na alma do homem pela ação divina, ou seja, é o próprio

⁵ OMERO, *Odissea*, XXII, vv. 347-348.

⁶ No mundo homérico, todo saber, inspiração ou êxito provém dos deuses; por essa razão, não podemos conceber nenhuma disposição interior do homem como dissociada da ação divina: tudo que move interiormente o homem e orienta suas ações procede do divino. Mesmo o herói homérico, demasiadamente altivo, reconhece a atuação divina na realização mesma das suas ações. Como lembra Walter Friedrich Otto, Aquiles não diz, quando da luta decisiva contra Heitor, “Agora não há mais escapatória para você, pois logo minha lança te atingirá de morte / *Jetzt gibt es für dich kein Entrinnen mehr, denn alsbald wird mein Speer dich zu Tode treffen*”, mas sim que – como podemos ler no canto XXII da *Iliada* – “logo *Palas Atena* te vencerá com minha lança! / *alsbald wird dich Pallas Athene mit meinem Speer überwältigen!*” (OTTO, W. F. *Theophania: Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburg: Rowohlt, 1956, p. 43).

deus que, apropriando-se do poeta e infundindo-lhe o dom da melodia primordial, faz nascer no seu íntimo as sublimes e sacras canções que voam da sua boca. Recordemo-nos de que Píndaro, numa de suas odes nemeanas, suplica à Musa para que faça brotar da sua argúcia numerosas canções: “Ó venerável Musa, nossa mãe, eu suplico / faz fluir da minha argúcia uma abundância [de canções]” (Ὡ πότνια Μοῖσα, μήτηρ ἀμετέρα, λίσσομαι, / τᾶς ἀφθονίαν ὄπαζε μήτιος ἀμᾶς ἄπο)⁷. Como é possível notar, a invocação pindárica roga à divindade para que *nele* o dom numinoso da canção se manifeste. O clamor de um poeta por canções que fluam a partir da sua própria μήτις reforça a ideia de que os antigos poetas, de maneira geral, se autopercebiam como veículos dirigidos pelos Numes, o que significa, em outras palavras, que a experiência poética de criação apenas se consuma quando o homem é (e pode ser) perpassado pelo divino.

Pelo que acima dissemos, é fácil depreender que o deus (a Musa), enquanto princípio hegemônico da inspiração poética, corresponde simbolicamente ao manancial do qual irrompem as palavras cantadas do poeta. Em síntese, assim como é pela graça de Zeus que há reis, como diz Hesíodo, é pelas Musas que há aedos⁸. Ora, se o deus é a força criadora que faz jorrar do íntimo do poeta as canções sagradas, e se sob o influxo divino o poeta perde o senso – delira em seu poetar –, segue-se que o *delírio poético*, como já deixamos entrever, não apenas é propício ao despontar da poesia, mas é antes seu pressuposto indispensável. Platão, no *Fedro*, reconhece explicitamente o préstimo desse desatino, ao dizer-nos que “os maiores bens nos advêm por

⁷ PINDAR, *Nemean* 3, vv. 1 e 9.

⁸ Cf. ESÍODO, *Teogonia*, vv. 94-96.

delírio, quando concedido, porém, por divino dom” (τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης)⁹. Tratando-se de poesia, o bem concedido por favor divino não é senão o canto que ordena, ao abrigo da linguagem figurativa, as formas universais da natureza e da existência, isto é, o bem aqui aludido é o hino sagrado que dota de sentido, sob a forma do simbolismo imagético, os elementos arquetípicos que estruturam e dinamizam a vastidão do Ser, já que o poeta, se inspirado, dá a conhecer com seus versos as verdades esquecidas nas ranhuras do próprio real. É inútil, portanto, no que concerne à poesia, buscar mimetizar artificialmente o ver-sejar inspirado, como se a técnica, por si mesma, pudesse reproduzir o que cantam os *intérpretes dos deuses*, afinal, como nos explica Platão, “aquele que, sem o delírio das Musas, chega às portas da poesia convicto de que, a partir da técnica, há de ser um exímio poeta, [é] ele próprio imperfeito, e a sua poesia, a de quem é sensato, é eclipsada pela dos que deliram” (ὄς δ’ ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποιήσις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφρανίσθη)¹⁰. Não há, conforme se vê, como reproduzir a poesia plasmada sob o êxtase divinal por pura técnica – não, ao menos, sem que se produza uma “pseudopoesia”, tanto malograda em seu poder estético quanto imperfeita na criação das imagens que sinalizam o caráter ontoveritativo do todo.

Sob tal régua, podemos conceber que o poeta é como uma flauta: ele depende de modo inescapável, sempre que se dispõe como canal dos Sempiternos, do sopro deífico que o inspira, porque apenas assim,

⁹ PLATO, *Phaedrus*, 244a.

¹⁰ *Ibid.*, 245a.

unicamente assim, a sua poesia – esse produto do intercurso da divindade com o homem – pode ascender à qualidade de um verdadeiro portento celeste. Antes mesmo de Platão, foi Demócrito quem primeiro assinalou a alta relevância do entusiasmo na composição poética, haja vista ser justo essa *febre divinal*, concedida e não escolhida, o componente do qual o poeta não pode prescindir quando almeja alcançar, com a sua canção, a mais depurada forma de beleza poética. Conforme formulou o filósofo de Abdera: “Tudo que o poeta escreva com entusiasmo e sopro sagrado é certamente belo” (ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἄν γράφηι μετ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν)¹¹. Demócrito notou que é precisamente o πνεῦμα sagrado que, enquanto impulso deífico, enche o poeta do entusiasmo necessário à criação dos mais belos poemas¹². Eis a quintessência da elevação poética. Eis o que genuinamente significa entusiasmar-se. Trata-se de abrigar um deus dentro de si; de encher-se do divino; de fazer-se morada *daemônica*! É no instante mesmo dessa sacra inspiração que o mundo da poesia se descortina, a ponto de o poeta, pleno do divino, achar-se diluído nas águas da *loucura sagrada* e assim entoar a excelsa melodia do Ser.

O esplendor da poesia inspirada, todavia, não brota em solo infértil. Se por um lado não é possível, *sine furore*, versejar divinamente, por outro também não o é, *sine virtute*, que o divino perpasse o homem. Para que a inspiração divina possa devidamente preencher a alma do poeta, parece haver no mundo grego a exigência de que certas qualidades

¹¹ DK65B18.

¹² Demócrito, aliás, enxergou na poesia homérica um exemplo tão expressivo de uma vasta composição inspirada que atribuiu ao seu autor uma “natureza divina” (φύσεως θεαζούσης), porquanto o abderita, como explica Dio Crisóstomo, julgava não ser possível “[...] sem uma natureza divina e daemônica produzir palavras tão belas e sábias / [...] ἄνευ θείας καὶ δαιμονίας φύσεως οὕτως καλὰ καὶ σοφὰ ἔπη ἐργάσασθαι” (Cf. DK65B21).

(intelectuais ou morais) preexistam em seu ser. Em Homero, o aedo que declara que um deus infundiu-lhe canções, apresenta-se como αὐτοδίδακτος – o que denota autoaprendizado, instrução prévia à epifania celeste; Píndaro, em sua súplica por abundantes canções, pede à Musa que as façam fluir a partir da sua própria μῆτις, o que corrobora a noção de que o canto sagrado resulta da fusão do sopro divino com a aptidão pessoal; Platão, ao pontuar a necessidade do entusiasmo na criação poética, classifica o poeta como ἱερός, como se ele possuísse, tal como os profetas, uma dignidade superior¹³. Os deuses não derramam o vinho da inspiração sobre jarros partidos. Trazer à luz a dimensão do esforço, do talento, da arte, sublinhando sua relevância para a criação poética, é uma forma de mostrar que, desde Homero, a combinação entre *sopro sagrado* e *competência artística* era a marca distintiva do poeta.

Ser veículo do divino requer ser antes um consagrado; por isso, por mais que a sublime poesia não seja mérito exclusivo do homem, sem mérito, isto é, sem o empenho por instruir-se no μέτρον das Musas, nenhuma poesia sublime pode brotar na alma humana. A necessidade de a poesia realizar a síntese entre o *enlevo* que sumamente enobrece e a *técnica* que esmeradamente estrutura, aparece, de maneira deveras perceptível, em dois versos da poesia de Sólon, os quais nos previnem

¹³ Ao ponderar sobre a poesia homérica e a hesiódica, o casal de filólogos Hector e Nora Chadwick forneceu-nos uma valiosa observação sobre o parentesco entre poeta e profeta: “Hesíodo não aplica o termo *mantis* ou *promantis* para si mesmo; mas no relato da sua ‘invocação’ ele diz que as Musas “inspiraram-me com uma voz divina para celebrar o futuro e o passado”. Essa é quase a mesma expressão com a qual ele descreve as atividades das próprias Musas: elas falam do ‘presente, do passado e do futuro’. Na *Iliada*, a mesma descrição é dada a Calcas: ‘ele conhecia o presente, o passado e o futuro’. É provavelmente uma descrição estática de um profeta / *Hesiod does not apply the term mantis or promantis to himself; but in the account of his ‘call’ he says that the Muses ‘inspired me with a voice divine to celebrate both the future and the past’. This is almost the same expression as that by which he describes the activities of the Muses themselves: they tell of ‘the present, the future and the past’. In the Iliad the same description is given of Calchas: ‘he knew the present, the future and the past’. It is probably a static description of a seer*”. (H. CHADWICK; N. CHADWICK. *The Growth of Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010, vol. 1, p. 624).

de que o poeta, “[...] tendo sido instruído nos dons das Musas Olímpicas, / conhece o metro da encantadora sabedoria” ([...] Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθεῖς, / ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος)¹⁴. O uso do verbo διδάσκω, presente aqui na forma participial do aoristo passivo, aponta para o zelo do poeta com o aprendizado da música sagrada, porquanto é essa διδασκαλία da forma poética que, se inspirada, eleva a obra do poeta à condição de genuíno portento celeste, ao passo que a transforma, sob a autoridade da sua própria realização, no canto dos cantos, que não é senão, dito de outro modo, a sinfonia do Ser.

Não resta dúvida de que “cada um”, como lemos em Eurípidēs, “é brilhante naquilo e para aquilo que se esforça” (λαμπρός τέ ἐστὶν ἕκαστος ἐν τούτῳ, καὶ ἐπὶ τοῦτ’ ἐπείγεται)¹⁵; porém, no que tange à poesia, o esforço individual do poeta nunca é suficiente para que ele transcenda, em sua atividade artística, os limites inerentes à criatividade humana – pouco importando quão ampla e diversificada seja a sua capacidade imaginativa. Ao compararmos o poeta à lira e à flauta (instrumentos musicais fabricados com refinada τέχνη), buscamos indicar que o poeta, enquanto pretense instrumento do divino, deve primeiro submeter-se a um profundo processo de lapidação de si mesmo, ou seja, ele precisa, de antemão, esforçar-se em prol do aperfeiçoamento das condições artísticas que fazem do poeta, poeta, o que pressupõe percorrer o caminho da διδασκαλία que propicia o domínio adequado da medida do ver-sejar sagrado. Tendo percorrido esse árduo caminho, o poeta, então, torna-se capaz de albergar em seus

¹⁴ SOLON, fr. 40, vv. 51-52. In: Linforth, Berkeley, 1919.

¹⁵ EVRIPIDIS, *Antiope*, fr. 183. In: Nauck, Lipsiae, 1856.

versos a música divinal, sendo digno, por isso, de receber das Musas a inspiração numinosa da qual depende, aliás, a própria possibilidade de transcender as balizas impostas por um *savoir-faire* poético de natureza ordinária. É da confluência, enfim, entre o *πνεῦμα* divino e a consagração do poeta que, tal como desabrocha uma flor primaveril, vemos raiar em todo seu esplendor a poesia deífica.

II. QUANDO O DELÍRIO DIZ O QUE É

Nossa reflexão sobre o entusiasmo poético levou-nos a afirmar que a mais alta forma de poesia, a *μουσική τῶν θεῶν*, é no fundo uma *sinfonia do Ser*. Mas o que isso significa? Como devemos interpretar essa alegação? Os raciocínios precedentes deram-nos pistas: trata-se de um hino sagrado que nos faculta conhecer as verdades esquecidas nas ranhuras do real. Com esse enunciado pretendemos mostrar que a *poesia inspirada*, operando sem a analiticidade característica do exercício filosófico, sintetiza em sua *ποίησις* figurativa os arquétipos que ordenam e dinamizam a totalidade do real – razão pela qual chamamos essa *ἱερὰ μουσική* de *sinfonia do Ser*. Não é preciso grandes rodeios de pensamento para notar que, sob esse prisma, a poesia adquire certo estatuto filosófico, porquanto sua linguagem, prescindindo da análise conceitual e da sistematicidade crítica da filosofia, remete diretamente aos *primeiros princípios*, cujo valor para a *πρώτη φιλοσοφία*, isto é, para a *metafísica*, é absolutamente indispensável, uma vez que da sua apreensão depende, como diz Aristóteles, o conhecimento de todas as demais coisas: “os primeiros [princípios] e as causas [são] os mais conhecíveis, pois mediante eles e a partir deles tornam-se conhecidas as demais coisas” (*μάλιστα δ’*

ἐπιστητὰ τὰ πρῶτα καὶ τὰ αἴτια – διὰ γὰρ ταῦτα καὶ ἐκ τούτων τᾶλλα γνωρίζεται)¹⁶.

Poesia e filosofia, quando vistas através das lentes da especificação, mostram-se regidas por princípios distintos, embora, como veremos, passíveis de união. A distinção entre as faculdades da *imaginação* e da *razão*, realizada pelo poeta romântico Percy Shelley em sua *Defence of Poetry*, permite-nos explicitar – graças à fortuita correspondência com a divisão que aqui pretendemos – certas peculiaridades do fazer poético e filosófico. Shelley observa que a imaginação, na criação poética, reúne o que há de comum na experiência humana, ao passo que a razão, diferentemente, separa por análise seus objetos e os representa algebricamente¹⁷. Temos aqui aspectos importantes que distinguem poesia e filosofia. Na poesia, reina *o criar* (τὸ ποιεῖν), ou o princípio de síntese, ao passo que, na filosofia, quem governa é *o calcular* (τὸ λογίζεσθαι), isto é, o princípio de análise. Aquele, por efeito da criação simbólica, condensa em suas imagens as formas universais da natureza e da existência; esse, decompondo as partes que compõem os objetos da sua apreciação, identifica seus nexos causais, qualidades e quantidades, avançando sob o imperativo da racionalidade analítica rumo ao fundamento último das coisas. A acentuação dessas diferenças, mais verossímeis do que rigorosamente verdadeiras, permitem-nos, todavia, divisar o que aqui sustentamos: a poesia, com sua *poiésis* figurativa, possui o mérito de reunir a diversidade arquetípica do real numa unidade simbólico-intuitiva; a filosofia, por sua vez, dissecas as camadas do Ser para então ordená-las à sua origem primordial.

¹⁶ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 982b.

¹⁷ Cf. SHELLEY, Percy. *Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904, p. 12.

Que poderíamos esperar, então, se a alta poesia, preservando a sua integridade constitutiva, haurisse para si os princípios da filosofia primeira? O canto inspirado do poeta não se converteria numa autêntica *sinfonia do Ser*? A resposta a tais questões nos é dada pela simples presença de toda poesia divina e perene, porquanto a razão da sua inesgotabilidade, mais do que qualquer primor estético, reside justamente na reverberação da *canção metafísica dos princípios*, cuja melodia, desde que os homens se tornaram aedos, expressa a *harmonia et essentia mundi*. De Homero a Dante, de Hesíodo a Goethe, a música aqui referida jamais deixou de soar. É esse, decerto, o combustível da perenidade poética. “Toda alta poesia [diz com razão Shelley] é infinita”¹⁸. A conquista dessa infinitude pelos poetas, no entanto, é tributária da σοφία que emana do *entusiasmo deífico* e da *ciência dos princípios*. Nessa aquisição, naturalmente, encontra-se a causa de não se dever assumir a existência de uma incompatibilidade irreduzível entre poesia e ciência, haja vista que o canto inspirado do poeta, semelhante à reflexão filosófica, é capaz de nos instruir sobre *o que é* (τὸ ὄν) com grande maestria. Na realidade, a γνῶσις poética, mais do que lançar luzes sobre as sombras do mundo, iluminando a natureza de suas manifestações, confere à humanidade subsídios para dar inteligibilidade à vida, uma vez que dota de significação o caos pluriforme com o qual toda consciência finita precisa lidar. Tal como pensou Shelley:

A poesia, de fato, é algo divino. É de uma só vez o centro e a circunferência do conhecimento; é aquilo que compreende toda a ciência e aquilo a que toda ciência deve ser referida. É ao mesmo tempo a raiz e a flor de todos os

¹⁸ “All the high poetry is infinite” SHELLEY, Percy. *Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904, p. 12.

outros sistemas de pensamento; é aquilo de onde tudo brota, e aquilo que adorna tudo; e aquela que, se arruinada, nega o fruto e a semente, e retém do mundo estéril o alimento e a sucessão dos herdeiros da árvore da vida.¹⁹

O entendimento da poesia como raiz e flor dos esquemas noéticos, donde a reivindicação do seu valor epistêmico, sugere que a δύναμις poética tudo perpassa, envolvendo, por isso mesmo, a trama inteira das realizações do espírito humano. Shelley, ao conceber a poesia como *that from which all spring*, enxerga o vínculo originário da poesia com os primeiros princípios, aqueles mesmos que, para a tradição filosófica grega, são os objetos *par excellence* do estudo metafísico. Como não ousar dizer, tendo a reflexão atingido essa terra firme, que toda a poesia perene é essencialmente filosófica?! As composições da alta poesia, condensando em si as formas arquetípicas do real, afluem na direção dos primeiros princípios e desaguam necessariamente nos mares da filosofia – da qual a própria poesia, por efeito de uma harmoniosa comunhão, extrai a sua perpetuidade ontológica²⁰. Rumar à ambiência

¹⁹ “*Poetry indeed is something divine. It is at once the center and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. It is at the same time the root and blossom of all other system of thought; it is that from which all spring, and that which adorns all; and that which, if blighted, denies the fruit and seed, and withholds from the barren world the nourishment and succession of the scions of the tree of life*” (SHELLEY, Percy. *Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904, p. 76).

²⁰ Não podemos ignorar, todavia, que uma mente mais aclimatada ao torrão cronológico da história perturbe-se ao ler que a poesia, que historicamente precede a filosofia, tenha se elevado, desde a sua origem, ao locupletar-se do espírito filosófico. É fácil imaginar um protesto que brote dessa vulgaridade de pensamento: “Tudo o que aqui foi dito é falso, pois parte de um erro primário quanto à sucessão dos eventos no tempo!”. Se a debilidade dessa objeção hipotética não superasse seu caráter extremamente previsível, ofereceríamos, decerto, mais que uma nota de rodapé para dissolvê-la. Como não é o caso, o que diremos é isto: ao falarmos que a poesia se eleva e adquire sua perenidade com a aproximação dos primeiros princípios, tornando-se, portanto, uma poesia filosófica, está obviamente pressuposto que tais princípios, com os quais se ocupava a reflexão filosófica, precedem tanto a poesia quanto a filosofia. Aquilo que a filosofia discute em sua investigação a respeito do Ser sempre esteve originariamente presente (é, foi e será *ad aeternum*). A poesia, ao intuir tais princípios, simplesmente anuncia aquilo que, por uma necessidade histórica, calhou à filosofia ser a principal emissária. Em síntese, os princípios transcendem toda a história do homem, inclusa, evidentemente, toda consciência que se dá conta desses mesmos princípios. Não é pelo fato de a tradição filosófica ser historicamente a emissária que com maior rigor e sistematicidade tratou dos primeiros princípios que, por essa razão, nenhum outro gênero de realização do espírito grego não os tenha comunicado.

dos primeiros princípios e anunciar, por meio da música sagrada, o que se vislumbra por favor dos deuses, significa pôr-se ao auxílio da milenar tarefa do espírito humano de desvelar a essência do Ser, isto é, de apreender, pelo intelecto, aquilo que Platão chamou de εἶδος.

Não pensemos, porém, o que não deve ser pensado: poesia não é filosofia; nem filosofia, poesia. Contudo, cada uma dá a conhecer, de acordo com seu respectivo *modus essendi*, os princípios que regem o cosmo e a vida humana, e é justo esse τέλος κοινός, essa convergência de destinação, o fator que conecta, por meio de um fluxo de influências de mão dupla, poesia e filosofia. Nesse sentido, ao pensarmos a poesia em sua aproximação com os primeiros princípios, não vemos como concebê-la senão como uma genuína expressão *filosófica*, visto que desse gênero de criação advém, sob a forma do verso inspirado, o desvelamento dos paradigmas eidéticos que estruturam o próprio real. É quando os primeiros versos de um poema dessa estirpe vêm a lume que surgem, ao mesmo tempo, as primeiras notas da melodia do Ser, notas das quais dependem, inclusive, toda proposta poética de revelação da ordem cósmica, afinal, sem as sacras canções das Musas, voltadas aos princípios, o mundo esquece a sua verdade, perverte a sua beleza e extravia o seu sentido real.

Mas é hora de tornar o argumento mais cristalino. Evoquemos, para tanto, a sabedoria siciliana de Epicarmo. É na poesia de Epicarmo de Siracusa, considerado o pai da comédia e um dos mais antigos pensadores associados ao círculo pitagórico, que repousa um dos mais curiosos (e ao mesmo tempo importantes) exemplos de *poesia filosófica*²¹. Essa fusão entre poesia e filosofia, conforme relatada por

²¹ Apesar de algumas fontes tardo-antigas atestarem a filiação de Epicarmo ao pitagorismo, vide Plutarco, Jâmblico e Diógenes Laércio, a crítica moderna, de um modo geral, tende a rejeitar essa associação, embora

Jâmblico em sua *Vida de Pitágoras*, despontou quando Epicarmo, devido à tirania instaurada na cidade de Siracusa, “absteve-se abertamente de filosofar” (τοῦ μὲν φανερώς φιλοσοφεῖν ἀποσχέσθαι), porém, graças à sua verve poética, “rôs em verso os pensamentos dos pitagóricos, expondo secretamente as doutrinas de Pitágoras como um jogo pueril” (εἰς μέτρον δ’ ἐντεῖναι τὰς διανοίας τῶν ἀνδρῶν, μετὰ παιδιᾶς κρύφα ἐκφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα)²². O relato de Jâmblico nos mostra que Epicarmo, vestindo a filosofia com os trajes da poesia, introduziu em suas comédias ideias filosóficas, transformando a sua criação artística, sob a desinibida aparência de uma peça cômica, em um artefato de transmissão do saber especulativo pitagórico. Para atestarmos o que aqui assinalamos, vejamos este importante fragmento de Epicarmo:

– αἱ πὸτ ἀριθμόν τις περισσόν, αἱ δὲ λῆις πὸτ ἄρτιον,
ποτθέμειν λῆι ψᾶφον ἦ καὶ τᾶν ὑπαρχουσᾶν λαβεῖν,
ἦ δοκεῖ κά τοί γ’ ἔθ’ οὐτὸς εἴμεν; – οὐκ ἐμίν γὰ κα.
– οὐδὲ μᾶν οὐδ’ αἱ ποτὶ μέτρον παχυαῖον ποτθέμειν

“reconheça” a inserção de elementos pitagóricos na poesia epicarmiana. Conforme observou Federico Favi: “A (quase) totalidade da crítica acredita que o pitagorismo de Epicarmo seja uma tradição que se criou apenas em data tardia, privada, portanto, de fundamento histórico / *La (quasi) totalità della critica ritiene che quella del pitagorismo di Epicarmo sia una tradizione venutasi a creare solo a data tarda, priva quindi di fondamento storico*”. Tendo isso em vista, continua Favi, embora “[...] seja possível que Epicarmo tenha inserido elementos de paródia pitagórica em sua obra, por outro lado é difícil que ele tenha sido realmente um pitagórico, independentemente do grau de afiliação que lhe foi atribuído / [...] *sia possibile che Epicarmo abbia inserito elementi di parodia pitagorica nelle sue opere, d’altro canto è difficile che egli sia stato realmente un pitagorico, indipendentemente dal grado di affiliazione che gli viene assegnato*” (FAVI, Federico. *Epicarmo e Pseudo-Epicarmo (fr. 240-297): Introduzione, traduzione e commento*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020, p. 53). Talvez o maior esforço para reconstruir o pitagorismo inicial a partir de Epicarmo tenha vindo de Augusto Rostagni, que, em sua obra *Il Verbo de Pitagora*, de 1924, sustentou que o comediógrafo siciliano transformou as abstrações da filosofia em elementos dramáticos, um trabalho que também influenciou, mais recentemente, a defesa obstinada de Phillip Horky da presença de ideias pitagóricas na poesia epicarmiana – tese que foi articulada no livro *Plato and the Pythagoreanism*, de 2006. Para nós, entretanto, pouco importa a historicidade da filiação de Epicarmo ao pitagorismo, se de fato ele foi ou não um pitagórico *stricto sensu*, pois o que precipuamente nos interessa é refletir, partindo de um genuíno fragmento de Epicarmo (no caso o fr. 23B2 de Diels-Kranz), a possibilidade real de a poesia conter em si ideias que são próprias da πρώτη φιλοσοφία.

²² GIAMBILICO, *Vita de Pitagoras*, 36, 266.

λῆι τις ἕτερον μᾶκος ἢ τοῦ προσθ' ἐόντος ἀποταμεῖν,
 ἔτι χ' ὑπάρχοι κῆνο τὸ μέτρον; – οὐ γάρ. – ὄδε νῦν ὄρη
 καὶ τὸς ἀνθρώπως· ὁ μὲν γάρ αὖξεθ', ὁ δὲ γὰ μᾶν φθίνει,
 ἐν μεταλλαγᾷ δὲ πάντες ἐντὶ πάντα τὸν χρόνον.
 ὃ δὲ μεταλλάσσει κατὰ φύσιν κοῦποκ' ἐν τοῦτῳ μένει,
 ἕτερον εἴη κα τὸδ' ἦδη τοῦ παρεξεστακότος.
 καὶ τὸ δὴ κἀγὼ χθὲς ἄλλοι καὶ νῦν ἄλλοι τελέθομες,
 καῦθις ἄλλοι κοῦποχ' οὔτοι καττὸν αὐτὸν αὖ λόγον.

Se a algum número ímpar, ou, caso queiras, a um par,
 quisesses acrescentar um seixo ou pegar o que já existe,
 será que te pareceria ainda ser o mesmo? – A mim não [pareceria].
 – Ora, nem mesmo se à medida de um côvado quisesses
 acrescentar algum outro comprimento ou retirar do que havia antes,
 aquela medida ainda subsistiria? – Certamente não. – Agora, então, olha
 também os homens: um decerto cresce, outro, em vez disso, perece,
 todos estão o tempo todo em mudança.
 Mas aquilo que muda segundo a natureza e jamais permanece o mesmo,
 já seria algo diferente daquilo que passou de um estado a outro.
 E mesmo tu e eu nos tornamos outros ontem e outros hoje,
 E de novo outros e jamais os mesmos, segundo o mesmo raciocínio.²³

Inobstante as opiniões que consideram o fragmento em pauta não
 mais que uma paródia da aritmética pitagórica, cremos que nesses versos
 se consuma, transcendendo qualquer fim cômico, a fusão desde a qual se
 pode entrever, como resultado da imbricação entre poesia e filosofia, a já
 tão reiterada *sinfonia do Ser*. À luz desse entendimento, em virtude do qual
 somos devolvidos ao seio do nosso argumento central, nos é imperioso
 exhibir – partindo das próprias linhas do excerto citado – os elementos de
 natureza filosófica que alçam a poesia de Epicarmo à dimensão originária
 e arquetípica dos princípios: *locus classicus* da filosofia primeira. Para isso,
 analisemos, então, dois aspectos capitais da passagem: I) a ideia de número
 como ἀρχή da totalidade e instância a partir da qual todas as coisas se

²³ DK23B2.

ordenam; II) a visão do fluxo como propriedade intrínseca do reino da sensibilidade. O primeiro ponto, devido à sua latência, não se nos mostra claramente, mesmo assim, se aqui pressupusermos a primazia ontológica do número, tal como fizeram os pitagóricos, veremos vir a lume o sentido mais profundo e filosófico desse fragmento poético. Em linhas gerais, não é um erro afirmar, como fizeram alguns intérpretes, que o trecho de Epicarmo é um “[...] raciocínio analógico, do tipo que assume relações numéricas entre objetos ‘naturais’, tais como pilhas de seixos, medidas de côvados e seres humanos”²⁴; no entanto, parece passar despercebido que, subjacente a tal compreensão, encontra-se a ideia de ἀριθμός como princípio universal de todas as coisas. Sem essa percepção, a alusão de Epicarmo aos números par e ímpar, que no pitagorismo corresponde respectivamente ao ilimitado e ao limitado, perde seu sentido de gênese e ordenação da φύσις, posto que por meio deles não apenas as propriedades e os estados dos entes são explicados, mas também a própria origem do cosmo, uma vez que a unidade primordial, da qual tudo deriva, alberga em si limite e ilimitação, tal como diz Filolau de Crotona: “a natureza no cosmo foi construída a partir de elementos ilimitados e limitados, tanto o cosmo inteiro quanto todas as coisas [que há] nele próprio” (ἅ φύσις δ’ ἐν τῷ κόσμῳ ἀριθμόθη ἐξ ἀπείρων τε καὶ περαινόντων, καὶ ὅλος ὁ κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα)²⁵. Nesse sentido, se a adição e a subtração, correspondendo ao número par (ilimitado) e ao ímpar (limitado), surgem em Epicarmo como as causas fundamentais das transformações dos entes naturais – posto que sob a aplicação de um ou de outro as coisas não permanecem as mesmas –, devemos necessariamente pressupor que o número, para além

²⁴ “[...] analogical reasoning, of a sort that assumes numerical relationships between ‘natural’ objects such as pebble-piles, cubit-measures, and human beings” (HORKY, Phillip. *Plato and the Pythagoreanism*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 134).

²⁵ DK44B1.

de ser a propriedade essencial dos objetos, é o fundamento primeiro e estruturante de todo real, ou, se preferirmos, a ἀρχή da φύσις. Efetivamente, a significação dos componentes menos óbvios da poesia epicarmiana, extraída mais do não dito do que daquilo que patenteia a letra (afinal, no fr. B2, o que subjaz revela o que o visível oculta), demonstra a convergência entre *a poética do comediógrafo siciliano e a filosofia pitagórica*, de tal modo que poderíamos facilmente imaginá-las proclamar em uníssono: “os elementos dos números [são] os elementos de todas as entes” (τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων)²⁶.

O segundo ponto, tanto mais evidente quanto menos controverso, alude à concepção segundo a qual os seres, de um modo geral, encontram-se submetidos a um constante e inevitável fluxo de transformações. O drama de Epicarmo, ao introduzir a ideia de que “aquilo que muda segundo a natureza e jamais permanece o mesmo” (ὁ δὲ μεταλλάσσει κατὰ φύσιν κοῦποκ’ ἐν τοῦτῳ μένει) não possui uma *solidez ontológica*, isto é, uma *identidade fixa* – visto que tudo que se altera “já seria algo diferente daquilo que passou de um estado a outro” (ἕτερον εἶη καὶ τόδ’ ἤδη τοῦ παρεξιστακότος) –, admitiria, por consequência, que a identidade dos seres submetidos ao devir não possui permanência, mas é modificada graças à contínua adição e subtração (aritmética ou geométrica) dos elementos constitutivos dos objetos. Sob esse prisma, não é difícil concluir que os versos epicarmianos convergem com a fórmula πάντα ῥεῖ, cuja concisão sintetiza, como é arquiassabido, a famosa tese naturalista – historicamente vinculada ao nome de Heráclito – da teoria do fluxo. Esse vínculo, ademais, é corroborado pela passagem do *Teeteto* em que Platão, remetendo àqueles que defendem a tese de que “nada nunca é, mas sempre

²⁶ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 986a.

vem a ser” (ἔστι [...] οὐδέποτε’ οὐδέν, ἀεὶ δὲ γίγνεται), cita os nomes de Heráclito, Empédocles, Protágoras (entre os σοφοί) e os de Homero e Epicarmo (entre os ποιηταί)²⁷. A despeito da correção (ou incorreção) dessa generalização platônica, é inegável que o fragmento B2, de Epicarmo, subscreve a ideia de fluxo contínuo, tendo inclusive, para muitos intérpretes, um direcionamento polêmico, na medida em que esse assentimento à ontologia fluxista teria por objetivo contraditar ou mesmo “reduzir ao absurdo [...] a concepção eleática do ταῦτόν”²⁸. Não podemos descartar, todavia, que a crítica epicarmiana à inalterabilidade do real, em franca oposição às teses eleáticas, tenha sido plasmada à margem do influxo das teorias do Efésio e de seus adeptos, sendo na verdade um produto do próprio círculo pitagórico, dado que os sectários do pitagorismo, como assegura um dos fragmentos de Aristóteles, “chamavam a matéria ‘outro’, já que fluida e algo que sempre vem a ser outro” (ἄλλο τὴν ὕλην καλεῖν ὡς ῥευστὴν καὶ ἀεὶ ἄλλο γιγνόμενον)²⁹.

A presença desse duplo aspecto filosófico na poesia de Epicarmo, tal como dois braços de um rio que fluem para a mesma foz, faz com que a ποιήσις epicarmiana se destine para (e coadune com) aquilo que é próprio ao escopo da *filosofia primeira*. Partindo da inverossímil

²⁷ PLATO, *Theaetetus*, 152d-e.

²⁸ “[...] reducir al absurdo [...] la concepción eleática del ταῦτόν” (SALAS, Omar. *La ‘teoría del flujo’ de Heráclito a Epicarmo*. In: *Nuevos Ensayos sobre Heráclito*. E. Hülsz (Ed.) México, UNAM, 2009, p. 247). Essa mesma opinião é partilhada por Horky, que nos diz, acerca de B2, o que segue: “Essencialmente, o que Epicarmo nos apresenta é um endosso de uma posição ontológica fluxista, similar àquela de Heráclito, contra o monismo parmenidiano / *Essentially, what Epicharmus presents us with is an endorsement of a fluxist ontological position, similar to that of Heraclitus, against Parmenidean monism*” (HORKY, Phillip. *Plato and the Pythagoreanism*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 134).

²⁹ ARISTOTLE, fr. 207, Ross. No grego, antecedendo o trecho citado, temos o nome “Pitágoras” (Πυθαγόραν), todavia, como é recorrente em seus escritos, Aristóteles está certamente aludindo aos pitagóricos em geral. Como chama a atenção Carl Huffman: “[...] nos escritos remanescentes Aristóteles não se refere ao próprio Pitágoras. Sua prática é falar dos pitagóricos / [...] in the extant writing Aristotle does not refer to the Pythagoras himself. His practice is to talk of the Pythagoreans” (HUFFMAN, Carl. *Arqyitas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 588).

pertinência filosófica de uma comédia que se banha nas águas do pitagorismo, buscamos tornar claro que a poesia, em particular aquela que possui em si a razão da sua perenidade – seja ela épica, lírica ou dramática –, ao absorver e emanar a música dos princípios, isto é, ao ecoar aquilo que definimos como *sinfonia do Ser*, converte-se, *ipso facto*, numa *poesia filosófica*, donde o supino valor de toda *póiesis daimoniké* desde Homero. Tendo adquirido, enfim, essa qualidade filosófica, a poesia se reveste da mais nobre forma de realização do pensamento, pois agora nela, e a partir dela, o que era tão somente ἔπος torna-se também λόγος; aquilo que se restringia aos limites da τέχνη vem a ser também ἐπιστήμη; seu τέλος precípuo, expandindo-se para além das fronteiras do que é ordinário, deixa de ser apenas a formação de um ἦθος, mas se torna antes o anúncio *daquilo que é sempre* (τί τὸ ὄν ἀεί).

III. FILOSOFAR NAS ASAS DA POESIA

Se vimos, anteriormente, o desabrochar de uma poesia filosófica, aqui, por outro lado, mergulharemos numa filosofia poética. Para nortear a reflexão aqui pretendida, convém que nos perguntemos sobre o préstimo do enlevo e da linguagem poética para a atividade filosófica. Terá o filósofo melhor fortuna em seus pensamentos se o influxo das Musas atuar sobre ele? Quais os frutos que o discurso filosófico pode colher da árvore da poesia? Ora, no período arcaico grego, onde a prosa ainda não havia adquirido primazia sobre o verso, testemunhamos, com maior nitidez, como o pensamento filosófico pôde se locupletar da linguagem poética, vide a maestria que o poema metafísico de Parmênides logrou alcançar. Essa evidência, porém, derivada do fato de algumas filosofias pré-socráticas terem sido articuladas de maneira metrificada, não deve nos conduzir à conclusão de que é meramente por

efeito do verso que um determinado texto se torna poético. Lembremos de que Aristóteles, na *Poética*, adverte que o verso, por si mesmo, não dota de valor poético uma obra, afinal, “a obra de Heródoto poderia ser posta em versos, e ela, com metro ou sem metro, em nada seria menos obra de história” (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶν ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)³⁰. A razão de ser da poesia não é a versificação, por isso, no caso de Parmênides, não devemos supor que seu êxito em fundir filosofia e poesia resida na forma hexamétrica do seu poema, mas sim na refinada elaboração de uma linguagem simbólica que, acima de tudo, mostrou-se capaz de comunicar a unidade absoluta do Ser.

No entanto, se por um lado não é correto afirmar que todo texto versificado esteja necessariamente imbuído de conteúdo poético, tampouco é correto dizer que toda prosa é vazia de poeticidade. Como bem escreveu Shelley: “A distinção entre poetas e escritores de prosa é um erro vulgar”³¹; porém, é justo essa distinção equívoca, fonte da necedade que se empenha em estabelecer um abismo entre o filósofo e o poeta, que turva o nosso entendimento para o fato óbvio que aqui assinalamos: tanto é possível versos sem teor poético quanto prosa plena de poeticidade. Se pensarmos a partir desse τόπος, poderemos, então, com mais acurácia, compreender a ideia de uma prosa filosófica poeticamente fecunda, da qual acreditamos advir um modo mais rico e profundo de expressar, semelhante à poesia filosófica, algo análogo ao que denominamos de *sinfonia do Ser*. Platão, quem talvez melhor articulou uma *filosofia poética*, ao dizer que “a filosofia é a forma mais elevada de música” (φιλοσοφίας μὲν

³⁰ ARISTOTLE, *Poetics*, 1451b.

³¹ “The distinction between poets and prose writers is a vulgar error” (SHELLEY, Percy. *Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904, p. 25).

οὔσης μεγίστης μουσικῆς)³², apontou diretamente para a possibilidade de a filosofia se realizar como suprema poesia, donde se pode pensar que mesmo a prosa analítica, a depuração dialética e o rigor conceitual – traços típicos da linguagem filosófica – sejam capazes de albergar em si mesmos o poder simbólico da poesia: poder pelo qual, aliás, cumpre-se a efetivação de um filosofar que não apenas satisfaz às demandas lógicas do intelecto, mas que também se abre às intuições *poiéticas* de cujos símbolos depende, *in totum*, a própria possibilidade de uma experiência cognoscitiva do real tanto mais autêntica quanto mais radical. Dito de outro modo, é por meio da imbricação de filosofia e poesia, unidas sob uma linguagem de cunho racional e intuitivo, que a própria estrutura do Ser refulge mais intensamente.

Mas por que isso é assim? Em que se funda a confiança de que por meio dessa junção a filosofia se torna a porta-voz privilegiada da essência de todas as coisas? Para que entendamos a razão de tal confiança, devemos, em primeiro lugar, perceber que a *linguagem poética*, diferentemente do discurso conceitual, não depende da logicidade do conceito para plasmar as expressões simbólico-imagéticas com as quais os aspectos essenciais do real são trazidos à tona. Por outro lado, o *discurso conceitual*, submetido à cadeia formal de ideias que lhe confere precisão e inteligibilidade, não é capaz de prescindir das imagens que medeiam a significação lógica dos seus termos e das entidades a que aludem. Assim, os *produtos da intuição poética*, isto é, as imagens poeticamente forjadas, concedem ao homem uma experiência imediata com a unidade do real, ao passo que o *raciocínio lógico* progride silogisticamente (portanto por mediações)

³² PLATO, *Phaedo*, 61a.

rumo à mesma ambiência ontológica. Enquanto a poesia destrói as mediações entre o homem e a dimensão ontoveritativa do Ser, o raciocínio se vale de pontes conceituais para chegar a esse mesmo *locus principalis*. Ambas as vias têm seus méritos e limites. A poesia, ao franquear a passagem para uma experiência fugaz e direta da verdade, revela em seu ato intuitivo todo o esplendor e ingenuidade de sua expressão artística. A filosofia, perscrutando as camadas do Ser com vista a uma ciência dos princípios, esquece-se, ao manter-se algemada ao rigor lógico, que o mistério também é capaz de iluminar a sua ciência. No fundo, quaisquer das unilateralidades conduzem à incompletude da experiência cognoscitiva da verdade, donde a necessidade da união entre a intuição poética e a especulação filosófica. A nosso ver, a poesia, que traz em sua imediatez a experiência originária desde a qual se pode entrever a essência do real, é o raio da verdade; a filosofia, que decompõe analiticamente as diferentes camadas do Ser para então recompô-las e estruturá-las numa hierarquia ontológica, é a arquitetura do saber: como uma e outra propendem à ἀλήθεια por vias diferentes e trazem consigo limitações que lhes são inerentes, demandam, por isso, firme união.

Ora, se a vocação intrínseca da poesia e da filosofia for aproximar o homem da verdade, então é evidente que, pela pura poesia ou pela pura filosofia, essa aproximação será sempre parcial ou mesmo malograda. À luz desse diagnóstico, a admoestação da primeira geração de filósofos do romantismo alemão, no sentido da necessidade de unificação entre poesia e filosofia, assume um profundo grau de urgência e importância, haja vista que prescindir dessa harmonia fundamental equivale a renunciar ao τέλος para o qual se destina a própria natureza humana – que é o de encaminhar-se para a Verdade. Parece-nos, pois, que se segue

dessas considerações certa exigência para a atividade poético-filosófica, traduzida de modo magistral nas palavras de Friedrich Schlegel: “O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto é tempo de unificar as duas”³³. O *καρπός* dessa unificação foi ontem, é hoje e será sempre, pois o pendor do espírito humano na história, a despeito da incompletude ou imperfeição quanto à verdade do Ser, é o do esforço por uma integração plena com e nessa verdade perene e una³⁴.

Nas tentativas de acercamento da essência de todas as coisas, a unilateralidade da intuição e a da razão têm produzido (a despeito da inspiração ou da argúcia dos autores que acolheram essa via de mão única) não mais que lampejos de verdade, imagens sempre parciais ou verossimilhantes àquilo que é em si e por si, ao Ser verdadeiro. A carência de síntese que a unilateralidade impõe é a causa da contemplação caolha do espetáculo da verdade; carência cujo desfecho, como bem observou Schlegel, é a perda completa da universalidade:

Universalidade é o esgotamento da mudança de todas as formas e substâncias. Ela alcança a harmonia apenas mediante a combinação de poesia e filosofia: mesmo as obras mais universais e completas da poesia e da filosofia isoladas parecem carecer da síntese final; perto da meta da harmonia elas permanecem incompletas.³⁵

³³ Fr. 108: “*Was sich tun läßt, so lange Philosophie und Poesie getrennt sind, ist getan und vollendet. Also ist die Zeit nun da, beide zu vereinigen*” (SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Neuauflage* [Band 2]. Hrsg. von Ernst Behler. Zürich: Thomas Verlag, 1967, p. 266). As traduções do alemão foram revisadas por André Correia (UFRJ).

³⁴ Os primeiros românticos alemães, embora reconhecessem a necessidade de re-união daquilo que a filosofia crítica de Kant havia separado, reconheciam também, por outro lado, que não há “consumação da junção absoluta daquilo que é dividido, entre sujeito e objeto, homem e mundo, eu e não-eu” (DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 30). Por esse motivo, subscrevemos apenas o diagnóstico romântico (a necessidade de união entre filosofia e poesia), mas não sua conclusão: a da perene tensão entre os opostos, que, por isso mesmo, impossibilita qualquer conciliação definitiva.

³⁵ Fr. 451 (citado parcialmente): “*Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie: auch den universellsten*

É pela harmonia aqui preconizada, pela síntese fundamental entre *l'esprit poétique et l'esprit philosophique*, que se pode, efetivamente, auscultar a música interior de toda a realidade: razão pela qual se supõe, como corolário dessa comunhão, o despontar de uma gnosiologia efetivamente universal e de uma ontologia que não oculta a natureza última das propriedades constitutivas do Ser. Eis por que este ensaio saúda a união do *compasso* e do *vinho*, isto é, saúda a frutífera união entre a *razão filosofante* e a *intuição poética*: porque somente através do seu cumprimento na história os polos antagônicos e unilaterais do pensamento podem ser harmonizados numa unidade plural. Tal harmonia, por um lado, levaria à extinção das intenções beligerantes e das mútuas desconfianças entre um saber puramente poético-intuitivo e outro puramente filosófico-especulativo, assim como ensinaria, por outro, a criação de uma linguagem capaz de iluminar de modo mais adequado a unicidade do todo, os primeiros princípios e a essência do próprio real – todos fatalmente obscurecidos pela inoportuna e obstinada unilateralidade de pensamento.

O mundo que se descortina com a *síntese* entre filosofia e poesia, com a gênese de uma autêntica *filosofia poética*, é aquele da infinita fundura que testemunhamos nos diálogos de Platão. Nessas relíquias da tradição, o filósofo ateniense, além de amante da sabedoria, faz-se também *amante das Musas* (φιλόμουσος), uma vez que ele resgata, por meio da *δύναμις* da linguagem poética, as figurações do Ser que jaziam no Tártaro da incomunicabilidade, dando forma e cognoscibilidade àquilo que até então era apenas uma vaga e ignota presença. Estava reservada a Platão a enunciação de um *pensar poético-filosófico* que

vollendetsten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehn" (Ibid., p. 254).

iluminaria todo o horizonte de realizações do Ser, desde o fugidio e instável reino da sensibilidade até a dimensão imutável dos arquétipos eidéticos. Platão, porém, para escapar à dicotomia unilateral, precisou plasmar uma linguagem que harmonizasse mundos aparentemente inconciliáveis, razão pela qual ele se dedicou à arte do diálogo filosófico, a qual logrou atender, ao mesclar poesia e filosofia, às exigências epistêmicas de uma φύσις profundamente enigmática, que ama ocultar-se e que demanda, devido às contradições que a dinamizam, um λόγος unificador: o que explica o fato de a *síntese entre poesia e filosofia* surgir na doutrina platônica como condição de inteligibilidade dos aspectos do real que se mostram cindidos por contradições. Platão encara as tensões do Ser e as harmoniza através de uma linguagem que acolhe, numa unidade lógica e simbólica, os conflitos dicotômicos de aparente irreduzibilidade. A metáfora do mergulhador délio, que na anedota de Diógenes Laércio aparece como o único capaz de chegar ao fundo da obra de Heráclito³⁶, adequa-se, decerto, a Platão. Platão é o mergulhar délio que desceu às profundidades abissais do pensamento de Parmênides e de Heráclito, de lá colhendo portentosas pérolas de conhecimento, de posse das quais foi capaz de amalgamar, sob o rigor lógico da razão e o enlevo inspirado da intuição, as dicotomias fundamentais de Ser e Não-ser, legando à posteridade incontáveis trilhas e clareiras abertas na densa floresta do real.

A título de ilustração, notemos que no livro VII da *República*, sob o manto da criação imagética que só o poetar propicia, Platão apresenta a oposição entre a região sensível e a inteligível, estabelecendo, simbolicamente, o que é próprio à natureza de cada uma: assim como a

³⁶ Cf. DL, II, 22.

luz (φῶς) está para o que é sempre, a escuridão (σκότος) está para o *devenir*, embora ambas, com suas diferenças e oposições, perfaçam e dinamizem uma mesma unidade ontológica³⁷. Mas antes de unir é preciso saber separar; se Platão tão somente assinalasse, de maneira simbólica, a união que a diferença oculta, sua linguagem seria só síntese e não análise, intuição e não razão, motivo pelo qual o caminho do saber, percorrido pela alma, conforme vemos já no livro VI da *República*, mostra-se indelevelmente marcado pela diferença:

Οὕτω τοίνυν καὶ τὸ τῆς ψυχῆς ὧδε νόει· ὅταν μὲν, οὗ καταλάμπει ἀλήθειά τε καὶ τὸ ὄν, εἰς τοῦτο ἀπερείσθαι, ἐνόησέ τε καὶ ἔγνω αὐτὸ καὶ νοῦν ἔχειν φαίνεται· ὅταν δὲ εἰς τὸ τῷ σκότῳ κεκραμένον, τὸ γιγνόμενόν τε καὶ ἀπολλύμενον, δοξάζει τε καὶ ἀμβλυώττει ἄνω καὶ κάτω τὰς δόξας μεταβάλλον καὶ ἔοικεν αὐτὸν οὐκ ἔχοντι.

Assim, pois, considera também o que é da alma desta maneira: quando ela firmemente se apoia onde a verdade brilha e também o ser, ela pensa, conhece e parece ter inteligência; mas quando [se apoia] no que está mesclado à escuridão, no que vem a ser e no que deixa de ser, ela opina e enfraquece a vista, oscilando as opiniões para cima e para baixo, e de novo parece que não tem inteligência.³⁸

A cisão entre ser e *devenir* reflete a decomposição analítica que é própria ao trabalho lógico da razão, mesmo que essa cisão, nesse exemplo em particular, esteja articulada sob a simbologia poética da oposição entre *luz* e *trevas*. Mas essa separação que aparece na exposição platônica progride para a sua união, porquanto a multiplicidade própria do *devenir* reduz-se à unidade própria do ser, “pois o um é múltiplo e o múltiplo é um” (ἔν γὰρ δὴ τὰ πολλὰ εἶναι καὶ τὸ ἔν πολλὰ)³⁹. De maneira análoga, desta

³⁷ PLATO, *The Republic*, 517b-518b.

³⁸ *Ibid.*, 508d.

³⁹ PLATO, *Philebus*, 14c.

vez, porém, por meio de um rígido processo lógico-argumentativo, as derradeiras palavras do diálogo *Parmênides* revelam a potência de um λόγος que é capaz de unir os binômios enantiológicos do *um* e do *múltiplo*, do *ser* e *não-ser*, os quais representam, para a tradição, um dos mais intrincados problemas metafísicos. Como escreve Platão: “se o um é ou se não é, tanto ele mesmo e como as outras coisas, tanto em relação a si mesmos como em relação uns aos outros, todos absolutamente tanto são quanto não são, tanto parecem [ser] quanto não parecem” (ἐν εἶτ’ ἔστιν εἶτε μὴ ἔστιν, αὐτό τε καὶ τᾶλλα καὶ πρὸς αὐτὰ καὶ πρὸς ἄλληλα πάντα πάντως ἐστὶ τε καὶ οὐκ ἔστι καὶ φαίνεται τε καὶ οὐ φαίνεται)⁴⁰. Como é possível notar, os diálogos revelam uma linguagem que une imagética e analiticidade, dando ao conjunto da obra platônica uma profunda unidade sintética, como tão bem deixa transparecer a síntese de Ser e Não-ser que a unidade múltipla do todo alberga. A profundidade abissal alcançada pelo λόγος platônico restitui a comunicabilidade do ser com o devir; reconduz o sensível e o inteligível ao contato esquecido ou negligenciado – dando-lhes abrigo ontológico no regaço do Um. Nesse sentido, se se pode dizer que as oposições arquetípicas de Platão encontram seu acordo e morada no Uno, então é preciso concluir que quem não saiba remontar do reino da sensibilidade ao pensamento, jamais compreenderá que as relações de um com o outro, enquanto forma de realização do real, encontram-se contidas na e pela Unidade Suprema, da qual inclusive depende tanto a ordem do mundo natural quanto a ordem do mundo eidético. Ao fim e ao cabo, pelo que aqui esboçamos, é possível enxergar que a ποιήσις de uma genuína *filosofia poética*, além de coligir intuição simbólica e encadeamento lógico-argumentativo, também deve reunir, pelo poder de unificação do pensar e

⁴⁰ PLATO, *Parmenides*, 166c.

do intuir, tudo quanto o erro da visão unilateral falsamente separa, dando ao homem, com efeito, melhores condições para entrever a real natureza do cosmo (do Ser em sua verdade). Essa ποιήσις, porém, para que se realize como música das músicas, requer do seu postulante coração de poeta e razão de filósofo – sem os quais a senda numinosa dos deuses não nos é franqueada. O compasso e o vinho reclamam união.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Paulus, 2014.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walther. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ESIODO. *Tutte le Opere e i Frammenti*. A cura di Cesare Cassanmagnago. Milano: Edizione Bompiani, 2009.
- FAVI, Federico. *Epicarmo e Pseudo-Epicarmo (fr. 240-297): Introduzione, traduzione e commento*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.
- H. CHADWICK; N. CHADWICK. *The Growth of Literature*. New York: Cambridge University Press, vol. 1, 2010.
- HORKY, Phillip. *Plato and Pythagoreanism*. New York: Harvard University Press, 2013.
- HUFFMAN, Carl. *Arquytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- LINFORTH, Ivan. *Solon the Athenian*. Berkeley: University of California Press, 1919.
- NAUCK, Augustus. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Lipsiae: Sumptibus et Typis B. G. Teubneri, 1856.
- OMERO. *Odissea*. A cura di Franco Ferrari. Torino: UTET, 2001.
- OTTO, W. F. *Theophania: Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburg: Rowohlt, 1956.

PINDAR. *Nemean odes, Isthmian odes, Fragments*. Translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press, vol. 2, 1997.

PLATO. *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Translated by H. N Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

_____. *Parmenides*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Günter Zekl. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1972.

_____. *Theaetetus, Sophist*. Translated by Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

_____. *The Republic VI-X*. Translated by Paul Shorey. London: Harvard University Press, vol. II, 1942.

_____. *The Statesman, Philebus, Ion*. Translated by Harold Fowler and W. R. Lamb. Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1962.

ROSTAGNI, Augusto. *Il verbo di Pitagora*. Torino: Editori Fratteli Bocca, 1924.

ROSS, William David. *Aristotelis Fragmenta Selecta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

SALAS, Omar. *La 'teoría del flujo' de Heráclito a Epicarmo*. In: *Nuevos Ensayos sobre Heráclito*. E. Hülsz (Ed.) México, UNAM, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Neuausgabe* [Band 2]. Hrsg. von Ernst Behler. Zürich: Thomas Verlag, 1967.

SHELLEY, Percy. *Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904.

3

Flechas de ouro o Amor todas lançou! Ausiàs March (c.1397-1439) e as vítimas do Amor

Ricardo da Costa ¹

Alfredo da Cruz Fernandes Jr. ²

Encômio

Imagem 1



Cratera em sino (c. 420-400 a.C.), atribuída ao pintor Amykos (fl. 410-400 a.C.). Lucânia (Grécia), cerâmica de figuras vermelhas, 31,5 x 31,1 cm, British Museum, n. 1856,1226.8. À direita, Eros, com imensas asas esvoaçantes, joga *astragali* (ἀστραγαλισμός) – tipo de jogo de dados (de ossos) comum na Antiguidade. Envolto em um manto, está sentado em uma base quadrada (*plinto*). Inclina-se para a frente, atento ao movimento dos *astragalis*. Ao centro, Ganimesdes (Γανυμήδης).³ Nu, apoia-se em um cajado e coloca uma coroa em Eros. À esquerda, outro efebo, também envolto em um manto e com um cajado, observa a cena.

¹ Professor titular do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); professor efetivo do corpo docente do Programa de Doctorado Internacional a Distancia *Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea* (Universitat d'Alacant); *Acadèmic corresponent a l'estranger* da *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. E-mail: ricardocosta1962.rdc@gmail.com.

² Professor Especialista Supervisor Educacional do Município de Mesquita, Rio de Janeiro; Especialista em Educação, Orientador Pedagógico do Município de Pirai, Rio de Janeiro; Mestrando em *História da Igreja* na Faculdade de Ciências e Teologia (FACITE), Itaboraí. E-mail: fredfernandes62@gmail.com.

³ Ganimesdes (Γανυμήδης), o mais belo dos mortais. Sequestrado pelos deuses para servir de copeiro a Zeus (HOMERO, *Iliada*, Livro XX, linhas 233-235), que por ele se apaixonou em uma *corrente do desejo* (PLATÃO, *Fedro*, 255c).

Eros (Ἔρως). Para os mortais, divindade grande e gloriosa, poderosa e admirável, fonte de inestimáveis benefícios, guia e chefe da Humanidade⁴. Além disso, *o mais belo*: jovem e delicado, brando e flexível, Eros caminhava no coração e na alma tanto dos deuses quanto dos homens⁵.

E ainda mais:

Ele é quem não nos deixa ficar estranhos uns para os outros, e infunde em todos o sentimento de solidariedade (...) torna-nos reciprocamente benévolos e nos livra de toda a malquerença; alegria dos bons, admiração dos sábios, assombro dos deuses; invejado dos que o não possuem, precioso para quantos dele participam; fator do luxo, da delicadeza, das delícias, das graças, da paixão, do desejo; zeloso dos bons e desprezador dos maus; nas canseiras, nos temores, nos desejos, nas conversações o melhor piloto e companheiro, sustentáculo e salvador excelente; glória dos deuses e dos homens; o melhor e mais belo diretor que todo homem deve seguir, fazendo coro solenemente com ele e repetindo o hino que ele próprio entoa para encantar a alma dos deuses e dos homens.⁶

Na Poesia, desde Safo (c.630-570 a.C.)⁷ e Íbico (séc. VI a.C.)⁸ – dois dos *nove poetas líricos gregos*⁹ – até Alceu de Messene (fl. 219-196

⁴ PLATÃO. *O Banquete* (trad.: Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2011, p. 87 (177a), p. 89 (178b e 178c), p. 123 (193b).

⁵ PLATÃO. *O Banquete*, *op. cit.*, p. 129 (193b-195c) e 131 (195e).

⁶ PLATÃO. *O Banquete*, *op. cit.*, p. 135 (197d-e).

⁷ SOUZA, Sérgio Rodrigues de. *O Conflito Patológico entre Eros e Thánatos no Poema 'A Átis' de Safo, de Lesbos*. Formiga, MG: Editora Unigala, 2022, p. 29.

⁸ *Los dados de Eros. Antología de poesia erótica griega* (edición bilingüe. Introd., trad. e notas: Aurora Luque). Madri: Ediciones Hiperión S. L., Colección Poesía Hiperión, 2001, p. 95.

⁹ Os *nove poetas líricos gregos* foram Alceu de Mitilene (c. 625-580 a.C.), Safo de Lesbos (c. 630-570 a.C.), Anacreão (c.575-495 VI a.C.), Álcman de Esparta (séc. VII a.C.), Estesícoro (c. 630-555 a.C), Íbico (séc. VI a.C.), Simónides de Ceos (c.556-468 a.C.), Baquírides (518-451 a.C.) e Píndaro (c. 518-438 a.C.). GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993; MALHADAS, Daisi; MOURA NEVES, Maria H. de. *Antologia de poetas gregos de Homero a Píndaro*. Araraquara: FFCLAr-UNESP, 1976.

a.C.)¹⁰, Eros foi frequentemente mencionado com vividez, quase sempre quando o tema envolvia o amor. Sófocles (c.497-406 a.C.) dedicou-lhe um hino em sua *Antígona*¹¹, e Eurípedes (c.480-406 a.C.), em seu *Hipólito*¹², ao nos apresentar Fedra (Φαίδρα), mulher de Teseu (Θησεύς), narrou que, ferida por Eros, ao ocultar sua doença (o amor) e por Eros ser derrotada, tirou a própria vida.

No entanto, para a Filosofia – isto é, para Sócrates (c.470-399 a.C.), pela boca de seu discípulo Platão (c.428-348 a.C.), naturalmente – Eros foi gerado pela *Pobreza* e pelo *Expediente* justamente no dia de nascimento de Afrodite (Ἀφροδίτη), de quem se tornou servidor. Sempre pobre, áspero e esquelético, era o eterno companheiro da indigência¹³. Como poderia Eros ser útil aos homens – ou, dialeticamente, *em que consistiria o amor do que é belo? O que amaria quem amasse as belas coisas? E o que aconteceria com quem adquirisse o belo?*

Nessa *tríade dialética*, Sócrates discorreu. E asseverou: *o amor é o desejo de sempre possuir o bem* e, em seu último degrau, o da *contemplação*, que é, de todos, o *verdadeiro caminho*, aquele em busca da beleza da alma, muito mais bela e preciosa do que a beleza do corpo¹⁴.

¹⁰ *Antologia grega. Epigramas Eróticos (Livro V)* (tradução do grego, introd. e comentário de Carlos A. Martins de Jesus). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 10.

¹¹ SOPHOCLES. *The Theban Plays, Oedipus the King Oedipus at Colonus Antigone* (translated, with notes and an Introduction by Ruth Fainlight and Robert J. Litman). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 168.

¹² EURÍPEDES. *Hipólito* (tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34, 2015, p. 49-50; ALMEIDA, João Paulo Barros Alves Rodrigues de. *O Divino nos Sofistas e em Eurípedes*. Tese de Doutoramento na área de Estudos Clássicos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015, p. 284.

¹³ PLATÃO. *O Banquete*, *op. cit.*, p. 151 (203c-d).

¹⁴ PLATÃO. *O Banquete*, *op. cit.*, p. 159 (206a) e p. 169 (210a-c).

I. MANTÉM TAMBÉM TU A GLÓRIA DE UMA FOLHAGEM PERMANENTE

Imagem 2



Cupido dobrando um arco (séc. II). Romano, mármore, 59,69 x 44 cm, British Museum, n. 1805,0703.19. Cupido inclina seu corpo para retesar seu arco. Uma pele de leão (à direita) paira sobre sua aljava.

Da Grécia para Roma, ou seja, de Eros a Cupido (*Cupīdō*). Ao chegar à cultura romana, o mito sofreu uma metamorfose, como costumeiramente ocorre com todo *sincretismo religioso*¹⁵. Além de passar

¹⁵ Palavra surgida pela primeira vez com Plutarco (c. 46-120). No capítulo *Sobre o amor fraterno* de sua *Moralia*, Plutarco afirmou ter encontrado um exemplo de sincretismo nos cretenses, que reconciliavam suas diferenças e se uniam em uma aliança sempre que se deparavam com alguma ameaça externa. Ele definiu essa união como *sincretismo* – não apenas um testemunho de conveniência política, mas também um indício de promoção da paz e do amor fraterno. PLUTARCH. “De fraterno amore”. In: *Perseus Digital Library*. Para o

a personificar quase que exclusivamente a paixão arrebatadora, a própria genealogia do personagem mudou. Diz-nos Cícero (106-43 a.C.):

Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur; secundus Mercurio et Venere secunda; tertius, qui idem est Anteros, Marte et Venere tertia. Atque haec quidem et alia eius modi ex vetere Graeciae fama collecta sunt. Diz-se que o primeiro Cupido é filho de Mercúrio e de Diana primeira; o segundo, de Mercúrio e de Vênus segunda; o terceiro (que também tem o nome de Antero) de Marte e Vênus terceira. Essas e outras notícias semelhantes foram coletadas da tradição grega antiga.¹⁶

O tema mitológico de Cupido e suas flechas foi poeticamente eternizado por Ovídio (43 a.C.-c.17 d.C.)¹⁷. Em suas *Metamorfoses* (8 d.C.), ao narrar a história de Dafne (Δάφνη), ninfa das águas, Ovídio descreveu um diálogo ríspido entre Apolo (Ἀπόλλων) e Cupido¹⁸. Isso porque o

conceito de *sincretismo*, ver PANDIAN, Jacob. “Syncretism in Religion”. In: *Anthropos*, vol. 101, n. 1, 2006, p. 229-33; para um estudo histórico, ALLAN, William. “Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy”. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 102, 2004, p. 113-155.

¹⁶ M. TULLIUS CICERO. “De Natura Deorum”, II, 60. In: *Perseus Digital Library*.

¹⁷ Públio Ovídio Naso (43 a.C.-17 d.C.) iniciou seus estudos em Roma e os completou em cidades gregas. Ocupou cargos públicos, mas abandonou seu exercício para se dedicar integralmente à Poesia. Sua obra consiste em poemas leves, frívolos e galantes que encantaram a sociedade mundana de seu tempo, pois refletiam suas qualidades e defeitos. Escreveu obras eróticas como *Amores* (22-15 a.C.), *Heroides* (c. 20-15 a.C.), *A arte de amar* (1 a.C.-2 d.C.). Sonhava com obras que combinassem a ciência e o épico. A de maior destaque foram as *Metamorfoses* (8 d.C.), extenso poema em hexâmetros – em que compete com Virgílio (70-19 a.C.) –, onde narra lendas de deuses e heróis que se transformam em bestas, plantas e rochas. Ao terminá-la, caiu em desgraça junto ao imperador, e foi banido para Tomis, no Ponto Euxino, perto do Mar Negro, onde permaneceu até sua morte, quase uma década depois. Nunca soube ao certo o motivo de seu exílio, mas desconfiava de que o tom libertino de suas composições pudesse ter sido encarado pelo imperador Augusto (63 a. C.-14 d.C.) como uma afronta à reforma moral de seu governo. No exílio, escreveu uma triste composição dedicada à sua esposa, além dos *Tristes* (cinco livros de elegias nos quais tentou a clemência do imperador, que nunca chegaria a ver). Deixou inacabado os *Fastos*, calendário romano com festas religiosas, nacionais, e a origem dos cultos. Na Idade Média e no Renascimento, suas *Metamorfoses* seriam quase uma enciclopédia da mitologia clássica. Ver VILLALBA I VARNEDA, Pere. *Roma a través dels historiadors clàssics*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 375-378, e FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. “Biografía de Ovídio”. In: *Biografías y Vidas. La Enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, 2004.

¹⁸ “Ovídio sonhou com grandes obras, nas quais se uniriam a ciência e a epopeia. Uma delas foram as *Metamorfoses*, concluídas em 8 d.C., as quais reúnem as lendas relativas à transformação dos deuses ou dos heróis em animais, plantas e rochas.” – VILLALBA I VARNEDA, Pere. *Roma a través dels historiadors clàssics, op. cit.*, p. 376.

orgulhoso *deus da luz*, das artes e do arco e flecha, ao ver o filho de Vênus retesar a corda de seu arco, debochou de suas capacidades¹⁹. Furioso, Cupido retrucou:

[...] figat tuus omnia, Phoebe, / te meus arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt / cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'

Olha, Febo, teu arco pode ferir tudo. O meu vai ferir-te a ti. Quanto os animais são inferiores a um deus, tanto a tua glória é inferior à minha.²⁰

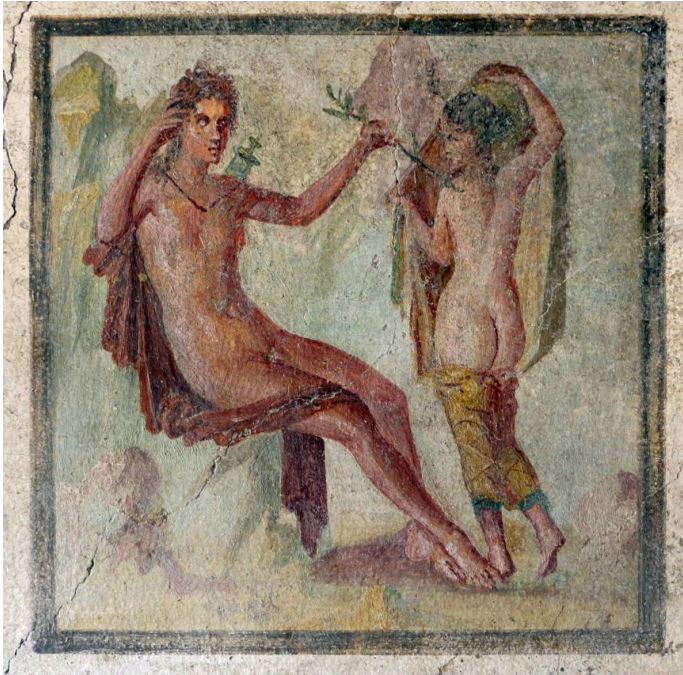
Após essa troca de rispidezas, Cupido voou até o monte Parnaso, casa das Musas (e, portanto, ambiente também da Poesia e da Música)²¹. Ali tirou duas setas de sua aljava: uma, de chumbo, afugentava os amores; outra, dourada e com uma ponta aguda e brilhante, fazia *desabrochar o amor*.

¹⁹ Apolo também era deus da Dança, da Verdade e da Profecia, da cura e das doenças, do Sol e da Luz. Da Poesia. “Apolo homérico é uma personagem divina em evolução. Ainda se está longe do deus da luz, do equilíbrio, do *gnôthi s' autôn*, do conhece-te a ti mesmo, daquele que Platão denominou *pátrios eksegetés*, quer dizer, o exegeta nacional.” – BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega. Volume I*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 136.

²⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses* (ed. bilingue. Trad., introd. e notas: Domingos Lucas Dias). São Paulo: Editora 34, 2021, Livro I, vv. 463-465, p. 76-77.

²¹ Maciço montanhoso na Grécia central, rico em bosques e ravinas. Costeia o Golfo de Corinto. A montanha principal é também chamada Parnaso. Celebrado na mitologia (dentre outras coisas, o barco de Deucalião teria parado ali após o dilúvio; OVÍDIO. *Metamorfoses, op. cit.*, p. 66-67 [Livro I, vv. 316-320]) e, acima de tudo por ser lugar sagrado para as Musas e Apolo. A seus pés se encontrava Delfos, sede do oráculo apolíneo. Como *metáfora*, tornou-se símbolo da Poesia. Como a fonte Castália brotava de suas cavernas, o mito atribuiu a essas águas a virtude de instilar inspiração poética àqueles que a bebessem (daí as Musas terem sido chamadas *Castaliae sorores*). Na *tradição retórica*, foi frequentemente confundido, a ponto de quase se tornar um, com o monte Helicão, outra montanha grega também indicada como sede das Musas e de onde fluíam as fontes Aganipe e Hipocrene, homenageadas como doadoras da *virtude poética*. PADOAN, Giorgio. “Parnaso”. In: *Enciclopedia Dantesca*, 1970.

Imagem 3



Apolo e Dafne. Afresco, 4º Estilo pompeiano (*Fantasia*, c. 50-79), Casa de Públio Cornélio Tageste (*Casa dell'Efebo*), Pompéia, Itália.

Com a de chumbo, feriu Dafne; com a de ouro, varou os ossos de Apolo, fazendo com que ele se apaixonasse perdidamente pela ninfa, virgem²². Ao ser perseguida pelo deus, que corria célere *como um cão da Gália quando avista uma lebre em terreno aberto*²³, já sem forças e ao ver que seria alcançada, Dafne implorou ajuda a seu pai, o *deus-río Peneu (Πηνειός)*, para que alterasse sua aparência²⁴. Peneu então a transformou em um loureiro. Apolo, frustrado em seu *ímpeto erótico* –

²² A história de Dafne e Apolo, como muitas da Mitologia, foi celebrada pelo poeta inglês Edmund Waller (1606-1687) em *The Story of Phæbus and Daphne, Applied. In: Poetry Foundation*.

²³ Ovídio. *Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 83 (Livro I, vv. 533).

²⁴ Peneu (Πηνειός), pai de Dafne (Δάφνη), foi um deus-río da Tessália. Segundo Hesíodo (c.750-650 a. C.), os três mil deuses-ríos (Ποταμοί), turbulentos, eram filhos dos titãs Oceano (Ωκεανός) e Tétis (Θέτις). HESIOD. *Theogony*, 337-345. *Perseus Digital Library*.

mas ainda perdidamente apaixonado, porque ferido pela flecha de Cupido –, decidiu que o loureiro seria a sua árvore, sempre presente em sua cabeleira e em sua aljava e, como *coroa de louros*, passaria a servir como símbolo das vitórias militares dos generais, mantendo a *eterna glória de uma folhagem permanente*²⁵.

Assim, com suas *Metamorfoses*, Ovídio difundiu universalmente a imagem de Cupido com seu arco e flecha a ferir tanto os deuses quanto os mortais no mundo, e a causar encontros e desencontros amorosos²⁶.

II. COM SEU DARDO DE AÇO, PROVOCA UM GOLPE DE PRAZER

A Idade Média amou Ovídio. Isso porque a cosmogonia das *Metamorfoses* era muito afim ao *neoplatonismo* vigente até a “descoberta” de Aristóteles (384-322 a.C.) no século XIII pelos universitários medievais (especialmente os de Paris)²⁷. Mas foi sobretudo sua proposta literária, qual seja, elencar *toda* a tradição mitológica, que fez com que as *Metamorfoses* passassem a ser consulta obrigatória por parte dos leitores para a compreensão dos poetas latinos²⁸.

²⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*, op. cit., p. 78-85 (Livro I, vv. 474-567).

²⁶ GIRAUD, Yves. “Dafne”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997, p. 203-211.

²⁷ DE BONI, Luis Alberto. *A entrada de Aristóteles no Ocidente Medieval*. Porto Alegre: EST Edições: Editora Ulysses, 2010. Outra consideração é a de Jacques Le Goff (1924-2014): “[...] houve uma moda de aristotelismo latino medieval e que, por volta de 1260-1270, impregnou quase todo o ensino universitário. Um mestre que também esteve na moda foi Tomás de Aquino, um dos grandes introdutores de Aristóteles no âmbito universitário. Mas depois de 1270 o aristotelismo retrocedeu, tanto pelas condenações de tradicionalistas como Étienne Tempier como, em contrapartida, pelos ataques dos mestres ‘modernos’ que opunham ideias mais místicas e menos racionalistas, como foi o caso dos franciscanos João Duns Escoto (1266-1308) e Guilherme de Ockham (c. 1350), e do dominicano Mestre Eckhart (c. 1260-1328). O intelectualismo de Aristóteles foi considerado a partir de então como um obstáculo à uma ciência que se tornava mais experimental e aberta à livre-discussão.” – LE GOFF, Jacques. *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona: Crítica, 2003, p. 109. Curiosamente, a análise de Le Goff, no entanto, não explica o paradoxo de como a ciência simultaneamente avançou com a *mística medieval* e o “abandono” do racionalismo aristotélico!

²⁸ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 50-51.

Imagem 4



Roman de la Rose (c. 1301-1400), iluminura, folio 13r, Ms NLW 5016D, National Library of Wales. Cupido, metamorfoseado em um rei coroado, com capa rosa e alado (asas vermelhas), atinge com sua flecha incandescente o olho direito de uma dama, que inutilmente tentava fugir. Na obra, o Amor é definido como “[...] uma enfermidade do pensamento que nasce entre duas pessoas livres e de sexos diferentes [...]”.²⁹

Além disso, suas histórias mitológicas poderiam ser lidas não como *verdades teológicas*, naturalmente, mas de *modo alegórico* (como explicou Dante [c.1265-1321], citando justamente Ovídio como exemplo!)³⁰. Por todos esses motivos, não causa espanto o fato de, no início do século XIV, um autor anônimo ter composto uma adaptação (em mais de

²⁹ GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG. *El Libro de la Rosa* (introd.: Carlos Alvar; trad.: Carlos Alvar y Julián Muela; lectura iconográfica: Alfred Serrano i Donet). Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 110.

³⁰ “Dante ainda definiu os *quatro sentidos compreensivos* de leitura das Escrituras (*literal, alegórico, moral e anagógico*) em sua obra *Convivio* (c. 1304-1307). Em relação ao *sentido alegórico*, “[...] é aquele que se esconde sob o manto das fábulas, constituindo uma verdade oculta sob uma bela mentira: tal como diz Ovídio que Orfeu com a cítara amansava as feras, e fazia que se movessem as árvores e as pedras; o que quer dizer que o homem sábio, com o instrumento da sua voz, faria amansar e humilhar os corações cruéis, e conduzir-se conforme a sua vontade aqueles que não têm vida de ciência e arte: e aqueles que não têm vida racional alguma são quase como pedras.” (*Tratado segundo*, I).” – SILVA, Matheus Corassa da; COSTA, Ricardo da. “A Alegoria. Do Mundo Clássico ao Barroco”. In: OSWALDO IBARRA, César; LÉRTORA MENDONZA, Celina (coords.). *XVIII Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval – Respondiendo a los Retos del Siglo XXI desde la Filosofía Medieval. Actas*. Buenos Aires: Ediciones RLFM, 2021, p. 94.

setenta mil versos octossilábicos) das *Metamorfoses*: o *Ovídio Moralizado* (c.1317-1328), coroando sua influência na cultura ocidental³¹.

II.1. GUIRAUT DE CALANSON (FL. 1202-1212)

Guirautz de Calanson si fo uns joglars de Gascoingna. Ben saup letras, e sutils fo de trobar; e fez cansos maestradas des plazens e descortz d'aquella saison. Mal abellivols fo en Proenssa e sos ditz, e petit ac d'onor entrels cortes.

Guiraut de Calanson foi um dos jograis da Gasconha. Soube bem letras e sutil foi em trovar. Fez magistras canções, [ainda que] desagradáveis e descortes, em seu tempo. Tanto ele quanto seus ditos foram mal-recebidos em Provença, e pouco honrado foi entre os cortes (a tradução é nossa).³²

Como se vê na citação acima, extraída das *Vidas dos trovadores*, trabalho biográfico feito por compiladores *a posteriori* (na segunda metade do século XIII), não há muitas informações a respeito de nosso trovador. Além disso, restaram apenas onze poesias de Guiraut de Calanson (fl.1202-1212) – dentre elas, dois *descordos* (*descorts*) e um *pranto* (*planh*)³³.

³¹ A relação de manuscritos existentes, edições antigas, modernas, traduções, estudos e bibliografia, se encontra disponível em ARLIMA – Archives de littérature DU MOYEN ÂGE.

³² DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos* (prólogo de Pere Gimferrer). Barcelona: Ariel, 2012, p. 1080. Cotejamos em nossa tradução a versão em castelhano de Martín de Riquer, presente em *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantillado, 2004, p. 107.

³³ “DESCORDO (Prov. *descort*). Tipo métrico isossilábico das cantigas d’amor, em que o poeta, variando os metros, procurava mostrar a inquietação do seu espírito ocasionada pelo objeto de sua paixão. Essa irregularidade estrófica supunha variedade na melodia musical; às vezes esse ‘desacordo’ métrico podia manifestar-se entre o texto poético – de caráter angustioso, aflitivo, e a música – chocarreira e otimista [...] PLANH (lat. *planctus*) [...] composição poética em que o tema é fundamentalmente uma lamentação pela morte de alguém.” – SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 374 e 398.

Imagem 5



Guiraut de Calanson. *Cançoner I*. BnF, ms. 854, folio 142r.

Sua canção mais famosa, *Àqueles a quem amo com a mente e o coração* (c.1200), é justamente a que se vale do mito de Cupido e suas flechas. Nela, o trovador dividiu o Amor em três partes, e apresentou uma *poesia alegórica* sobre o *menor terço do amor*: o amor carnal – os outros dois terços são o do amor natural (afeição pelos amigos e parentes) e o amor celestial (devoção a Deus, amor superior)³⁴.

³⁴ “A utilização da *alegoria* (ἀλληγορία) como um recurso estético, literário e filosófico para explicar significados complexos, personificar e ressignificar abstrações e ter a função de *reflexo de uma verdade transcendente* é tão antiga quanto a própria História.” – SILVA, Matheus Corassa da; COSTA, Ricardo da. “A Alegoria. Do Mundo Clássico ao Barroco”. In: OSWALDO IBARRA, César; LÉRTORA MENDONZA, Celina (coords.). *XVIII Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval – Respondiendo a los Retos del Siglo XXI desde la Filosofía Medieval*. Actas, op. cit., p. 87.

<p style="text-align: center;"><i>Celeis cui am de cor e de saber</i>³⁵ <i>Àqueles a quem amo com a mente e o coração</i> Guiraut de Calanson (fl. 1202-1212) Trad.: Ricardo da Costa</p>			
	Celeis cui am de cor e de saber	Àqueles a quem amo com a mente e o coração,	
	domm'e seignor et amic, volrai dir	à dama, ao senhor e ao amigo, desejaria dizer	
	en ma chanso, si'l platz qu'o deign' auzir	em minha canção, se lhes agradam dignar- me a escutar, ³⁶	
I	del menor tertz d'amor son gran poder	sobre o grande poder do menor terço de amor,	
	per so car vens princes, ducs e marques,	porque ele derrota príncipes, duques e marqueses,	05
	comtes e reis, e lai on sa cortz es	condes e reis, e lá onde sua corte está	
	non sec razo mas plana voluntat	não segue a razão, mas sua simples vontade,	
	ni ja nuil temps no-i aura dreit jutjat	e nunca há tempo para um julgamento justo.	
	Tant es subtils qu'om non la pot vezer	Ela é tão sutil que ninguém pode vê-la,	
	e corr tant tost que res no-il pot fugir,	corre tão rapidamente que nada pode lhe escapar,	10
	e fer tan dreg que res no-il pot gandar	e fere tão certamente que nada pode se esquivar.	
II	ab dart d'acier, don fai colp de plazer	Com seu dardo de aço, provoca um golpe de prazer,	
	on non ten pro ausbercs fortz ni espes	que de nada vale loriga forte e espessa, ³⁷	
	si lansa dreit; e pois trai demanes	caso lance correta e imediatamente	
	sajetas d'aur ab son arc estezat;	setas de ouro com seu arco tensionado,	15
	pois lans'um dart de plom gent aflat.	e depois lance um dardo de chumbo bem afiado.	
	Corona d'aur porta per son dever;	Coroa de ouro porta por seu dever,	
	e no ve re; mas lai on vol ferir	e nada vê, apenas onde deseja ferir.	
	no failл nuill temps, tan gen s'en sap aizir;	Nunca erra, tão bem sabe isso fazer,	

³⁵ GUIRAUT DE CALANSON. “Celeis cui am de cor e de saber”. In: *Corpus des Troubadours. Institut d'Estudis Catalans*.

³⁶ Aqui seguimos a lição de ERNST, Willy. “Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso”. In: *Romanische Forschungen* 44, 2 (1930), p. 255-406, tradução disponível em GUIRAUT DE CALANSON. “Celeis cui am de cor e de saber (Übersetzung)”. In: *Corpus des Troubadours. Institut d'Estudis Catalans*. Isso porque seu entendimento nos pareceu mais afim à narrativa da canção – diferentemente das traduções para o espanhol (de Martín de Riquer) e para o italiano (de Maria Grazia Capuzzo), que optaram para “Àquela que eu amo com o coração e o saber, senhora, senhor e amigo, gostaria de dizer em minha canção, se lhe agrada dignar-se a escutá-la...” (espanhol) e “Àquela que amo com sentimento e intelecto, (que é minha) senhora, senhor e amiga, falarei em minha canção – se agradar a se dignar de ouvi-la...” (italiano).

³⁷ Loriga (do latim *lōrica*) = cota-de-malha, túnica curta feita de anéis ou discos de metais entrelaçados.

III	e vola leu, e fai si mout temer,	voa rápido, e se faz muito temer,	20
	e nais d'Azaut que s'es ab Joi empres	e nasce do <i>Agrado</i> , que se uniu ao <i>Prazer</i> .	
	e quan fai mal, sembla que sai bes,	Quando mal faz, parece que é bem,	
	e viu de gaug e-s defen e-s combat,	vive do gozo, e se defende, e combate,	
	e no-i garda paratge ni rictat.	e não olha linhagem nem riqueza.	
IV	En son palais, on ela vai jazer,	Em seu palácio, onde ela vai descansar,	25
	a cinc portals, e qui-ls dos pot obrir	há cinco portas, e quem pode duas abrir,	
	leu passa-ls tres, mas non pot leu partir;	logo passa outras três, mas dificilmente consegue voltar.	
	et ab gaug viu cel qu'i pot remaner;	Com gozo vive quem pode ali permanecer,	
	e poja i om per quatre gras mout les,	e sobe por quatro degraus muito suaves,	
	mas no-i intra vilans ni mal apres,	mas ali não entram vilãos, nem mal-educados	30
c'ab los fals son el barri albergat,	que, com os falsos, se albergam no bairro		
que ten del mon plus de l'una meitat.	que tem do mundo mais de uma metade.		
V	Fors al peiro, on elas vai sezer,	Fora, na escadaria, onde costuma se sentar,	
	a un taulier tal co-us sai devezir:	há um tabuleiro, tal como vou descrever:	
	que negus om no sap nuill joc legir	ninguém sabe escolher de nenhum jogo	35
	las figuras no-i trob a son voler;	as figuras, nem a seu gosto as encontrar.	
	et ai mil poinz, mas gart que no-i ades	E há mil peças, mas evite tocá-las	
	om malazautz, de lait jogar mespres,	o homem bruto, mal-acostumado a jogos feios,	
quar li point son de veire trasgitat	porque as peças são de vidro fundido		
e qui-n fraing un pert son joc envidat.	e o convidado que quebra uma, perde seu jogo.	40	
VI	Aitan quan mars ni terra pot tener	Tudo quanto o mar e a terra podem conter	
	ni soleils par, se fai a totz servir;	e o Sol iluminar, ela se faz por todos servir;	
	los us fai ricos e-ls autres fai languir,	uns torna ricos, outros faz definir;	
	los us ten bas e-ls autres fai valer;	uns abate, outros faz valer,	
	pois estrai leu so que gent a promes;	logo retira o que gentilmente prometeu	45
	e vai nuda, mas quan d'un pauc d'orfes	e vai nua, exceto por um pedaço de galão	
que porta ceing; e tuit sei parentat	que porta, cingido; e todos os seus parentes		
naisson d'un foc de que son assemblat.	nascem de um fogo que os tornam semelhantes.		
VII	Al segon tertz taing Franquez'e e	Ao segundo terço correspondem a	
	Merces,	<i>Franqueza e a Mercê</i> ,	
	e-l sobeiras es de tan gran rictat	e o superior é de tamanha riqueza	50
	que sobre-l cel eissaussa son regnat.	que sobre o céu eleva seu reinado.	
VIII	A Monpeslier, a N Guillem lo marques	A Montpellier, a Dom Guilherme, o marquês,	
	t'en vai, chanso; fai l'auzir de bon grat,	vá, canção, e faça com que seja ouvida de bom grado,	
	qu'en lui a pretz e valor e rictat.	porque tem honra, valor e riqueza.	

Apenas na última estrofe da canção (VIII) é que somos informados que Guiraut de Calanson a dedicou a Guilherme VIII de Montpelier (†1202), nobre famoso por acolher trovadores em sua corte e por manter seus domínios livres da heresia albigena³⁸. Isso não era incomum: Calanson provavelmente era de estirpe social inferior. Caso fosse nobre, ainda que hostil, a *Vida* diria algo a respeito, mas afirma, laconicamente, que foi um “jogral da Gasconha” – ou seja, era trovador e jogral: compunha e interpretava suas canções! Para esses socialmente menos afortunados, restava conseguir a acolhida e o patrocínio de algum nobre³⁹.

Após uma abertura ao modo de uma *proclamação amorosa* (da qual, aliás, há divergências se o poeta se refere somente à dama ou a todos os seus conhecidos⁴⁰), Calanson anuncia que discorrerá sobre *o grande poder do menor terço do Amor*, invencível força que a todos subjuga: é a *Dama Amor* (no provençal antigo, o amor é substantivo feminino), mescla de atributos de Vênus e de Cupido⁴¹.

Imperceptível, velocíssima e certa, com seu arco, a coroada *Dama Amor* tem poderosas flechas – uma, de aço (que provoca prazer: é a anestesia!), várias de ouro (para provocar o *enamoramento*), e uma de chumbo (provavelmente para sedimentar a ferida). Nenhuma armadura é capaz de proteger os que por ela são feridos! Temidíssima, ela é filha do *Agrado* (*Azaut*) e do *Prazer* (*Joi*). Por isso, vive do gozo, e não vê aparência (vv. 21-24).

³⁸ “Guillem VIII de Montpeller” (1177- 1202). In: *Enciclopèdia.cat*

³⁹ “La mayoría de los trovadores fueron hijos de caballeros y de burgueses, aunque no faltasen ricos barones y hasta príncipes de elevada alcurnia en sus filas. Muchos de ellos tenían juglares para que recitasen sus composiciones. Otros las recitaban personalmente.” – DE CUENCA, Luis Alberto. “Prólogo”. In: GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesía completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca). Madrid: Editorial Renacimiento, 2007, p. 9.

⁴⁰ Ver nota 37.

⁴¹ A partir desse ponto, seguiremos integralmente a interpretação de Martín de Riquer (DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos, op. cit.*, p. 1081-1084).

No ambiente poético trovadoresco, *joi* era a palavra mágica⁴². Significa “alegria”, “gozo”. *Prazer*. Nesse ensolarado universo provençal do século XII, feliz, jovem (e, por isso, beligerante!), entusiasmado e impetuoso, tudo girava em torno dessa *alegria de viver*. Historicamente, esse foi um sentimento novo, porque desconhecido tanto dos antigos quanto de seu próprio tempo, o da Cristandade medieval⁴³. Era herdeiro do prazer epicúreo antigo⁴⁴, antecessor imediato da *felicitas naturalis* humanista⁴⁵ e uma das causas da *felicidade como prazer* de Locke (1632-1704)⁴⁶ e Leibniz (1646-1716)⁴⁷.

A seguir, o poeta gascão discorre sobre o *Palácio do Amor*. Ele tem cinco portas e quatro suavíssimos degraus: ao passar pela terceira porta, dificilmente o visitante consegue retornar, além de passar a viver gozosamente (vv. 25-29). Nesse extasiante e sedutor ambiente estão excluídos os camponeses – incapazes de fruir um sentimento filosoficamente tão elevado⁴⁸ – e também os falsos e os mal-educados: **Amor não aceita nem insinceros, nem deselegantes!**

⁴² DE CUENCA, Luis Alberto. “Prólogo”. In: GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesia completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca), *op. cit.*, p. 10-11.

⁴³ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, *op. cit.*, p. 386.

⁴⁴ “[...] declaramos o prazer ser o princípio e o fim de uma vida feliz. De fato, reconhecemos ser o prazer um bem primordial e congênito e, a partir dele se empreende toda escolha e recusa, e chegamos até ele discernindo todo bem de acordo com a medida da afeição [...]” – EPICURO. “Exortação à Prática da Filosofia para obtenção da felicidade, 3. 10”. In: SOUZA, José Bezerra de. *CARTA A MENECEU SOBRE A FELICIDADE. ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΜΕΝΟΙΚΕΙ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΥΑΙΜΟΝΙΑΣ*. João Pessoa: UFPB, 2022, p. 33.

⁴⁵ “Trabalhando dentro dos limites estabelecidos pela teologia do fim da Idade Média, os humanistas do Renascimento conseguiram ampliar o alcance da *felicitas naturalis*, abrindo mais espaço para os prazeres imperfeitos da vida e ao mesmo tempo começando a contemplar a difícil missão de fazer os seres humanos felizes em vida.” – McMAHON, Darrin M. *Felicidade. Uma história*. São Paulo: Globo, 2006, p. 175.

⁴⁶ LOCKE, John. *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* (introd., notas e coord. da tradução: Eduardo Abranches de Soveral). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 339 (Livro II, cap. XXI, 43).

⁴⁷ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano* (trad.: Luiz João Baraúna). São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, p. 136 (Livro II, cap. XXI, 42).

⁴⁸ “[...] é perfeitamente impossível encontrar camponeses que sirvam na corte do Amor, pois eles são naturalmente levados a realizar as obras de Vênus como o cavalo e o mulo [...]” – ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do Amor Cortês* (introd., trad. do latim e notas de Claude Buridant. Trad.: Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 206 (Capítulo XI. *Do amor entre os rústicos*).

Essas cinco portas do *Palácio do Amor* de Calanson são possivelmente uma *alusão trovadoresca* às *cinco linhas do amor* que séculos antes o gramático Élio Donato (séc. IV) se referiu ao comentar a comédia *Eunuco* (*Eunuchus*) do dramaturgo Terêncio (c. 195-159 a.C.) – **1**) a *visão*, **2**) a *locução*, **3**) o *tato*, **4**) o *doce beijo* e **5**) o *coito*. Donato assim transformou um *apoteagma numérico* em um *jogo intelectual erótico*⁴⁹. Para um bom entendedor: após se chegar ao *tato* (terceira porta), o amante já sabe que será bem-sucedido, pois não haverá retrocesso em sua investida!⁵⁰

Na escadaria do *Palácio do Amor*, há um enorme tabuleiro, composto por mil peças (vv. 33-37)! A alegoria aqui é óbvia: a imagem representa as múltiplas possibilidades do *jogo do Amor – como de hábito, reservado apenas aos gentis-homens* – da investida à concretização do desejo. Assim a Idade Média *transformou* o simbolismo do jogo de dados da Antiguidade: *acolheu* o jogo de xadrez vindo do Oriente, *criou* a peça da Dama (a única a ter total movimento pelo tabuleiro, expressão da nova posição social da mulher!) e *converteu* a disputa entre os jogadores em um ambiente de sedução, de corte, jogo entre homens e mulheres⁵¹.

Na canção de Calanson, a *Dama Amor*, sempre desnuda, é *fogo puro*. Poderosíssima, movimenta sua própria *Roda da Fortuna* pois, enquanto enriquece uns, faz definhar outros: tanto dá quanto tira (vv. 43-48). Só

⁴⁹ “Na literatura sapiencial do Antigo Testamento é popular o ‘apoteagma numérico’, que começa aproximadamente assim: ‘Há três coisas que são insaciáveis, e uma quarta que nunca diz: Basta! (Prov., 30:15) (...) A origem dessa forma de expressão poderia estar na poesia e na sabedoria populares. Contar, calcular, enumerar são meios de orientação intelectual.” – CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 623-626.

⁵⁰ A interpretação de Curtius não é unanimidade entre os especialistas. Para o tema, ver DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos, op. cit.*, p. 1083.

⁵¹ “O xadrez (do sânscrito *shaturanga*, ou as *quatro angas* – as armas [infantes, cavaleiros, carros e elefantes]) é uma invenção indiana do século VII. Em sua forma original, o rei estava montado em um elefante e não existia a rainha – uma invenção da Europa medieval. Chegou à Sicília e Itália meridional por volta do século XI e difundiu-se pela Europa especialmente a partir da Península Ibérica, regiões limítrofes com o mundo muçulmano.” – COSTA, Ricardo da. “*Codex Manesse*. Três iluminuras do *Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (séc. XIII). *Análise iconográfica*. Segunda parte”. In: *Brathair 2* (2), 2002: p. 01.

no fim de sua canção é que o trovador dedica algumas poucas linhas aos outros dois terços do Amor (o primeiro, ambiente da *Franqueza* e da *Mercê*; o segundo, acima do Céu, é o *amor celestial*, a Deus).

Assim, graças a Guiraut de Calanson, temos notícia de que os poetas da Idade Média não só conheciam o tema clássico de Cupido e suas flechas, mas que seu público (cavaleiresco, cortês) era capaz de entender e apreciar suas metáforas amorosas⁵².

III. DE TRÊS NATUREZAS SÃO OS GOLPES DO AMOR

Imagem 6



Detalhe de *O triunfo de Galatéia* (c.1512) de Rafael (1483-1520). Afresco, 297 x 225 cm, *Loggia de Galatea*⁵³, Villa Farnesina, Trastevere, Roma. Três atentos cupidos (*putti*), com pequenas asas multicoloridas, se preparam para atirar suas flechas. O personagem ressurgiu na Arte do *Quattrocento*, especialmente a partir de Donatello (c.1386-1466), ou seja, justamente quando da redação dos *Dictats* de Ausiàs March (c. 1397-1459).

⁵² Podemos ter uma boa ideia da *força imagética* dessa canção no ambiente poético da época com sua repercussão: duas décadas depois do período de atuação de Guiraut de Calanson, nasceu Guiraut Riquier (c. 1230-1292), um dos últimos trovadores da Occitânia. Em 1290, Riquier fez um extenso comentário (do gênero *epístola em verso*) dessa canção de Guiraut de Calanson. GUIRAUT RIQUIER. “Al subtils aprimatz” (“Aos sutis conhecedores”): In: *Corpus des Troubadours*. Institut d’Estudis Catalans.

⁵³ *Loggia* – “Espaço provido de uma colunata ou arcada no corpo do edifício, mas que dá para o ar livre num dos lados, normalmente em um pavimento superior e dando para um pátio aberto.” – CHING, Francis D. K. *Dicionário Visual de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 85.

<i>Dictat LXXIX</i> ⁵⁴			
		Ausiàs March (c. 1397-1459) Trad.: Ricardo da Costa	
I	Oh vós, mesquins, qui sots terra jaeu del colp d'amor, ab lo cos sangonent,	Oh, vós, infelizes, que sob a terra jazeis pelos golpes do amor com ensanguentados corpos,	
	e tots aquells qui ab cor molt ardent	e todos aqueles que, com os corações ardentes,	
	han bé amat, preg-vos no us oblideu;	bem amaram, rogo-vos que não vos esqueceis:	
	veniu plorant, ab cabells escampats	venhais chorando, com os cabelos desgrenhados	05
	oberts los pits per mostrar vostre cor	e os peitos dilacerados, para mostrar como vossos corações	
	com fon plagat ab la sageta d'or	foram chagados com a flecha de ouro	
	ab què amor plagà'ls emamorats.	com a qual o Amor pungiu os enamorados.	
II	Los colps d'amor són per tres calitats, e veure's pot en les fletxes que fir,	De três naturezas são os golpes do Amor, e constatar podeis pelas flechas que ferem,	10
	per què'ls ferits són forçats de sentir dolor del colp segons seran plagats.	porque os feridos são forçados a sentir a dor do golpe conforme chagados serão.	
	D'or e de plom aquestes fletxes són, e d'un metall que s'anomena argent;	De ouro e de chumbo são estas flechas, e de um metal chamado prata.	
	casquí d'aquests dóna son sentiment segons que d'ells diferença ha en lo món.	Cada um destes provoca um sentimento conforme deles há diferença no mundo.	15
III	En aquell temps que primer d'aquest fon,	Naqueles tempos que nos precederam,	
	les fletxes d'or amor totes llança e, desmembrat, una se n'aturà	flechas de ouro o Amor todas lançou; desmembrada, uma se conservou	
	ab què'm ferí, de què viure abandon.	com a qual me feriu, e do qual viver abandonarei.	20
	De fletxes tals, molts passats foren morts;	De flechas tais, muitos que passaram foram morts,	
	ja no té pus que fer guerra mortal.	por isso não precisam mais guerras mortais travar.	
	Ab les d'argent sol basta fer senyal, mas los plagats de morir són estorts.	As de prata bastam para deixar cicatriz, mas os chagados de morrer estão salvos.	
	Ab les de plom son hui tots sos deports,	Com as de chumbo, todos hoje se entretêm,	25

⁵⁴ Base da tradução: AUSIÀS MARCH. *Dictats. Obra completa* (edición de Robert Archer; traducciones de Marion Coderech y José María Micó). Madrid: CÁTEDRA. Letras Hispánicas, 2017, p. 572-575.

IV	e son poder no basta traure sang.	e seu poder não é suficiente para sangue verter.	
	Amor, veent lo seu poder tan manc	O Amor, ao ver tão débil seu poder,	
	ha trencat l'arc; jo-n faç al món reports.	seu arco quebrou, e eu dou ao mundo informe.	
	Ab cor sancer crida la sua pau	Com o coração aberto, sua paz anunciou	
	per què cascú pot anar en cabells;	para que cada um pudesse ir descoberto.	30
	per fugir d'ell no cal muntar castells;	Para dele escapar, não é mais necessário castelo erguer,	
	lo seu poder pus baix que terra jau.	pois seu poder mais baixo que a terra jaz.	
V	Mas jo romanc a mort, d'açò fiau;	Mas à morte eu permaneço, disse creiais,	
	la sua pau és guerra per a mi;	pois sua paz é guerra para mim.	
	si en guerra fos cella per qui-m ferí,	Caso em guerra estivesse por aquela que me feriu,	35
	jo fora en pau vençut, e son esclau.	em paz seria vencido, e seu escravo.	
	Pau ha lo món, e guerra jo tot sol,	Paz há no mundo, e em guerra eu tão somente,	
	perquè amor guerrear ha finit;	porque o amor deixou de guerrear.	
	jo són plagat, e no puc ser guarit,	Ferido estou, e curado não posso ser,	
	puis la que am de sa plaga no-s dol.	pois a que amo de sua chaga não se condói.	40
VI	Oh folla amor, qui vostre delit vol,	Oh, louco amor, quem vosso deleite deseja,	
	sobre lloc fals ha son contentament;	sobre falso lugar coloca seu contentamento,	
	per ço repòs no té en l'enteniment:	pois descanso não tem seu entendimento,	
	car sino-l ver l'enteniment no col.	já que a não ser na verdade o entendimento repousa.	

Ditado, algo dito de maneira sentenciosa. Palavra, *autoridade*. A caminho da Modernidade, no início do século XV, quem compunha um ditado (hoje chamamos *poema*), obedecia a uma *voz íntima* que ordenava as palavras a serem posteriormente proferidas. Eram *manifestações verbais* dotadas de autoridade porque saíam da boca de um – literalmente – *ditador*. Os ditados de Ausiàs March (c.1397-1439) trataram de temas de amor, o *amor cortês*, algo bem vivo desde a tradição trovadoresca, e foram marcados pelo *dom*, oriundo da

*inspiração (inspirare) e da mimese (μίμησις)*⁵⁵, espécie de *dádiva divina* que trespassava a verdade⁵⁶.

O *Ditado LXXIX* é uma verdadeira *invocação aos mortos*. Na tradição cultural ocidental, a invocação (*invocatio*) era uma variante da antiga devoção romana (*devotio*), quando um general romano prometia aos deuses ctônicos sacrificar a própria vida em batalha⁵⁷. March se vale desse *leitmotiv poético* para clamar pelos seus, os *amantes do Passado*, unindo-se assim a todos que tiveram o coração dilacerado pelo Amor.

Nessa *invocação de abertura*, o poeta *ressuscita* os antigos amantes: mesmo dilacerados e ensanguentados, com os cabelos desgrenhados e

⁵⁵ Na tradição platônica, o artista é “agitado por uma força divina” (*Ion*, 533d), “inspirados pelas Musas” (*Ion*, 533e) e “o próprio deus conversa conosco por intermédio deles” (*Ion*, 534d). PLATÃO. *Ion. Menexeno* (trad.: Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2020, p. 41-43.

⁵⁶ Sobre o *dom*, a Bíblia (e, consequentemente, toda a tradição cristã) assevera: “Acerca dos dons espirituais, não quero, irmãos, que sejais ignorantes (...) Ora, há diversidade de dons, mas o Espírito é o mesmo. E há diversidade de ministérios, mas o Senhor é o mesmo. E há diversidade de operações, mas é o mesmo Deus que opera tudo em todos. Mas a manifestação do Espírito é dada a cada um, para o que for útil. Porque a um pelo Espírito é dada a palavra da sabedoria; e a outro, pelo mesmo Espírito, a palavra da ciência; e a outro, pelo mesmo Espírito, a fé; e a outro, pelo mesmo Espírito, os dons de curar; e a outro a operação de maravilhas; e a outro a profecia; e a outro o dom de discernir os espíritos; e a outro a variedade de línguas; e a outro a interpretação das línguas. Mas um só é o mesmo Espírito opera todas estas coisas, repartindo particularmente a cada um como quer (...).” – 1Cor 12, 1-14. O *Iluminismo* alemão (c. 1650-1800) substituiu a veneração aos santos pelo cultivo ao *gênio*, e o *caminho de santidade* pela *formação humanista laica* (a *Bildung*, cujos modelos foram Lessing [1729-1781], Mendelssohn [1729-1786], Goethe [1749-1832], etc.). Com o fim do *Iluminismo* e as guerras napoleônicas, o *Romantismo* (c. 1795-1835), de cunho nacionalista, revalorizou as criações medievais, mas não compreendeu que estas foram fruto de uma cultura animada pela graça divina e pelos dons do Espírito Santo, atribuindo-as ao *gênio do povo* (*Volksgeist*). Ver JONES, E. Michael. *The Jewish Revolutionary Spirit*. South Bend, Indiana: Fidelity Press, 2020, p. 607. Por fim, na *Sociologia*, Weber (1864-1920) consolidou essa *compreensão laicizada* com seu estudo sobre o *carisma* (terceiro tipo weberiano de *autoridade*). Ver WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, e “Autoridade”. In: JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia. Guia Prático de Linguagem Sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 23-24. Agradecemos ao Dr. Fábio Florence de Barros pela explanação a respeito do *processo histórico de dessacralização* – e ao Dr. Dr. Vicent Martines Peres (Universitat d’Alacant) pela ideia do parágrafo.

⁵⁷ A passagem clássica, famosa, é de Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.), quando Públio Décio Mure (cônsul em 340 a.C.) se sacrificou em batalha no ritual de *devotio*. Antes, se dirigiu aos deuses: “Jano, Júpiter e Marte, pai dos romanos; Quirino, Belona e Lares, divindades Novensiles, deuses Indígetes, deuses que tendes em vossas mãos a sorte dos romanos e a de seus inimigos, e vós, deuses Manes, eu vos conjuro, eu vos suplico respeitosamente, vos peço a graça e nela confio de que concedais força e vitória ao povo romano dos quirites, e insinueis nos inimigos do povo romano dos quirites o terror, o pânico e a morte. Como declarei por minhas palavras, sacrifique-me pela república, pelo exército, pelas legiões, pelos auxiliares do povo romano dos quirites e ofereço juntamente comigo as legiões e os auxiliares do inimigo aos deuses Manes e à Terra.” – TITO LÍVIO. *História de Roma. AB URBE CONDITA LIBRI* (introd., trad. e notas de Paulo Matos Peixoto). São Paulo: Editora Paumape 1989, segundo volume, Livro VIII, 9, p. 153.

chagados pelas flechas de ouro do Amor, eles podem espiritualmente socorrê-lo. Pois o poeta sofre. Clama por sua ajuda. Assim, já na segunda estrofe, surge a definição das três “naturezas” (metais) das amorosas flechas: ouro, chumbo e prata (vv. 9-16). Elas causam efeitos distintos conforme as diferenças sociais existentes no mundo. Quais? De acordo com a *ordem* a qual pertence o atingido, distinção espiritual “classista” vigente na tradição literária pelo menos desde o *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão (c.1150-1120)⁵⁸.

Aqui há uma importante nuance: enquanto o trovador Guiraut de Calanson parece empregar a ideia de três tipos de flechas para aludir às sucessivas etapas da paixão, como vimos, March atribui a *trindade amorosa* conforme a “natureza” (ordem social) dos amantes. Por acaso seria isso uma *alusão poética* às três formas filosóficas de amor – *Eros* (Ἔρως), *Philia* (Φιλία) e *Ágape* (Ἀγάπη)?

É uma analogia provável. E a tradição a fundamenta: desde cedo, os gregos alicerçaram seu pensamento no Amor. Já com os *pré-socráticos*, o Amor fundamentava a *existência da vida* e o *desejo do Bem*⁵⁹; com Platão (c. 428-348 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) *Eros* era *amante do Belo*⁶⁰, e Deus (Θεός), o *primeiro movente*, tudo movia como o que era amado⁶¹. No período de March, já havia a ênfase do *amor-ágape*, *amor cristão*

⁵⁸ Ver nota 49.

⁵⁹ “[...] foi Hesíodo o primeiro a buscar uma causa desse tipo, ou qualquer outro que pôs como princípio dos seres o amor e o desejo, como o fez, por exemplo, Parmênides. Este, com efeito, ao reconstruir a origem do universo diz: ‘Primeiro entre todos os deuses <a Deusa> produziu o Amor.’” – ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, 2005, volume II, p. 20-23 (484b); “É amor reto desejar sem desmedida as coisas belas.” – DEMÓCRITO DE ABDERA, *DK 68 B 38*. In: *Os Pensadores. Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 212.

⁶⁰ PLATÃO. *O Banquete*, *op. cit.*, p. 153 (204b).

⁶¹ “Portanto, <o primeiro movente> move como o que é amado, enquanto todas as outras coisas movem sendo movidas.” – ARISTÓTELES. *Metafísica*, *op. cit.*, volume II, p. 563 (1072b).

considerado a forma filosófica mais elevada de amor⁶² (o qual, naturalmente, o poeta não se vale em seu poemário, mas sim o *amor-Eros*, *amor carnal* e heterossexual exaltado desde a poesia trovadoresca⁶³).

A seguir, o poeta desenvolve variantes do tema dos três tipos de flechas do Amor. Das de ouro, apenas uma restou, e foi ela que atingiu seu coração. Por isso ele desistiu da vida! Já as de prata não são mortais, isto é, não provocam amores indeléveis (vv.23-24). Quanto às de chumbo, menos potentes, causam *amores vãos*: por isso todos se divertem com elas. E também por isso, ao constatar sua debilidade nos tempos de March, o Amor quebrou seu arco e anunciou tempos de paz (vv.27-30).

Após discorrer sobre as flechas do Amor e suas propriedades, March dialoga consigo próprio. O mundo “em paz” ficou após a debilidade do Amor, mas ele não: ferido foi pela última flecha de ouro que restou daquela antiga aljava, dos tempos áureos em que o Amor proliferava seus dardos a esmo. Como sua amada não se compadece com seu sofrimento, ele, que desejava ser seu escravo, permanece com sua chaga aberta (vv.33-40).

E chegamos na *tornada* – palavra de origem occitana que, na *literatura trovadoresca medieval*, designa uma meia estrofe (versos que se repetem ao fim de uma composição ou de cada estrofe ou grupo de estrofes – e que costumeiramente revelam a *chave interpretativa de seu*

⁶² ARENDT, Hannah. *O conceito de Amor em Santo Agostinho. Ensaio de Interpretação Filosófica*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

⁶³ Um bom exemplo do quanto a tese do amor platônico trovadoresco não se comprova com o estudo das fontes pode ser visto em COSTA, Ricardo da; GABY, André; HARTMANN, Ernesto; RIBEIRO, Antonio; SILVA, Matheus Corassa da. “Um *tributo à arte de ouvir*. O *amor cortês* nas *cançons* de Berenguer de Palou (c.1160-1209)”. In: *eHumanista/IVITRA 15* (2019), p. 396-455.

*sentido*⁶⁴). Nela, o poeta revive a lamentação trovadoresca da *loucura do amor*. Especialmente sua insensatez⁶⁵.

CONCLUSÃO

De Platão a Ausiàs March, o tema mitológico de *Cupido e suas flechas* percorreu um longo caminho – filosófico, poético e literário – e perpassou toda a história do Ocidente. O sucesso da obra de Ovídio na Idade Média serviu como ponte para o tema chegar até o movimento trovadoresco, que o acolheu, como vimos com o exemplo de Guiraut de Calanson, e incorporou o mito em suas metáforas amorosas – o próprio André Capelão faz alusão a ele em várias passagens de sua obra⁶⁶.

Ausiàs March resgatou o mito diretamente da tradição trovadoresca. Em seu *Dictat LXXIX*, recortou o tema das flechas de Cupido, presente nas consciências de então, como se pode confirmar não só em sua poesia mas também na entusiasmada representação imagética, pouco mais de meio século após sua morte, do afresco *A Forja de Vulcano*, da *Escola de Rafael (imagem 7)*.

⁶⁴ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, *op. cit.*, p. 406.

⁶⁵ “[...] quando um homem sensato ama, deixa de ser o mesmo; por maior que seja a sua sabedoria, basta ser arrebatado pela paixão para que já não saiba moderar-se: a sabedoria é então impotente para dominar os impulsos da luxúria e refrear os atos funestos que serão cometidos. Chega-se a dizer que os sábios se perdem mais facilmente nos descaminhos do amor e que se entregam com mais ardor aos prazeres da carne do que as pessoas que têm menos domínio de si [...] Quem jamais possuiu sabedoria tão perfeita quanto Salomão? Entretanto, ele se entregou sem comedimento ao pecado de luxúria e, por amor às mulheres, não receou adorar outros deuses.” – ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do Amor Cortês*, *op. cit.*, p. 287-288.

⁶⁶ “[...] todo homem de espírito são, que seja capaz de sacrificar no altar de Vênus, pode ser atingido pelos **dardos do amor** [...] Pois o bem-falante tem por hábito desferir **flechas de amor** [...] Sabeis, portanto, que há muito tempo fui ferido pela **flecha do vosso amor** [...] os amantes não deveriam dar atenção a nada mais, e só procurar saber se um pretendente foi atingido pela **flecha do amor** [...] basta que o Amor acaricie um dos dois amantes com seu sopro perfumado para que de sua fonte de abundância brotem as primícias da paixão. Porque, depois de atingir um dos amantes **com seus dardos** [...] pelo que me parece, **os dardos do Amor** nunca vos atingiram [...] e ainda que certas mulheres de alguma maturidade, já antes atingidas pelas **flechas de Cupido** [...] um homem sempre se apaixona por uma mulher que não pode obter, por mais que suplique, porque, não tendo sido atingida pelas **flechas de Cupido**, ela é incapaz de retribuir-lhe o sentimento.” – ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do Amor Cortês*, *op. cit.*, p. 14, 21, 38, 40-41, 47, 149, 157 e 304 (os grifos são nossos).

Imagem 7



A Forja de Vulcano (c. 1516). *Escola de Rafael*, afresco na *Loggetta* do Cardeal Bibbiena (1470-1520), Palácio Pontifício, Vaticano⁶⁷. Ao centro, Vulcano, na forja, martela uma flecha. Acima de sua cabeça, Cupido voa, já armado com arco e flecha. Vulcano está rodeado por uma dezena de cupidos, todos em vivo movimento, testando os arcos e flechas produzidos pelo deus. A *Escola de Rafael* imortalizou no início do século XVI esse tema mitológico⁶⁸.

Tudo isso nos sugere que as *sensibilidades cortesãs* do alvorecer da Modernidade, desordenadamente atingidas pela “descoberta do amor”, foram profundamente tocadas por essa lírica imagem poética, delicada síntese do despertar emotivo do processo amoroso. E graças a essas transmissões culturais praticamente ininterruptas, o Ocidente preservou uma das mais belas imagens literárias criadas pelo pensamento: o Amor tem asas, fere a todos indistintamente, e provoca o turbilhão de sentimentos que percorre a existência da alma neste mundo.

⁶⁷ Por extensão, uma *loggetta* é uma *loggia* de menor comprimento.

⁶⁸ O termo *Escola de Rafael* refere-se aos ajudantes do mestre: “Enquanto Rafael terminava essas obras (...) dava-se prosseguimento àquilo que ele começara nos aposentos papais e nos salões, onde mantinha continuamente várias pessoas na tarefa de realizar as obras com base em seus próprios desenhos, sob sua vigilância permanente, trabalho que ele supria com os melhores ajudantes que pudessem pôr a serviço de tamanha responsabilidade.” – GIORGIO VASARI. *Vidas dos artistas* (trad. de Ivone Castilho Bennedetti). São Paulo: Editora WMF e Martins Fontes, 2011, p. 511.

Imagem 8



Detalhe de *A Primavera* (c. 1470) de Sandro Botticelli (c. 1445-1510). Têmpera em painel de álamo, 202 x 314 cm, Galleria Uffizi, Florença. Acima de Vênus (castamente vestida), um voluptuoso Cupido, nu, com uma longa aljava vermelha e com os olhos vendados, atira seu *dardo do amor* (decorado na ponta com uma forma de penacho esvoaçante). A transmissão do tema clássico pelos escritores medievais – e Ausiàs March – proporcionou uma explosão de cupidos na arte dos séculos XV-XVI.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Paulo Barros Alves Rodrigues de. *O Divino nos Sofistas e em Eurípedes*. Tese de Doutoramento na área de Estudos Clássicos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do Amor Cortês* (introd., trad. do latim e notas de Claude Buridant. Trad.: Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Antologia grega. Epigramas Eróticos (Livro V) (tradução do grego, introd. e comentário de Carlos A. Martins de Jesus). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

ARENDT, Hannah. *O conceito de Amor em Santo Agostinho. Ensaio de Interpretação Filosófica*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, 2005, volume II.

ARLIMA – *Archives de littérature DU MOYEN ÂGE*.

AUSIÀS MARCH. *Dictats. Obra completa* (edición de Robert Archer; traducciones de Marion Coderch y José María Micó). Madrid: CÁTEDRA. Letras Hispánicas, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega. Volume I*. Petrópolis: Vozes, 1994.

- CHING, Francis D. K. *Dicionário Visual de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- COSTA, Ricardo da. “Codex Manesse. Três iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg (séc. XIII). Análise iconográfica. Segunda parte”. In: *Brathair* 2 (2), 2002: p. 09-16.
- COSTA, Ricardo da; SANTOS, Armando Alexandre dos. “A imagem da mulher medieval em *O Sonho* (1399) e *Curial e Guelfa* (c. 1460)”. In: *eHumanista/IVITRA* vol. 5 (2014), p. 424-442.
- COSTA, Ricardo da; GABY, André; HARTMANN, Ernesto; RIBEIRO, Antonio; SILVA, Matheus Corassa da. “Um tributo à arte de ouvir. O amor cortês nas canções de Berenguer de Palou (c.1160-1209)”. In: *eHumanista/IVITRA* 15 (2019), p. 396-455.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- DANTE ALIGUIERI. *Convívio* (trad., introd. e notas de Emanuel França de Brito [apres. de Giorgio Inglese]). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- DE BONI, Luis Alberto. *A entrada de Aristóteles no Ocidente Medieval*. Porto Alegre: EST Edições: Editora Ulysses, 2010.
- DE CUENCA, Luis Alberto. “Prólogo”. In: GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesía completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca). Madrid: Editorial Renacimiento, 2007, p. 7-15.
- DE RIQUER, Martín. *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acanallado, 2004.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos* (prólogo de Pere Gimferrer). Barcelona: Ariel, 2012.
- ERNST, Willy. “Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso”. In: *Romanische Forschungen* 44, 2 (1930), p. 255-406.
- EURÍPEDES. *Hipólito* (tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34, 2015.
- FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. “Biografia de Ovídio”. In: *Biografías y Vidas. La Enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, 2004.
- GIORGIO VASARI. *Vidas dos artistas* (trad. de Ivone Castilho Bennedetti). São Paulo: Editora WMF e Martins Fontes, 2011.

GIRAUD, Yves. “Dafne”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997, p. 203-211.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG. *El Libro de la Rosa* (introd.: Carlos Alvar; trad.: Carlos Alvar y Julián Muela; lectura iconográfica: Alfred Serrano i Donet). Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

“Guillem VIII de Montpeller (? , ? – ?, 1202)”. In: *Enciclopèdia.cat*.

GUIRAUT DE CALANSON. “Ceis cui am de cor e de saber”. In: *Corpus des Troubadours. Institut d’Estudis Catalans*.

GUIRAUT RIQUIER. “Al subtils aprimatz” (“Aos sutis conhecedores”): In: *Corpus des Troubadours. Institut d’Estudis Catalans*.

HESIOD. *Theogony*. In: *Perseus Digital Library*.

HOMERO. *Iliada* (trad.: Frederico Lourenço). São Paulo: Cia das Letras, 2013.

JONES, E. Michael. *The Jewish Revolutionary Spirit*. South Bend, Indiana: Fidelity Press, 2020.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia. Guia Prático de Linguagem Sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LE GOFF, Jacques. *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona: Crítica, 2003.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano* (trad.: Luiz João Baraúna). São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

LOCKE, John. *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* (introd., notas e coord. da tradução: Eduardo Abranches de Soveral). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Los dados de Eros. Antología de poesia erótica griega (edición bilingüe. Introd., trad. e notas: Aurora Luque). Madrid: Ediciones Hiperión S. L., *Colección Poesía Hiperion*, 2001.

MALHADAS, Daisi; MOURA NEVES, Maria H. de. *Antologia de poetas gregos de Homero a Píndaro*. Araraquara: FFCLAR-UNESP, 1976.

McMAHON, Darrin M. *Felicidade. Uma história*. São Paulo: Globo, 2006.

- M. TULLIUS CICERO. *de Natura Deorum*. In: *Perseus Digital Library*.
- Os Pensadores. Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- OVÍDIO. *Metamorfoses* (ed. bilíngue., trad., introd. e notas: Domingos Lucas Dias). São Paulo: Editora 34, 2021.
- PADOAN, Giorgio. “Parnaso”. In: *Enciclopedia Dantesca*, 1970.
- PANDIAN, Jacob. “Syncretism in Religion”. In: *Anthropos*, vol. 101, n. 1, 2006, p. 229–33; para um estudo histórico, ALLAN, William. “Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy”. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 102, 2004, p. 113–155.
- PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009.
- PLATÃO. *O Banquete* (trad.: Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2011.
- PLATÃO. *Íon. Menexeno* (trad.: Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2020.
- PLUTARCH. “*De fraterno amore*”. In: *Perseus Digital Library*.
- SILVA, Matheus Corassa da; COSTA, Ricardo da. “A Alegoria. Do Mundo Clássico ao Barroco”. In: OSWALDO IBARRA, César; LÉRTORA MENDONZA, Celina (coords.). *XVIII Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval – Respondiendo a los Retos del Siglo XXI desde la Filosofía Medieval*. Actas. Buenos Aires: Ediciones RLFM, 2021, p. 87–96.
- SOPHOCLES. *The Theban Plays, Oedipus the King Oedipus at Colonus Antigone* (translated, with notes and an Introduction by Ruth Fainlight and Robert J. Litman). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SOUZA, José Bezerra de. CARTA A MENECEU SOBRE A FELICIDADE. ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΜΕΝΟΙΚΕΙ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΥΑΙΜΟΝΙΑΣ. João Pessoa: UFPB, 2022.
- SOUZA, Sérgio Rodrigues de. *O Conflito Patológico entre Eros e Thánatos no Poema ‘A Átis’ de Safo, de Lesbos*. Formiga, MG: Editora Unigala, 2022.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- TITO LÍVIO. *História de Roma. AB URBE CONDITA LIBRI* (introd., trad. e notas de Paulo Matos Peixoto). São Paulo: Editora Paumape 1989, volume II.

VILLALBA I VARNEDA, Pere. *Roma a través dels historiadors clàssics*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996.

WALLER, Edmund. "The Story of Phœbus and Daphne, Applied". In: *Poetry Foundation*.

WEBER, Max. *Ensaaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

4

O mito de Prometeu de um ponto de vista filosófico

Ray Renan Silva Santos ¹

Em sua obra *Prometeu acorrentado*², Ésquilo expõe o mito que narra o extraordinário e decisivo acontecimento a partir do qual o homem vem a se tornar e a ser compreendido como vivente criador. Trata-se da conhecida estória segundo a qual Prometeu rouba o fogo do Olimpo e o concede à humanidade. Antes, porém, de tratarmos do mito, faz-se necessário atentarmos para a origem do nome “Prometeu”. De modo sutil, isso pode ser verificado nas entrelinhas das palavras do próprio Prometeu mediante os seguintes versos:

Mas que digo? Bem sei de antemão
todo o futuro, nenhuma dor para mim
imprevista virá. A parte cabida se deve
suportar o mais bem, sabendo-se que
a força da Necessidade é inelutável.
Mas nem posso calar nem não calar
esta sorte: dei privilégios aos mortais
e atado tolero estas coerções.
Enchi a haste e furtada pilhei

¹ Professor Adjunto de Filosofia da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). E-mail: ray-renan@hotmail.com

² A título de esclarecimento, considero necessário que o leitor atente para dois pontos: 1. Abordarei o mito de Prometeu tão só a partir da obra citada de Ésquilo (e não, por exemplo, a partir das obras de Hesíodo: *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*). 2. Ademais, não é minha intenção realizar uma análise apurada da obra; muito longe disso, o trabalho aqui consiste em uma reflexão com base em recortes estratégicos da tragédia, a fim de que prevaleça o que o título do capítulo propõe: uma visão filosófica do mito.

a fonte do fogo, mestra de toda arte
e grande recurso esplendeu aos mortais (vv. 101-111)³.

O nome Προμηθεύς, no grego, significa aquele que vê previamente, isto é, o providente⁴. Prometeu, dessa forma, não rouba o fogo do Olimpo de modo despropositado, sem saber previamente as consequências, ou ainda, por uma espécie de ardil desmedido; pelo contrário: rouba-o precisamente pelo fato de prever as consequências disso para os mortais e para si mesmo. Em rigor, enquanto aquele que sabe previamente as coisas que devem acontecer, Prometeu, nesse caso, além de deter esse saber, colabora para que o que ele sabe venha a acontecer, por se tratar, em suas palavras, de uma Necessidade (ἀνάγκη) e, portanto, de um acontecimento peremptório e inevitável. À fonte do fogo ele chama “a mestra da arte” (ἡ διδάσκαλος τέχνης), pois tal fonte “grande recurso esplendeu aos mortais”, isto é, brilhou e fez-se ver tal qual um instrumento por meio do qual a arte se tornou possível. Esse fogo é, pois, como uma luz que ilumina os olhos humanos e os direciona para o âmbito artístico-racional⁵.

O saber prévio de Prometeu se configura como uma antevisão dos planos de Zeus para os mortais, e é por essa razão que ele vem a fazer o que faz. Referindo-se a Zeus, tais são as suas palavras:

³ ÉSQUILO. “Prometeu cadeeiro”. In: *Tragédias. Os persas – Os sete contra Tebas – As suplicantes – Prometeu cadeeiro*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilingue grego-português. São Paulo: Iluminuras, 2009. Doravante, citarei apenas as numerações dos versos entre parênteses.

⁴ Nessa direção, convém atentar para o que diz Junito de Sousa Brandão: “Prometeu, que, consoante a ‘etimologia popular’ proviria de *pró*, antes, e *manthánein*, aprender, saber, perceber, ‘ver’, significa exatamente o que o latim denomina *prudens*, de *prouidens*, o prudente, o ‘pre-vidente’, o que percebe de antemão” (BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Vozes: Petrópolis, 1986, p. 166).

⁵ Podemos dizer, com as devidas ressalvas e diferenças entre as concepções, que, tal como o sol, na alegoria da caverna platônica, representa a luz que ilumina a inteligência para que esta capte a esfera inteligível, o fogo, no mito prometeico, representa também uma luz, a qual ilumina o mundo artístico-racional dos homens. Curioso é perceber que, mais adiante, Prometeu dirá que os homens “moravam em cavernas” (v. 452), antes da concessão do fogo.

ele tão logo sentou no trono paterno
 distribuiu privilégios entre os Numes,
 a cada qual o seu, e constituiu
 o império. Dos mortais coitados
 não fez conta, mas queria destruir
 o gênero todo e semear outro novo.
 Ninguém foi contra isso, exceto eu,
 eu ousei: livre os mortais
 de dilacerados irem ao Hades (vv. 229-236).

Como se pode constatar, o ato de Prometeu é, a um só tempo, livrador – pois vem a livrar os mortais de uma extinção – e auxiliador – já que, com a concessão do fogo, ele presta auxílio aos mortais, a fim de que eles adquiram as artes. Essa concessão, por sua vez, inaugura o vigor de constituição da natureza humana como tal. Para compreendermos essa natureza humana sob uma nova vigência de realização, acompanhemos o diálogo entre Prometeu e o coro da tragédia:

P. Impedi os mortais de prever a morte.
 C. Que remédio descobriste desta doença?
 P. Cegas esperanças entre eles instalei.
 C. Útil dom assim fizeste aos mortais.
 P. Além disso, eu ainda lhes dei o fogo.
 C. E agora mortais têm fúlgido fogo?
 P. Do qual aprenderão muitas artes. (vv. 248-254).

Prometeu concedeu o fogo aos mortais, de modo que eles adquiriram habilidades artísticas. Que significa, contudo, isso? Antes de tudo, a narrativa mitológica em questão quer apontar para a gênese do homem. Aqui, a primeira objeção que pode nos surgir é a seguinte: “Ora, o homem já não existia, e a aquisição do fogo e das artes não lhe é apenas uma concessão? Desse ponto de vista, por óbvio, o homem não tem a sua

gênese ao adquirir o fogo e as artes”. Queremos, contudo, apontar para a gênese do homem enquanto homem, isto é, enquanto vivente racional, que pensa, raciocina, possui linguagem e habilidades artísticas. Desse ponto de vista, porém, o homem é o que ele faz; e o que ele faz, ele só o faz porque *já é de tal e qual modo*, isto é, um vivente racional. O homem, assim, é o vivente racional porque faz uso da razão, ao passo que faz uso da razão porque é o vivente racional.

Como vivente racional, o homem só se realiza mediante o exercício de suas habilidades, isto é, de suas τέχναι. A τέχνη é a atividade pela qual o homem se constitui como homem. Por conseguinte, uma habilidade técnico-artística não exprime uma “extensão” do modo de ser homem, senão que é o seu próprio modo de ser e de se realizar, sem o qual ele não vem a se caracterizar como tal. É com e a partir da τέχνη que o homem, de antemão e constantemente, vem a se diferenciar de maneira radical dos demais viventes. Todo e qualquer horizonte de compreensão, de sentido e de vivência humanos exprime uma dinâmica de concretização da τέχνη. No verso 252, Prometeu revela que concedeu aos mortais o fogo (πῦρ), a partir do qual (ἀφ’ οὗ γε), diz o verso 254, eles aprenderão muitas artes (πολλὰς ἐκμαθήσονται τέχνας). Sob essa perspectiva, por um lado, a arte (τέχνη) se concretiza por meio do fogo (πῦρ) – que é aqui uma metáfora para se referir ao instrumento artístico de realização da arte –, mas o homem, por outro lado, é o vivente para o qual o fogo faz-se ver como fogo, ao passo que o objeto da arte faz-se ver como objeto da arte. É necessário, então, que o homem atente para o instrumento, para o modo de usá-lo e para o fim a que ele serve. Tudo isso requer uma *linguagem própria*, a qual, entre todos os viventes, só se manifesta no homem. Por ser assim, na arte está implicado um entendimento, sem o qual nenhuma atividade artística vem a ser. Não

está em discussão aqui o nível ou a intensidade desse entendimento; antes, o ponto para o qual queremos chamar a atenção é que toda arte se realiza com e a partir de entendimento.

Pelo fato de arte e entendimento perfazerem uma unidade inseparável, isso corrobora o raciocínio segundo o qual é necessária uma linguagem própria capaz de articular todo e qualquer âmbito de experiência da vida humana, de modo que essa articulação é o que caracteriza a singularidade do homem como tal e faz com que suas percepções mais ordinárias, assim como seus raciocínios mais extraordinários, indiquem um *modus operandi* da sua natureza própria. Com efeito, é o que nos mostram as palavras de Prometeu do verso 443 ao 461:

[...] a eles, que antes eram infantis,
 lúcidos os fiz e tocados pelo espírito.
 Digo-o não para repreender os homens,
 mas explicar o bom sentido do que doei.
 Eles, antes, o que viam, viam em vão,
 ouvindo, não ouviam, mas confundiam
 tudo ao acaso, ao longo da vida, como
 as formas de sonhos, nem as ensolaradas
 casas de tijolos conheciam, nem carpintaria,
 e moravam em cavernas, tal como ágeis
 formigas, no interior sem sol das grutas.
 Não tinham sinal certo nem do inverno,
 nem da flórida primavera, nem do verão
 frutífero, mas tudo sem entendimento
 faziam, até que eu lhes indiquei
 os ascensos de astros e ocasos, difíceis.
 Ainda o número, excelente artifício,
 eu lhes inventei, e a composição de letras,
 memória de tudo, obreira mãe de Musas.

As palavras de Prometeu acenam para uma compreensão originária do modo de ser do ἄνθρωπος. Que é o homem? A essa pergunta, encontramos uma decisiva resposta nos versos supracitados. O homem é isso que, a partir do que lhe surge como doação e como possibilidade de ser, vem a realizar-se mediante um cultivo artístico-racional. O homem precisa estar sempre sob a vigência e a possibilidade de um saber, para que venha a realizar o que quer que seja. Contudo, a realização e concretização técnico-artística só se dá na própria experiência, isto é, no próprio fazer. Isso significa que, para que possa realizar uma ação, é necessário que ele já esteja na *possibilidade* de fazê-lo; para que possa, todavia, aprender a fazer, é necessário que o faça, isto é, que mergulhe na experiência do fazer⁶. Esse fazer é o fazer as coisas e o fazer-se homem, uma vez que o homem é e se constitui mediante o que faz. Ao conceder o fogo ao homem, Prometeu acena para o instrumento de labor a partir do qual o homem pode vir a realizar a sua possibilidade de ser, isto é, de ser uma identidade por meio do que ele realiza de mais próprio. Dito de outro modo, ele convoca o homem para o âmagô de seu ser, o que vem a se mostrar somente no exercício laborioso de consumação das diversas artes, que exprimem os múltiplos modos de manifestação da razão. Os homens, então, despertam de um sono, a ponto de verem que viram e ouvirem que ouviram, já que

Eles, antes, o que viam, viam em vão,
ouvindo, não ouviam (vv. 447-48).

Abre-se, assim, um mundo, um novo mundo para o homem. Abre-se esse novo mundo apenas porque o homem, ele próprio, é uma

⁶ Cf. Aristóteles, *Metph.*, ©.9, 1051a-31-33.

abertura para tal. O homem é essa abertura para a arte, porque abertura para a razão e para o saber. Nas palavras de Aristóteles: “Todos os homens, por natureza, tendem ao saber” (*Metph.*, A, 1, 980a). Fundamental é atentar para a expressão “por natureza” (φύσει), pois ela aponta para o modo próprio de constituição do homem enquanto propensão ao saber. A partir da concessão prometeica do fogo, o homem será compreendido justamente como essa propensão, da qual, por sua vez, ele não pode escapar. Porque não pode escapar, só lhe resta a constante consumação desse modo de ser, que se dá como e a partir de seu fazer. O fazer humano é o que faz do humano o que ele é. Assim, com o fogo e pela habilidade técnico-artística, constituem-se as múltiplas formas do fazer humano e do fazer-se humano. Com o advento do fogo e da arte para os homens, esse modo de fazer e de fazer-se implica um entendimento (γνώμη). Todavia, anterior à concessão prometeica, os homens se achavam privados desse entendimento, conforme nos mostram os versos 456-57: “...mas sem entendimento tudo faziam” (... ἄτερ γνώμης τὸ πᾶν ἔπρασσον). Que significa fazer tudo “sem entendimento” (ἄτερ γνώμης)? A palavra grega γνώμη, que aqui é traduzida por entendimento, designa também os meios de entendimento, pensamento, julgamento⁷. Assim, γνώμη diz entendimento, mas somente na medida em que, antes disso, diz o meio pelo qual se entende as coisas. Esse meio pelo qual se entende já é, de algum modo, o próprio entendimento em sua possibilidade de consumação. De fato, se compreendermos que o mito de Prometeu quer apontar justamente para o fato de que os homens, antes da concessão do fogo olímpico, encontravam-se sem meios para exercer a sua

⁷ Cf. LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 354.

racionalidade, então lemos agora com mais rigor os versos 456-57: “... mas sem [meios de] entendimento tudo faziam” (... ἄτερ γνώμης τὸ πᾶν ἔπρασσον). O entendimento, aqui, aponta para a consumação da arte e, ainda mais, da arte que *se sabe como arte*.⁸ O homem, agora, não apenas pode vir a saber, mas também e sobretudo saber que sabe. Para tanto, ser-lhe-á necessária uma linguagem que exerça, a um só tempo, a função de nomear e criar. Trata-se de uma linguagem que não apenas é *letra*, mas também *espírito*, porquanto dá vida e traz à presença um mundo e um horizonte de sentido para esse mundo. A linguagem que exprime esse mundo, porque o reconhece em sua multiplicidade, valer-se-á de toda uma abundância de recursos sem os quais as coisas não aparecem como tais. É o que verificamos nos últimos versos da penúltima citação supra, os quais são agora revistos:

Ainda o número, excelente artifício,
 eu lhes inventei, e a composição de letras,
 memória de tudo, obreira mãe de Musas (vv. 459-461).

Efetivamente, a linguagem humana pretende abarcar todos os âmbitos possíveis das experiências da vida, sejam eles quantitativos ou qualitativos. A linguagem que quantifica necessitará, pois, do número (ἀριθμός), mas o próprio número não se faz ver como número senão mediante a letra (γράμμα), isto é, a palavra que o exprime na abstração e na concretização das ações. Como, porém, abranger todo esse mundo da multiplicidade? Como abrangê-lo e exprimi-lo numa unidade? A unidade que aí se faz necessária não é outra senão a da arte (τέχνη) como e a partir do entendimento (γνώμη), que requer e se realiza como

⁸ É bem verdade, contudo, que nem todo aquele que produz arte possui esse saber do saber; este se configura como um modo de intensificação da atividade racional.

memória (μνήμη), de modo a constituir o mundo e o próprio homem – o vivente no qual toda dispersão vem a ser reunida em sua racionalidade. O exercício mnemônico se dá mediante o vir à luz das letras, que são, conforme verso 461, “memória de tudo” (μνήμη πάντων). Como memória de tudo, as letras são compreendidas aí como aquilo que guarda e resguarda os múltiplos sentidos das realizações artísticas. Trata-se do império da linguagem sobre o todo da criação: não há nada que a linguagem não venha a falar, ainda que em seu silenciar. É que a fala da linguagem não se restringe à articulação sonora; em sua origem, a linguagem é silêncio. Mas esse silêncio não pode ser compreendido apenas como ausência e oposto de som e ruído; trata-se, antes, do silêncio a partir do qual toda articulação sonora vem a ser possível, o que implica a sua total unidade de sentido enquanto vívido espírito de toda letra. A letra, assim, já é proveniente de uma dinâmica do espírito em sua linguagem originária, sem a qual os fonemas e os grafemas não seriam possíveis.

De fato, por meio das artes, os homens vivem e sobrevivem com excelência. Veja-se os exemplos das artes da medicina e da culinária – que trabalham, aliás, em conjunto, uma vez que aquele que adoece necessita tanto de remédios quanto de alimentos, para vir a se curar exitosamente:

Mais te espantarás ao ouvir o resto:
 que artes e que recursos engendrei.
 Este sobretudo: quando se caía doente
 não havia defesa alguma, nem comida,
 nem unguento, nem poção, mas carentes
 de drogas pereciam, antes que eu lhes
 indicasse mesclas de benignos remédios,
 com que repelem todas as moléstias (vv. 476-483).

Em última instância, o fogo, como instrumento luminoso da vida mortal, irrompe em suas múltiplas e variegadas manifestações de arte, razão pela qual Prometeu vem a resumir tudo que deve ser aprendido:

Brevemente, em suma, tudo aprende:

de Prometeu todas as artes aos mortais (vv. 505-06).

De uma só fonte, múltiplas habilidades e artes os mortais adquiriram. Aqui convém atentar para o seguinte: uma vez que o fogo, no mito prometeico, deve ser visto de um ponto de vista simbólico, considere-se que nem toda arte é realizada com fogo. O fogo é, então, um instrumento a partir do qual determinadas artes são consumadas; mas, à medida que essas artes são consumadas com o fogo, uma multiplicidade de outras artes são reveladas. Um horizonte artístico-racional passa a ser visto como possibilidade de realização. O fogo e aquilo que com ele se produz culminam em uma conjuntura de possibilidades de produção que não são propriamente do âmbito ignífero. Contudo, é precisamente esse âmbito ignífero que lança luz na vida dos homens, de modo a abrir-lhes os olhos e conduzi-los às diversas atividades artístico-racionais. Com isso, entenda-se: o homem, tal como o compreendemos hoje, é o vivente que possui arte. Isso, sobretudo isso, vem a diferenciá-lo dos demais viventes. O essencial do mito de Prometeu não consiste em captarmos a narrativa pela narrativa, ou ainda, em discutirmos sobre a sua veracidade, mas em atentarmos para o que ela nos mostra de essencialmente humano na natureza humana. Assim, de um ponto de vista filosófico, não apenas ser homem significa possuir arte, senão que a posse da arte corresponde a ser homem.

Em sua amplitude e profundidade, o acontecimento prometeico de doação do fogo aos homens só se deixa compreender mediante um olhar sobre a essência do homem. Assim, a narrativa, se olhada sob esta ótica, dá-se como uma resposta a uma questão fundamental: *que é o homem?* A essa questão, o mito responde decisivamente, pois traz à luz a natureza humana em sua singularidade. Essa singularidade está e se mostra em seu fazer, que é um fazer com e a partir de um saber. O saber humano, por sua vez, é um saber criador, sobretudo porque é um saber que nomeia. Ora, o nomear não diz respeito a uma mera atividade, mas é o meio pelo qual o homem realiza a sua natureza mais própria. Valendo-se, pois, da letra (γράφμα), o homem realiza-se e realiza um fazer, uma arte (τέχνη) com o saber, isto é, com o entendimento (γνώμη) que lhe é próprio. As artes e os saberes tornam o mundo e as coisas visíveis, porquanto concedem ao mundo e às coisas um sentido⁹. Convém recordar que o fogo (πῦρ) roubado por Prometeu e concedido aos mortais advém do Olimpo, no qual os deuses habitam. Trata-se de um detalhe mui simbólico, pois os deuses já são detentores do saber. Os homens, porém, careciam de saber e, ao receberem o fogo, têm agora à disposição um meio divino pelo qual poderão exercer e consumir a natureza humana do ponto de vista do saber e da criação. Em jogo está a relação entre o divino e o humano. A essa relação o homem precisa se ater, a fim de que não incorra em desmedida e pense ser o senhor e soberano sobre todas as coisas, como se suas ações adviessem de uma vontade arbitrária. Assim, a sua capacidade técnico-artística precisa

⁹ Pode-se igualmente dizer que esse modo de conceder sentido às coisas já é proveniente de um saber inerente à natureza humana. Do ponto de vista da narrativa do mito de Prometeu, o homem passou a possuir saber, mas se pensarmos para além do mito, no sentido de captarmos o que de essencial ele quer nos mostrar, compreenderemos que a natureza humana, para que possa se concretizar como tal, precisa já partir de um *saber prévio*, que é o parâmetro e a medida de todo fazer, sem o qual não há harmonia em suas ações. É o que a passagem do *Crátilo* de Platão, a seguir, irá nos mostrar.

corresponder a uma medida, a um parâmetro racional, sem o qual atividade e produção alguma vem a fazer sentido. Platão expressou essa medida a partir da qual a *τέχνη* se articula de modo profundamente acurado:

Logo, as ações se realizam segundo sua própria natureza, não conforme a opinião que dela fizermos. Por exemplo: se quisermos cortar alguma coisa, poderemos fazê-lo como bem entendermos ou com o que for do nosso agrado? Não será cortando cada objeto como quer a natureza que ele seja cortado e com o instrumento apropriado para cortar, que o cortaremos certo e realizaremos corretamente a operação, e se quisermos proceder contra a natureza, falharemos de todo e nada conseguiremos? (*Crátilo* 387a).

O fulcro da passagem está nas expressões “segundo a natureza” (*κατὰ τὴν φύσιν*) e “contra a natureza” (*παρὰ φύσιν*), onde a primeira remete às ações realizadas segundo um parâmetro e uma medida corretos, ao passo que a segunda corresponde às ações que ocorrem de acordo com um parâmetro arbitrário e desmedido (logo, contrário ao correto). As ações humanas não se dão de modo despropositado e arbitrário, mas convergem para um princípio norteador, ainda que a maioria dos homens não se dê conta disso. De igual maneira, quando nos deparamos, por meio do relato de Prometeu, com as diversas artes, próprias do fazer humano, o que está em questão, em primeira e última instância, é o *modo* a partir do qual tais artes são realizadas. Esse modo é, pois, o modo que se articula desde e como um saber, sem o qual nada do que fazemos ou deixamos de fazer viria a possuir sentido. Esse saber, por sua vez, é a tendência natural de todos os homens, como vimos mais acima na *Metafísica* de Aristóteles. Contudo, o saber desse saber é, por sua vez, de cunho filosófico, pois consiste na apreensão dos primeiros princípios e causas. Acerca dessa diferenciação, diz o Estagirita na *Poética*:

[...] conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios {*syllogízesthai*} sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele (*Poet.*, 1448b).

Aos filósofos, apraz sobremaneira conhecer, pois eles buscam o conhecimento dos primeiros princípios e causas, de modo que possuem um conhecimento mais completo da realidade. Mas essa capacidade de conhecer não se reduz apenas aos filósofos; os homens, porque são homens, naturalmente tendem a conhecer. Há, assim, o que podemos denominar de dois modos de conhecer: um, o modo extraordinário, que se dedica aos princípios e causas; outro, o modo ordinário, no qual os homens já sempre se encontram, em razão de sua própria natureza, conforme verificamos na *Ética*: “Resta, então, a atividade vital do elemento racional do homem; uma parte deste é dotada de razão no sentido de ser obediente a ela, e a outra no sentido de possuir a razão e de pensar” (*Eth. Nic.*, I.7, 1098a). Se, por um lado, os homens, de modo geral, já sempre se encontram em uma condição de obediência à razão – considerada, aqui, em sentido geral, isto é, comum a todos, em razão de todos os homens serem racionais –, por outro lado, poucos são aqueles que, para além da mera obediência, possuem a razão e pensam.

O que, todavia, a discussão sobre os modos de manifestação da razão tem que ver com o mito de Prometeu? É que o mito de Prometeu se configura como uma poética da racionalidade humana. Para exprimir o elemento humano racional, Ésquilo recorre ao poético. Ora, o que é o poético senão uma criação do próprio racional? Na *ποίησις*, revela-se o fazer propriamente humano em sua dinâmica de criação. Toda criação, contudo, já remete a outras formas de criação, de modo que toda arte se

realiza sempre como e a partir de imitação. Por isso lemos Aristóteles escrever o seguinte em sua *Poética*:

Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas (*Poet.*, 1448b).

Para compreendermos a origem da imitação, o essencial consiste em captarmos o nexos entre o natural e o artificial, isto é, a unidade entre φύσις e τέχνη. Aristóteles diz, no início da passagem da *Poética* supra, que há duas causas, ambas naturais (φυσικαί) que dão origem à arte poética. O primeiro ponto, então, é que a causa é de cunho natural por remeter à natureza. Como consequência disso, compreendemos que a imitação (μίμησις) é proveniente de uma dinâmica natural. Os homens, dentre todos os vivos, são por natureza os mais miméticos (μιμητικώτατον). Esse superlativo quer apontar para um elemento fundamental da natureza humana: os homens são os mais miméticos porque são os mais criativos, já que toda criação é imitação. Mas o que é e em que consiste essa imitação? A palavra grega μίμησις, que traduzimos por imitação, não diz o mero ato de repetir e copiar; diz, também e sobretudo, o ato de criar, inovar e renovar. A μίμησις é a criatividade humana enquanto τέχνη que, por si mesma, já é uma manifestação do λόγος. Em primeira e última instância, quando falamos de imitação, estamos nos referindo ao modo de ser e de se realizar do homem. Essa natureza humana, por sua vez, *transcende* a natureza total. É o que nos ensina Aristóteles em sua conhecida passagem da *Física*: “Em geral, a arte [τέχνη] perfaz certas coisas que a natureza [φύσις] é

incapaz de elaborar e a imita [μιμεῖται]” (*Ph.* II.8, 199a15-19)¹⁰. A arte imita a natureza, pois esta lhe serve como modelo de eclosão criativa. A todo instante a natureza se constitui criativamente. Mas a criatividade humana exprime uma capacidade racional e artística, de modo que, além de imitar a criatividade da natureza, ela vem a transcendê-la. Assim, ao receber o fogo de Prometeu, o homem tem esse fogo como modelo natural que dá ensejo à capacidade artificial. O fogo, por natureza, queima; mas o fogo, associado à capacidade artística, não apenas queima, como também cria artefatos e objetos que constituem um mundo.

No mito de Prometeu, o fogo simboliza o instrumento da τέχνη. A τέχνη, por sua vez, só pode se concretizar como e a partir do λόγος, isto é, como e a partir de uma capacidade racional que antevê as realizações artísticas. Não à toa o fogo que Prometeu concede aos homens é surrupiado do Olimpo: é que o Olimpo exprime a dimensão divina e transcendente à qual corresponde a natureza mortal e imanente dos homens. Para que os homens possam transcender a sua finitude, faz-se necessário exercerem o λόγος que lhes é intrínseco. O fogo, então, como instrumento advindo de uma dimensão superior, auxilia o exercício do λόγος enquanto realização de uma τέχνη no mundo dos mortais. Toda essa complexa harmonia do fazer humano revela, igualmente, uma complexa estrutura de origem desse fazer, que deve ser compreendida como medida e paradigma sem o qual as suas ações não se realizam racional e artisticamente.

A concessão prometeica, como vimos (v. 460), envolve “composições de letras” (γραμμαμάτων συνθέσεις), e isso se relaciona com

¹⁰ Alteramos, na tradução, “técnica” por “arte” (ARISTÓTELES. *Física I-II*. Prefácio, tradução, introdução e comentário de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 58).

a capacidade mnemônica humana. Por meio de uma linguagem própria que nomeia, evoca e constrói um mundo, o homem transcende a vivência da sensibilidade animal. Para ilustrar essa transcendência, remetamos ao que diz Aristóteles na *Metafísica*:

Ora, enquanto os outros animais vivem com imagens sensíveis e com recordações, e pouco participam da experiência, o gênero humano vive também de arte e de raciocínios. Nos homens, a experiência deriva da memória. De fato, muitas recordações do mesmo objeto chegam a constituir uma experiência única. A experiência parece um pouco semelhante à ciência e à arte. Com efeito, os homens adquirem ciência e arte por meio da experiência (*Metaph.*, 980b25).

O gênero humano possui memória (μνήμη), sem a qual não há arte nem conhecimento. Por si só, essa memória é diferente da memória animal, pois ela sempre se manifesta enquanto memória racional. É por isso que, para além de possuir a memória, o gênero humano vive de arte e raciocínios (τέχνη και λογισμοί). Devido ao seu modo próprio de ser, que consiste em sua racionalidade, o homem jamais sente nada pelo mero sentir, tal como os animais; antes, tudo o que ele sente já se lhe apresenta a partir de um horizonte de sentido, isto é, a partir de um mundo. O homem nunca olha para uma árvore tão só e simplesmente para exercer a faculdade da visão despropositadamente; o seu olhar para uma árvore se dá a partir de uma visão repleta de sentido, que vê a árvore como árvore. O homem não apenas sente as coisas, mas memoriza-as com um sentido, de modo a possuir uma experiência com essas coisas. Dessas diversas experiências, ele chega à arte (τέχνη) e ao conhecimento (ἐπιστήμη), que é um modo universal de apreender e organizar as experiências particulares. Só o homem, dentre todos os viventes, possui arte e conhecimento. E isso se dá porque todos os

homens, por natureza (φύσει), tendem ao saber. Essa inclinação natural ao saber revela um modo peculiar de ser e de se realizar que só é dado aos homens.

O que está em questão, em qualquer modo de aparição da realidade e dos fenômenos, é sempre a existência humana como o lugar e a hora de todo e qualquer acontecimento. É nesta direção que em sua obra *Os conceitos fundamentais da metafísica* Heidegger irá estabelecer uma distinção fundamental entre o homem e os outros viventes:

[...] o homem não é apenas uma *parte do mundo*, mas é senhor e servo deste mundo, à medida que o “possui”. O homem possui o mundo. O que dizer do resto dos entes, que, como o homem, também são uma parte do mundo? O que dizer dos animais, das plantas, das coisas materiais, como as pedras, por exemplo? Diferentemente do homem, que também *possui* o mundo, eles são apenas parte do mundo? Ou será que também o animal possui mundo? E como? Da mesma forma que o homem ou diversamente? Como é preciso apreender esta alteridade? O que dizer da pedra? Aqui se mostram, ainda que de modo deveras rudimentar, diferenças. Nós a fixamos através de três teses: 1. a pedra (o material) é *sem-mundo*; 2. o animal é *pobre de mundo*; 3. o homem é *formador de mundo*.¹¹

Faz-se necessário compreender propriamente o que está em questão, a fim de que não venhamos a incorrer em equívoco. Não se trata de “depreciar” os outros viventes e “apreciar” demasiadamente o homem. Com as formulações “sem-mundo” e “pobre de mundo”, concernentes à pedra e ao animal, Heidegger nos chama a atenção para o fato de que o conceito de “mundo” só se dá e se realiza para a existência humana, isto é, na sua visão, na sua perspectiva, para só então podermos referi-lo aos outros entes enquanto parte deste mundo. Toda e qualquer

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 230.

referência ao que seja o mundo só pode vir à luz a partir do homem. Isso não o coloca, contudo, na condição apenas de “senhor” (no sentido de um “sujeito”, de um “eu” ativo), mas na condição de ser senhor e servo, simultaneamente. Ele, portanto, recepciona isso que é o mundo porque seu modo de existência consiste em uma abertura para que o mundo nele se dê e se mostre como tal. Neste sentido, a sua liberdade e o seu modo de ser livre não significa ser livre de, mas ser livre para, ou seja, ele não é livre de circunstâncias ou determinações, mas é livre para exercer a sua finitude em conformidade com o seu modo de ser, que é abertura e possibilidade para se constituir no mundo à medida que vem a formar tal mundo.

Quando falamos de o homem *formar* mundo, convém atentar para o que queremos entender com isso. Não se trata de lhe atribuir o poder de criação da totalidade de todas as coisas. O homem já é, ele próprio, fruto da criação, de modo que, previamente, ele já faz parte de um mundo para poder agir. Mas esse mundo é o mundo *natural*; falta-lhe o mundo *artificial* (isto é, da arte; leia-se: da τέχνη). É na harmonia entre os elementos naturais e artificiais que se constitui propriamente a humanidade do homem. O homem não vive própria e plenamente como homem senão pelos artifícios formadores de mundo que envolvem a τέχνη. Precisamente essa atividade – a saber, a de formação de mundo – é o que demarca a vida humana no relato do mito de Prometeu. Por meio da τέχνη, o mundo da criatividade humana, pouco a pouco, vai se formando e, com isso, juntamente a pólis. As diversas τέχναι exprimem os diversos fazeres, os quais, por sua vez, remetem às diversas inclinações da natureza peculiar de cada homem. Trata-se da unidade entre a coletividade e as distintas individualidades. Dirá Platão no Livro II da *República* (369b), por meio de Sócrates: “Segundo o meu modo de

pensar – principiei –, forma-se uma cidade [πόλις] quando nenhum de nós se basta a si mesmo e necessita de muitas coisas”. O fato de cada indivíduo necessitar de muitas coisas implicará os diversos fazeres, que só podem advir das diversas τέχναι.

A natureza humana vem a se consumir no horizonte da τέχνη. Poder-se-ia supor que, com o desenvolvimento desta reflexão, estivéssemos querendo apontar para um mundo plenamente da “positividade” e do “progresso”; por outro lado, não se trata do total oposto disso. Contudo, com a τέχνη advêm os perigos e as ilusões. Propositadamente, quando citamos os primeiros versos para o desenvolvimento da presente reflexão, não abordamos aqueles que dizem o seguinte:

P. Impedi os mortais de prever a morte.

C. Que remédio descobriste desta doença?

P. Cegas esperanças entre eles instalei.

C. Útil dom assim fizeste aos mortais (vv. 248-251).

Esses versos antecedem o relato da concessão do fogo e, por conseguinte, do aprendizado das artes. As artes preenchem a vida dos mortais com muitas coisas úteis, mas, quando eles se aferram somente às utilidades e distrações que lhes proporcionam as artes, a consciência de sua finitude lhes é retirada. O homem não pode prever a morte, mas a todo instante anseia por prever a vida. Prometeu instalou “cegas esperanças” entre os mortais. Não se trata, portanto, de uma esperança que prevê o que de fato é, mas de uma esperança que, por ser cega, prevê sempre o que não é. O preenchimento da vida com cegas esperanças implicará o esvaziamento da finitude na ausência de sua consciência e do exercício do pensamento originário; este se volta para o que é

primordial e, no entanto, não é “útil” para o cotidiano das distrações e do entretenimento. Vivemos hoje as consequências dessas “cegas esperanças” com as quais nos presenteou Prometeu. À medida que impera o mundo das tecnologias, uma série de problemas advém das cegas esperanças que os mortais depositam nesses artifícios. Sem consciência de sua finitude, os homens se entregam aos prazeres triviais e ignaros; dedicam seu tempo a desfrutar, desenfreadamente, das artes, sem a devida contemplação, ponderação e moderação. Com efeito, as cegas esperanças prometeicas acometem os homens com seus vícios e os apartam de uma vida virtuosa. Para além do desfrute imprudente das artes, os homens incorrem em uma mais profunda desmedida: a do desconhecimento de si. Esse desconhecimento de si aponta para a necessidade de se pensar a gênese de si mesmo e das coisas em sua totalidade, pois conhecer a si mesmo implica conhecer também a origem de todas as coisas e vice-versa. Para ser e se realizar plenamente como humano, o homem deverá não apenas receber os benefícios da concessão de Prometeu, mas também recusar os malefícios da cegueira que igualmente lhe sobreveio. Em suma: a concessão prometeica serve aos humanos, a um só tempo, de dádiva e de maldição. Impossível é não ser, de algum modo, acometido por essa maldição, uma vez que predomina entre os humanos a cegueira. Todavia, para se livrar dessa cegueira, caberá ao homem dar-se conta dela, de modo a reconhecê-la como tal. Isso ele só poderá fazer à medida que, tal como Prometeu, exercer a sua capacidade de prever, de adivinhar o seu próprio futuro. Sob os auspícios da previsão de si mesmo, o homem então olhará para si e reconhecerá o âmago de sua finitude por meio do pensamento que pensa as origens e as suas decisivas consequências.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

_____. *Física*. I-II. Prefácio, tradução, introdução e comentário de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Metafísica*. Volume II. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. 2a edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, 2a edição.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Vozes: Petrópolis, 1986.

ÉSQUILO. *Tragédias. Os persas – Os sete contra Tebas – As suplicantes – Prometeu cadeeiro*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilingue grego-português. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2023.

_____. *Teeteto e Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 1988.

5

A subversão do gênio nos Anos de formação de Wilhelm Meister

Sérgio Luís Persch ¹

Friedrich Spielhagen considera que a origem de uma obra de arte pode ser explicada ou interpretada basicamente de duas formas:

Se o poeta, ou artista de modo geral, é um inventor (*Erfinder*), o criador de algo novo, que jamais existiu, que surge exclusivamente por obra dele só e que sem ele não poderia ter vindo à tona, então é correto erguer os olhos a ele como a um eleito, cujo espírito é diretamente inspirado por Deus; mas se ele é o descobridor (*Finder*) de algo que está dado diante de todo mundo, que poderia ser descoberto por qualquer um, desde que se desse o trabalho de procurá-lo e, nesse seu esforço, evidentemente fosse agraciado pela sorte e pelo acaso, nós bem poderíamos invejá-lo, mas de maneira nenhuma tê-lo em excessiva admiração.²

Essa dupla via consiste num ponto de partida axiomático que pode ser facilmente generalizado para qualquer tipo de efeito, ação ou comportamento propriamente humano. Especialmente a primeira, a do *Erfinder*, é bastante sedutora para distinguir o ser humano dos outros seres naturais. Podemos perfeitamente substituir a expressão “poeta” pela expressão “homem” e nos servir das palavras de Spielhagen para dizer: se, por intermédio do homem, surge “algo novo, que jamais existiu, que surge exclusivamente por obra dele só e que sem ele não poderia ter

¹ Professor do Departamento de Filosofia da UFPB.

² SPIELHAGEN, Friedrich. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Verlag von L. Staackmann, 1883, p. 3.

vindo à tona, então é correto erguer os olhos a ele como a um eleito, cujo espírito é diretamente inspirado por Deus”. Essa afirmação está alinhada com os pressupostos de uma tradição filosófico-teológica bastante ampla, tais como a de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, que faz parte da sua missão conhecer, dominar e governar todo o reino vivo da terra e, de modo geral, o que o distingue é estar ele dotado de um espírito ou alma, ou então uma alma específica, qual seja, a racional. Caberia perguntar se é dessa filosofia geral ou teologia que também se deduzem as diferenças que os humanos estabelecem entre eles próprios, a divisão de classes e a existência de indivíduos extraordinários que se destacam em algum cultivo ou arte, tais como se chamam o dom da arte poética, o dom da profecia, o dom da sabedoria ou adivinhação etc. De qualquer forma, as palavras de Spielhagen deixam claro que os indivíduos, na medida em que se distinguem dessa forma, são dignos de admiração, num modo de explicação do mundo que, em certa medida, resulta encantado. E do contrário, se apenas descobriam algo por conta da conjunção de uma procura mais ou menos assídua e o acaso feliz de um achado, não temos motivo algum de admirá-los como excepcionais. Como qualquer um de nós que descobrir ouro numa serra ou acertar na loteria, podem os sortudos ser alvos de inveja, mas não venerados como seres particularmente assistidos por Deus.

Com o advento da modernidade, essa dupla via não deixa de desempenhar a sua função axiomática, mas com uma mudança significativa, que precisa ser levada em conta de frente e de verso. Por um lado, há um apelo forte ao reconhecimento da homogeneidade dos seres humanos, cujo corolário é a negação de traços distintivos que seriam a marca de certos indivíduos extraordinários; não há uma tribo especialmente eleita por Deus; não há profetas e sábios por uma seleção

divina, o bom senso é partilhado pelos humanos de forma absolutamente equitativa (Descartes), o poder monárquico e absoluto para Hobbes pode ser representado por qualquer um de nós (contanto que seja um só), porque as leis que definem a natureza humana são universais e em toda parte as mesmas. Por outro lado, para salvaguardar a diferença entre os humanos e os restantes seres naturais, os modernos lançam mão do dispositivo da representação. Assim, para Hobbes, o poder do Estado precisa ser concebido em forma de uma representação (o Leviatã) e um de nós será o representante do poder, isto é: o poder se define pela vontade deste indivíduo (o único que não renunciou à sua liberdade natural) e o Estado é um homem artificial, do qual somos nós os artífices; o Leviatã é uma construção de algo novo, que sem o homem não teria vindo à tona.

Descartes justamente universaliza o dispositivo da representação. Nesse sentido, cabe frisar que, se ali começa um processo de desencantamento do mundo (cf. Max Weber), não é por se considerar, subitamente, que todas as representações são ilusórias, mas sim, que tudo o que percebo e conheço é representação. A história da filosofia moderna revelará que o preço a ser pago em função desse dispositivo é que, efetivamente, não temos acesso às coisas mesmas, porém, somente ao modo como as coisas aparecem para nós. Todavia, independentemente das críticas que a razão precisa se fazer para evitar o dogmatismo, Descartes estabelece as balizas de um dualismo que, em certa medida, salvaguarda o caráter extraordinário do ser humano na terra, do gênio artístico criador de obras, do ator que, no palco (ou seja, no espaço da representação) é *autor* de um mundo. Com efeito, se tudo é representação, a cena do palco tem os mesmos indícios de realidade ou ilusão que a cena da vida aquém do palco, pelo mesmo motivo por

que o sonho não se distingue da vigília³. E assim, alinhavado com o pressuposto representacional do conhecimento científico, o palco mais e mais passa a ser visto como um espaço essencial de ilustração e de formação pedagógica do caráter de uma multidão que o assiste.

Nesse sentido, a ideia cartesiana de representação preenche os requisitos da tese de que o ser humano é dotado de livre-arbítrio e que, dependendo do seu gênio e da sua vontade, pode interferir no curso da natureza, de sorte que um estado de coisas modificado pela ação e a arte humanas é, em certa medida, independente da necessidade e das leis naturais. A segunda possibilidade, por sua vez, mantém vínculo estreito com a tese de que tudo o que ocorre na natureza e ao ser humano é consequência de leis naturais necessárias, de modo que o ser humano faz necessariamente aquilo que, por uma necessidade natural, ele é compelido a fazer. O filósofo Spinoza tem uma das formulações mais radicais dessa tese.

Apoiados nesse dispositivo conceitual podemos dizer que a noção de gênio é revestida desse caráter interpretativo da obra de arte que a considera a invenção de algo novo que antes não existia em parte alguma, ou seja, a que toma o artista como o inventor extraordinário da obra, conforme a primeira possibilidade esboçada por Spielhagen.

* * *

Mas essa “liberdade” e esse espírito edificante de que o homem pode se servir no espaço da representação foi também questionada de diversas formas e trouxe à luz obras artísticas e literárias excepcionais.

³ Cf. A primeira meditação de René Descartes.

Um primeiro exemplo clássico que podemos invocar nesse sentido, é o do “engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha”. Trata-se de um leitor ancião que, de tanto mergulhar na literatura cavaleiresca, acaba acometido da loucura de se tornar ele próprio um cavaleiro andante, num mundo em que realmente já não cabia mais semelhante representação. Assim, Dom Quixote e seu mundo encantado se tornam um palco de façanhas que promovem o riso do leitor/espectador, a tal ponto que, na segunda parte da obra, o herói se depara com a sua própria representação. À primeira vista, as aventuras cômicas ou tragicômicas do louco que se tornou cavaleiro andante parecem se originar de uma imaginação delirante que se desprende do mundo tal como efetivamente ele é, conquistando assim plena liberdade para elaborar o seu mundo imaginário. Entretanto, no seu complexo desdobramento, a obra nos faz entender que não se trata do confronto entre um mundo real e um mundo imaginário, mas sim, de duas representações de mundo incompatíveis entre si; de sorte que a representação quixotesca do mundo entra em confronto com a representação moderna do mundo. Num contexto epistemológico e de compreensão de mundo diversos, não se definiria essa oposição entre o real e o imaginário, oposição segundo a qual as aventuras de Dom Quixote repousariam, em última instância, num estado disfuncional do seu cérebro delirante. Aliás, esse cavaleiro de figura triste vem a ser uma proto-crítica à cultura moderna, na medida em que o herói, num raro momento de lucidez e de compreensão do suposto mundo real que com ele se confronta, escolhe deliberadamente permanecer até o fim no seu mundo imaginário. Se é esse o mundo em que viveis e quereis me obrigar a viver – diz ele a Sancho Pança e ao homem moderno – então prefiro ficar por aqui mesmo e renunciar à minha própria vida. E foi o

que fez pouco tempo depois, recolhendo-se pacificamente ao seu leito de morte.

No que diz respeito à abordagem crítica do domínio avassalador que a representação assume especialmente por conta da cultura teatral, um exemplo singular para o nosso propósito é a *Carta a D’Alambert* do filósofo Jean Jacques Rousseau. Trata-se de uma carta de caráter público, endereçada a outros autores da época, como Voltaire e Diderot, mas dirigida diretamente a D’Alambert, justamente porque este reagiu de modo crítico ao fato de a cidade de Genebra ter proibido a exibição de espetáculos teatrais (comédias) em seu domínio. Para tanto, D’Alambert faz uma apologia desse tipo de espetáculos, “ressaltando suas qualidades progressistas e pedagógicas, termos caros à fraseologia da ilustração, como sabemos”⁴. Sem dúvida, d’Alambert, assim como o conhecido padre e historiador Bossuet, utilizam em larga medida a ideia cartesiana de representação. A isso Rousseau reage assumindo uma postura aparentemente conservadora, que porém denuncia o perigo da degeneração moral e política do homem moderno, por conta das caricaturas representacionais que o substituem em escala cada vez mais incisiva. Se os espetáculos estão a serviço do entretenimento, considera Rousseau que “eles só são permitidos enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso”⁵. Se são exibidos para entreter o povo, isso só seria efetivamente para multidões ociosas, pois “o hábito do trabalho torna a inatividade insuportável, e uma boa consciência acaba com o gosto pelos

⁴ SILVA FILHO, José Paulo da. “*Tudo será para nós real, para vós teatro*”: leitura da *Carta a d’Alambert de Rousseau a partir do seu discurso sobre a desigualdade*. João Pessoa: Dissertação de Mestrado em Filosofia da UFPB, 2021, p. 44.

⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D’Alambert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015, p. 44.

prazeres frívolos: mas é o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma diversão estranha”⁶. E nesse sentido, os defensores do teatro moderno não têm a seu favor a cultura grega dos espetáculos. “Seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões; os atores não precisavam fazer os espectadores pagarem, nem contar com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para ter certeza do jantar”⁷.

Toda essa crítica de Rousseau, porém, não o leva a ser um opositor absoluto da arte teatral.

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa república? Pelo contrário, deve haver muitos deles. (...) Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamo-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade.⁸

Caso contrário, quando o homem, ao frequentar o espetáculo, “troca a realidade pela aparência”⁹, já não pode ser considerado senhor de si mesmo. Enfim, espetáculos que só se assistem por dinheiro “tendem em toda parte a favorecer e aumentar a desigualdade das

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015, p. 44.

⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁸ *Ibidem*, p. 157.

⁹ *Ibidem*, p. 93.

riquezas, menos perceptivelmente, é verdade, nas capitais do que numa cidade pequena como a nossa¹⁰.

Enquanto uma espécie de “anti-iluminista”, Rousseau teve uma existência um tanto quanto exótica e isolada. Porém, o eco dos seus protestos teve grande alcance e ele pode ser considerado sintoma de uma crise que haveria de se desdobrar até o século XX. Mas esse processo de auto-crítica e crise não haveria de ser um processo simples, pois o que resultaria de uma existência consagrada ao palco segundo os esclarecidos pressupostos do cartesianismo e as melhores intenções do iluminismo? Na verdade, o tamanho do abalo só se faz perceber na medida em que levarmos em conta a ruptura epistemológica que há entre a idade moderna clássica e a idade moderna que se instaura a partir do século XIX, conforme explicitadas por Foucault em sua obra *As palavras e as coisas*, quando ele mostra que a *episteme* moderna, que desponta a partir do século XIX, é radicalmente distinta da *episteme* inaugurada no século XVII. Esta última, conforme ele mostra, baseia-se fundamentalmente na ideia moderna de representação. Um recurso imprescindível para o êxito do classicismo moderno, Foucault explicita também aquilo que, após o seu desdobramento nas diferentes áreas de saber, deixa-o insustentável. Tomada como princípio epistemológico praticamente absoluto, a representação

intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança.

¹⁰ *Ibidem*, p. 146.

Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.¹¹

Essa é a conclusão a que ele chega em sua análise do quadro *Las Meninas* de Velasquez. A supressão do sujeito, segundo Foucault, permitiu um sistema classificatório de analogias e diferenças entre as coisas muito eficaz, porém, deixou nas linhas traçadas por esse sistema de classificação uma fissura da qual, cedo ou tarde, irromperia a base que a funda, dando origem às ciências humanas e à historicidade do conhecimento. Paralelamente a tal sistema de conhecimento representacional, podemos considerar que, em certa medida, a cultura teatral também se desdobrou e redobrou de modo que o palco fosse visto como um espaço de pura representação, livre da relação que a fundou e antes a acorrentava. Para usar uma metáfora de Kant: como uma águia que, para se sentir mais leve, tentou voar no vácuo, mas com isso perdeu o apoio que a sustentava.

* * *

O período romântico, segundo Berthold Auerbach – escritor de certa forma marginal a ele –, teria consistido nesse voo cego até a Arcádia, donde o poeta dramaturgo efetivamente não conseguiu voltar. E assim o romantismo encontra o seu limite abissal no niilismo.

Em um exame à parte, poderíamos verificar que o próprio Berthold Auerbach, um escritor provinciano, encontra na literatura popular uma terceira via ou via média, capaz de dissolver os extremos entre o

¹¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 21.

romantismo e o niilismo. Mas a revolução industrial, a hegemonia da cultura urbana e a capitalização das obras do ser humano impediriam que, biográfica e historicamente, o escritor de província fosse capaz de desempenhar um papel crítico ou formador do homem moderno e contemporâneo. O próprio Berthold Auerbach, no auge da sua fama, que o colocava em pé de igualdade com Goethe e Schiller, sentia-se magoado por ser visto como tipo provinciano, exemplar e divertido, uma espécie de Dom Quixote de carne e osso a servir como objeto de diversão nos salões nobres de Berlim. No entanto, o olho crítico e penetrante de Berthold Auerbach soube ver que, para além da moda de salão vinculada ao movimento romântico, havia caminhos mais razoáveis para resolver aquele impasse de se lançar a uma Arcádia utópica, e um desses caminhos foi percorrido justamente por Goethe. Mesmo sendo no sentido inverso ao do próprio Auerbach – este, um estudante pobre e provinciano, que soube transformar camponeses rústicos em personagens literários, acabando por gozar de grande fama nos salões nobres da capital, aquele um cidadão oriundo da classe economicamente privilegiada e que faz surgir personagens literários desse ambiente – Goethe, segundo Auerbach, é uma expressão natural, uma expressão adequada da natureza (conforme conceito desenvolvido por Spinoza).

Pretendemos nos deter, aqui, em um discurso proferido por Auerbach sobre Goethe, no qual procura mostrar que o autor do *Fausto* é, ele próprio, uma expressão imanente, consequente e harmônica da natureza, um indivíduo enquanto parte da natureza conforme Spinoza o define.

Entretanto, não é com base no *Fausto* e nas demais criações métricas de Goethe que Auerbach o vincula a Spinoza, mas sim, na sua prosa literária, tal como é o caso dos *Anos de formação de Wilhelm*

Meister, que tomaremos aqui como referência específica. Fazendo isso, Auerbach traz um elemento novo em prol do lugar decisivo que Goethe ocupa na história da literatura, pois não é só dele a tese de que Goethe preenche um capítulo essencial na história do indivíduo moderno. Ao lado de outras criações literárias monumentais, como a de Don Juan, Dom Quixote e Robinson Crusóé, o *Fausto* é considerado uma expressão única e imprescindível da saga do indivíduo moderno¹².

O que nos interessa, porém, é suspender um pouco a atenção hegemônica voltada à trajetória existencial e à sina trágica de *Fausto*, para dirigi-la aos *Anos de formação de Wilhelm Meister*, baseados na tese de Auerbach, de que na prosa literária a existência e a sina do indivíduo genial é diferente do que o é nos versos metrificados; de sorte que o pacto abissal que *Fausto* firma com o demônio dá lugar a um *Meister* que, frustrado com a estufa da nova aristocracia de sustentação econômica do seu berço natalino, sai de encontro à natureza, vai para o mundo, respira a céu aberto.

Vale lembrar as referências que o próprio Goethe faz a Spinoza, para justificar o vínculo que Auerbach estabelece entre ambos. Com efeito, à primeira vista, nada parece ser mais discrepante do que uma Filosofia *more geometrico demonstrata* por um lado e, por outro, as criações poéticas e de prosa literária de um gênio como foi Goethe. Como conciliar aquele tipo de filosofia com este tipo de literatura? Goethe efetivamente era contra a ideia de que seria necessário um domínio específico de pensamento e reflexão, correspondente à filosofia, que se mantivesse divorciado da poesia e da religião¹³. Mas foi

¹² Cf. Watt, 1997.

¹³ Cf. GOETHE, 1953, p. 178.

justamente diante de Spinoza que ele se deparou com uma irrestrita compatibilidade entre o espírito filosófico e o ânimo poético. Vejamos o que ele diz acerca de Spinoza:

Esse espírito que me causou efeitos tão decisivos e que deve ter uma influência tão grande em todo o meu modo de pensar foi Spinoza. Com efeito, depois que eu já havia procurado pelo mundo todo inutilmente um meio de formação adequada ao meu tipo esquisito, deparei-me finalmente com a *Ética* desse homem. Quanto ao que devo ter retirado dessa obra, quanto ao que nela devo ter introduzido com minha leitura, de forma alguma saberia prestar contas; basta reconhecer que encontrei ali um descanso para as minhas paixões, pareceu-me que nela se descortina uma visão abrangente e livre do mundo sensível e moral... Essa tranquilidade de Spinoza, capaz de tudo equalizar, contrastou com o meu ímpeto de excitar-me com tudo, o seu método matemático foi a contrapartida da minha maneira poética de sentimento e expressão, e justamente essa maneira sistemática de tratar do assunto, que se relutava em reconhecer como adequada para os objetos da moral, é que me fez o seu mais apaixonado discípulo, seu venerador mais decidido.¹⁴

Baseado em testemunhos desse tipo, Berthold Auerbach examina algumas obras de Goethe, procurando mostrar como o escritor efetivamente elabora uma representação poética da realidade, tal qual Spinoza a explicou segundo o seu modelo filosófico-matemático. No discurso aludido acima, uma conferência realizada em 1861, na qual aborda a arte da narrativa de Goethe, Auerbach diz que o poeta “se apropriou à sua maneira da visão sistemática do mundo desenvolvida por Spinoza, ou, melhor ainda, reconheceu-a como sendo a sua própria”; na sequência, ele escreve:

¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Herausgegeben von Paul Stapf (Dritter Band). Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953, p. 504.

Se, conforme as palavras de Spinoza, é livre aquele homem que vive e age de acordo com as determinações naturais mais íntimas do seu próprio ser, então Goethe é esse *homo liber*. Goethe foi uma natureza e reconheceu a si próprio enquanto tal. O conhecimento livre não supera o domínio da natureza, mas eleva-o, eleva o ser à consciência.¹⁵

No que diz respeito à maneira como o poeta realiza isso, Auerbach escreve: “Em suas narrativas, Goethe trata unicamente de materiais que estão à sua imediata disposição, e de temas que ele partilha pessoalmente ou que fazem parte da sua cultura. Jamais ele lança mão de um romance histórico”¹⁶. Quanto à força proeminente dessa produção artística, ele diz o seguinte:

Não é pelo acúmulo de motivos que se produz a diversidade da vida, mas em virtude da potencialidade interior ao esboço de um núcleo único... Nesse sentido a arte se coloca em justo paralelo com a natureza, a qual sempre traz à tona a mesma estrutura perfeita e permite que ela se renove eternamente, ela que forma cada coisa orgânica de tal modo que a coisa se sustente e conduza por si própria, sem necessitar de qualquer apoio externo.¹⁷

* * *

Com base na interpretação de Berthold Auerbach, vamos agora tecer nossas considerações acerca dos *Anos de Formação de Wilhelm Meister*.

À revelia dos protestos de Rousseau, a cultura urbana se desenvolveu de modo exponencial. Aliás, houve não só um desenvolvimento progressivo, mas não é descabido falar de uma espécie

¹⁵ AUERBACH, Berthold. *Goethe und die Erzählungskunst*. Stuttgart, F. G. Gotta'scher Verlag, 1861, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

de metamorfose que, vez por outra, dá origem a uma nova onda generalizada de desenvolvimento. Uma estrutura urbana (e nesse sentido pensamos não apenas nas faces físicas e geográficas de uma cultura, mas também nas faces políticas, sociais e – talvez a mais proeminente para o nosso caso – psíquica) não se dá a entender mediante uma metáfora abstraída de um desenvolvimento que nos parece progressivo. (Por exemplo: como uma árvore que multiplica o seu tamanho com o crescimento de novos ramos cobertos de folhas). Em vez disso, a metamorfose seria uma metáfora mais condizente.

Encontramos em Wilhelm Meister um personagem tão exemplar e decisivo quanto o *Fausto*, mas diferente deste, com uma capacidade de adaptação ao estado de coisas que a história oferece. Meister anseia por um lugar originário que as transformações culturais vinculadas à revolução industrial distanciaram durante a sua vida infantil. Em contrapartida, foi justamente a sua situação privilegiada pelo ponto de vista econômico que lhe permitiu pensar a arte pela arte só e não como um meio de subsistência. Seriam as injunções do mundo que afastariam o artista do seu ofício, porém, jamais o gênio artístico se dobraria aos apelos econômicos do mundo. Houve, pois, uma mudança radical do contexto sócio-histórico, em decorrência da qual, por acaso, o filho de um capitalista traz consigo um amor pela arte que não era próprio de gente distinta num período em que a distinção entre classes passou a ser definida exclusivamente por critérios econômicos. Remando contra a maré do seu tempo, Wilhelm pensa que a monetarização das obras de arte não traz nenhum benefício à arte em si. Pelo contrário, problemas econômicos podem forçar o artista a se manter provisoriamente afastado da sua vocação inata, mas quando isso acontece, quer dizer, quando injunções econômicas e sociais por acaso afastam o artista do

palco – falta de dinheiro, tramas amorosas –, Meister não tem dúvidas de que, assim que lhe for dada a oportunidade, ele haverá de procurar o palco assim como o sapo procura a água¹⁸. Esses são ecos de uma transformação profunda do contexto sócio-histórico no qual vem à tona o Wilhelm Meister.

No que consistiria basicamente essa metamorfose? – Ligada à ruptura epistêmica que substitui o mercantilismo da idade moderna clássica pela economia da “idade da história”¹⁹, a obra de arte passa a ser proeminentemente apreciada pelo valor monetário que se subscreve a ela. Em vez disso, Wilhelm Meister, como um sapo que procura a água, vive provido de uma noção intuitiva da arte como uma atividade que tem seu fim em si mesma. A arte pela arte. E enquanto tal, ele bate de frente com o que se revela numa perspectiva oposta à noção intuitiva de Meister, qual seja, a perspectiva da monetarização das obras de arte acabadas.

Vimos acima que Rousseau já protestava contra a tendência da arte paga. Tal tendência, porém, cresceu e se impôs de modo irreversível. Isso se mostra de modo exemplar na genealogia de Wilhelm Meister. O seu avô se tornara um aristocrata e, portanto, rico, em função do seu tato estético. Em suas viagens para a Itália, ele distinguia peças então anônimas e praticamente sem valor, peças que, trinta ou quarenta anos depois, passaram a ser cotadas com valores exorbitantes, de sorte que o relicário onde o neto viveu os seus primeiros anos se transformou num museu de valor inaudito. Já o pai de Goethe aprendeu a apreciar as peças exclusivamente pelo valor monetário que acabaram incorporando. Em

¹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Herausgegeben von Paul Stapf (Dritter Band). Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953, I, cap. 14, p. 509.

¹⁹ Cf. Foucault, p. 297 e seg.

vez de qualquer afeição estética, todo o seu interesse pelas obras de arte foi movido por especulações financeiras, o que potencializou mais uma vez a fortuna da família. Com o falecimento do avô, o relicário se desfez e o pai se tornou um grande capitalista, credor de empresários e financiador de indústrias. A casa resultou mais entulhada do que antes, porém, não mais de obras de arte e, sim, de mercadorias: móveis, tecidos, decorações.

Movido talvez por um latente complexo de Édipo, o Meister Pai manifestava uma verdadeira aversão a qualquer coisa ou ação que não fosse um meio útil para o empreendedorismo econômico. E foi meio a contragosto e com certo desprezo que ele concordou em dar de presente ao menino, em certa noite de natal, um teatro de bonecos, pomposamente exibido no espaço que num passado recente servia como depósito das obras de arte colecionadas pelo avô. Passados os dias de festa, os apetrechos do teatro de bonecos foram diligentemente guardados numa caixa, donde talvez só deveriam ter saído num futuro distante, caso depois o homem feito quisesse se recordar do entusiasmo infantil que certa vez vivera numa festa de natal.

No entanto, o teatro de bonecos ocasionaria a “perdição” da criança e, depois, do jovem Wilhelm Meister. Sempre de novo ele queria montar o teatro, no antro vazio que outrora guardava a coleção de obras de arte do seu avô – como um sapo que procura a água. E assim começou a ler peças teatrais a ponto de decorá-las e, inclusive, queria transformar os livros escolares de história e ciências em peças teatrais. O palco foi visado como seu mundo único e exclusivo.

Tudo isso Wilhelm relata à sua amada, deitado no regaço dela, atriz de uma companhia teatral que fazia uma temporada na cidade. Foi no seio dela que ele sentia ter alcançado o paraíso perdido que ansiava

reconquistar através do teatro. E foi nesse êxtase pleno que, de súbito, ele descobriu que a sua amada estava, na verdade, traindo um homem com o qual ela tinha compromissos e que a sustentava.

Agora o pai que o censurava e o amigo que o advertia dos perigos da arte teatral poderiam repetir com Rousseau em alto e bom tom: o teatro corrompe a sociedade e degenera os valores tradicionais etc. (com a diferença de que agora o faziam na perspectiva de uma vocação econômica da qual o filósofo francês se manteve alheio). Espaço de uma arte que não se cristaliza em um bem (material) que pudesse ser adquirido, guardado e, em última instância, como uma moeda de troca, o palco acaba sendo uma espécie de vitrine curiosa do mundo, onde se exibem as paixões humanas e os consequentes escândalos de uma vontade de viver sem qualquer norte moral seguro. Uma vontade de viver cujas maiores inspirações se vinculam ao conforto de uma existência economicamente bem-sucedida e cujos maiores sofrimentos consistem, igualmente, na miserável condição de mendicância dos artistas. Quando bem-sucedidos, os artistas abusam dos valores humanos; quando malsucedidos, desprezam os valores com base em sua condição miserável.

Mas para a surpresa do pai e do amigo, Wilhelm passou a se dedicar irrestritamente às missões comerciais e econômicas a que o pai o incumbia. Passado algum tempo, quando fazia uma viagem de negócios – cobrar prestações de empresários e industriais que tinham emprestado dinheiro do seu pai – ele casualmente se juntou a uma companhia popular e errante de teatro, desviando-se mais uma vez do “caminho reto” e mergulhando no palco do mundo, no convívio teatral a céu aberto, sentindo-se mais uma vez como o sapo que volta a

encontrar, finalmente, o seu lago originário. Então é que começam propriamente os anos de formação de Wilhelm Meister.

O encontro entre Meister e a companhia de teatro popular parece ter se dado pelo mais completo acaso. Desempenhando a função de cobrador, Meister foi até Hofdorf receber a prestação do dono de uma indústria financiada pelo seu pai, onde foi muito bem recebido pela família empreendedora, que não poupa elogios e agradecimentos ao Meister pai. Hofdorf se chama assim porque se trata de uma cidadezinha quase oculta em meio às montanhas (geograficamente mais isolada e provinciana do que a Genebra de Rousseau). A localidade sem dúvida teve a sua fisionomia totalmente transformada por conta da referida indústria de mineração que lá se instalou. Tanto foi que, em vez do teatro poder ser moralmente censurado, *a lá Rousseau*, enquanto um entretenimento frívolo para multidões ociosas (pois “o hábito do trabalho torna a inatividade insuportável”), trata-se de um “serviço” contratado pela própria indústria a fim de aliviar a existência dos operários em suas longas jornadas de trabalho em prol de uma riqueza que, enquanto mais valia, dava cumprimento à circulação do capital gerenciado em última instância pelo Meister pai.

Era esse o quadro histórico que se descortinava para Wilhelm Meister. O seu incontestável gênio criativo – enquanto autor e poeta – seria mais uma vez desassistido da proteção divina e sucumbiria ao acaso trágico de um novo desencontro passionnal (o acaso trágico é o outro lado de uma moeda que estampa o gênio como um *Erfinder* diretamente inspirado por Deus). Entretanto, *Meister* não é *Fausto*. O fim trágico do último será substituído pela subversão do gênio a ser levada a cabo pelo primeiro. Meister saberá transpor o abismo de uma formação hermética que se apoiava na distinção subscrita por

Spielhagen ao *Erfinder* e sujeita aos assaltos casuais de uma sorte trágica; e na medida em que o realiza, dá a entender que há leis irrestritamente necessárias que asseguram a plena unidade entre a natureza e as ações humanas. Por isso, Auerbach deve ter razão em considerar que a prosa poética de Goethe atende a determinados pressupostos filosóficos advindos de Spinoza.

Como um jovem talento que atravessou a cordilheira extrema que cercava a sua paisagem existencial, Meister desce de Hofdorf e estende as suas jornadas por uma nova planície sem fim, e é assim que ele se forma. Os anos de formação de Wilhelm Meister trazem à tona uma expressão estética e existencial únicas. Num mundo em que cidades como Arcádia, indivíduos loucos como Dom quixote, críticos da modernidade de um verniz conservador inflexível como Rousseau afigura-se como monumentos poéticos e nostálgicos de um passado que definitivamente se foi, Wilhelm Meister se nos oferece enquanto experiência de uma nova formação, uma metamorfose: uma subversão necessária do gênio que, antes ameaçado pelo fim trágico frente a um mundo do qual se concebia livre, agora dá um novo mergulho imanente na natureza, da qual é parte inseparável.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Berthold. *Goethe und die Erzählungskunst*. Stuttgart, F. G. Gotta'scher Verlag, 1861.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario de la Real Academia Española. San Pablo, 2004.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Edusp, 2014.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Herausgegeben von Paul Stapf (Vierter Band. Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Herausgegeben von Paul Stapf (Dritter Band). Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- SILVA FILHO, José Paulo da. “*Tudo será para nós real, para vós teatro*”: leitura da Carta a d’Alabert de Rousseau a partir do seu discurso sobre a desigualdade. João Pessoa: Dissertação de Mestrado em Filosofia da UFPB, 2021.
- SPIELHAGEN, Friedrich. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Verlag von L. Staackmann, 1883.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

6

Conflito e Conciliação: as Musas de Hölderlin e a Lógica de Hegel ¹

André Felipe Gonçalves Correia ²

I

Entre 1788 e 1793, Hölderlin e Hegel, ambos nascidos em 1770, foram seminaristas em Tübingen, onde, inclusive, dividiram dormitório por alguns anos. Juntamente com Schelling, nascido em 1775 e admitido no *Stift* em 1790, passaram a ser conhecidos como “os três de Tübingen” (*die Tübinger Drei*). Pelas correspondências que nos chegaram, é em especial notória a amizade entre os dois mais velhos, tanto ao longo da formação no seminário, de 1790 em diante, quanto no período imediatamente posterior, fechando o último decênio do século XVIII. Em 1796, por exemplo, Hegel escreve, com dedicatória a Hölderlin, um poema intitulado *Eleusis*, ocasião que o revela sob uma face dissímil daquela que adentrou no imaginário da tradição³, numa clara indicação de um interesse comum a ambos: a poesia e a piedade helênicas. Mais ou menos no mesmo período, foi elaborado o manuscrito – de título póstumo, 1917 – *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, que acusa a caligrafia de Hegel à época, conquanto, em termos de conteúdo e de expressão, esteja mais próximo de Schelling e de

¹ Dedico este trabalho ao mestre Emmanuel Carneiro Leão. O primeiro tema de que tratamos pessoalmente, na cantina do IFCS, foi justamente a afinidade pessoal e intelectual entre Hölderlin e Hegel.

² Doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista CAPES da modalidade Doutorado Sanduíche na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Alemanha). E-mail: felgorreia@hotmail.com

³ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “Hegel poeta”. In: *Folha de S. Paulo*, 26 de janeiro de 1997.

Hölderlin. Para autores como Ernst Cassirer, Wilhelm Böhm e Paulo Quintela, entretanto, “nele estão contidas respostas a todas as perplexidades filosóficas de Hölderlin”⁴, que, aliás, a partir dos encontros de 1795, contribuiu para importantes transformações no modo de pensar de Schelling⁵.

Hegel e Hölderlin estreitaram novamente os vínculos no ano de 1799, quando frequentavam, juntamente com Ulrich Böhlendorff, Isaac von Sinclair e Jacob Zwilling, o chamado *círculo de Homburg*⁶, tempo em que o gênio poético de Hölderlin muito incidiu sobre o gênio filosófico de Hegel. Os estudos de Dieter Henrich – decisivos para o devido cotejo dessa relação – destacam, entre outras coisas, como as questões levantadas por Hölderlin, já em 1795, encaminhariam Hegel de crítico da igreja de seu tempo ao posto do mais proeminente filósofo do século XIX⁷. Todavia, desde que o filósofo passou a ocupar cátedras universitárias, entre 1801, em Iena, e 1831, ano de sua morte em Berlin, não se acha em suas obras referência alguma ao amigo, internado em uma clínica psiquiátrica no ano de 1806, e que do ano seguinte até o ano de sua morte, em 1843, passaria a morar em uma torre às margens do rio Neckar, em Tübingen (a conhecida *Hölderlinturm*), apartado do convívio social. Hegel não fez parte do diminuto círculo de amigos que o visitou em sua reclusão. Não fosse a pesquisa relativamente recente,

⁴ QUINTELA, Paulo. *Hölderlin*. Porto: Editora Inova, 1970, pp. 170-71. Para um estudo das chaves de leitura do texto, direcionado ao debate e ao cotejo com a filosofia do período, cf. BECKENKAMP, Joãozinho. “O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão”. In: *Veritas* (Porto Alegre), 48(2), 2003, pp. 211-37.

⁵ Cf. IBER, Christian. “Hölderlin e Schelling na busca do ser perdido: sobre o desenvolvimento da concepção filosófico-estética de Hölderlin em Jena”. In: *A palavra de Hölderlin*. CORREIA, André F. G. (org.). São Paulo: Giostri, 2022, pp. 47-70.

⁶ Cf. JAMME, Christoph; PÖGELER, Otto. *Homburg vor der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte. Studien zum Freundeskreis um Hegel und Hölderlin*. Klett-Cotta, 1999.

⁷ Cf. HENRICH, Dieter. “Hegel und Hölderlin”. In: *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, pp. 09-40.

nos seria desconhecida a influência do poeta sobre a formação do filósofo. Só “muito mais tarde”, como observa Lukács em 1949, “ainda que sem nomeá-lo explicitamente, Hegel tratou do pensamento de Hölderlin como de algo inteiramente distante de sua própria evolução”⁸. Um indício desse afastamento entre os dois, ao menos em nível de cosmovisão, se encontra no famoso comentário de Heidegger, proferido em um seminário pretérito e publicado apenas em 1976: “Pois o poeta, à época e a despeito de toda aparência dialética que podem oferecer seus ensaios, já havia ultrapassado e rompido com o idealismo especulativo, enquanto Hegel preparava-se para fundá-lo”⁹. Este estudo, a partir dessas coordenadas, tomará como mote de seu percurso o emprego e o alcance do termo alemão *Versöhnung* (“conciliação”), caro, em diversos níveis, a todos os autores do primeiro romantismo e do idealismo alemão, e que recebe peculiar acento de contraste nos escritos literários de Hölderlin e filosóficos de Hegel.

II

De início, convém atentarmos ao emblemático encadeamento final de *Hipérion ou O eremita na Grécia*, cujo primeiro tomo data de 1797 e o segundo de 1799, difundido já no séc. XIX por Wilhelm Dilthey sob a categoria de Romance de Formação (*Bildungsroman*)¹⁰: “As dissonâncias do mundo são como a contenda dos amantes. A conciliação [*Versöhnung*] se dá em meio ao conflito [*mitten im Streit*], e tudo o que se separou

⁸ LUKÁCS, György. “O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana”. In: *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 115.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Vier Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 25.

¹⁰ Cf. DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung* [Gesammelte Schriften, Band 26]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, p. 253.

novamente se reúne [*und alles Getrennte findet sich wieder*]¹¹, “na grande unificação de tudo o que está separado [*bei der großen Vereinigung alles Getrennten*]¹², como também se lê no *Fragmento de Hipérion*, publicado anos antes, em 1794, na revista *Neue Thalia*, de Schiller. A proveniência dessas palavras de Hölderlin fazem eco a outro ponto de comum inflexão com Hegel, talvez um dos mais decisivos, dado o contraste das leituras: o pensamento de Heráclito, a que Hegel, em suas preleções, faz questão de vincular a sua lógica, como veremos. Hölderlin, quanto a isso, é igualmente enfático, se lembrarmos que é a partir de “a grande palavra de Heráclito [*das große Wort des Heraklit*]¹³ – como diz o personagem Hipérion –, que o romance plasma, em grego, a propositura filosófica por excelência, valendo-se da fórmula da *união dos contrários*, segundo a doxografia d’*O Banquete* (187a) platônico. O eco heraclítico é constante na produção de Hölderlin, tanto nos textos mais teoréticos, quanto nos mais literários¹⁴. As citações supra do círculo do *Hipérion*, como salta à vista, tomam por referência, entretanto, outro diálogo de *Platão em que Heráclito é aludido*, no caso, *O sofista* (242e-243a), sob os termos do Hóspede de Eleia, que o revela sob a designação de “Musas Jônicas”:

Pois, o que se separa sempre se reúne [*διαφερόμενον γὰρ ἀεὶ συμφέρεται*], dizem as Musas mais firmes [“Jônicas”], enquanto as mais gentis [alusão às “Musas Sicilianas”, isto é, a Empédocles] deixaram essas coisas ficar assim soltas, acrescentando que, num momento em parte o todo [*τὸ πᾶν*] é um [ἔν]

¹¹ HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe* [Bd. 3]. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart Kohlhammer, 1961, p. 166). Daqui em diante, apenas *StA* e o número do respectivo volume.

¹² Id., *ibid.*, p. 181.

¹³ Id., *ibid.*, p. 81.

¹⁴ Tratamos da relação entre Heráclito e Hölderlin em outra ocasião. Cf. CORREIA, André F. G. “Hölderlin e a grande palavra de Heráclito”. In: *Revista Trágica*, vol. 13, n° 2, 2020, pp. 11-43.

e amigo, sob o efeito de Afrodite, e, em outro momento, é múltiplo [πολλά] e guerreira contra si mesmo, por causa de uma certa discórdia.¹⁵

A temática desse recorte é de todo condizente com o germe da relação entre ambos ainda no seminário de Tübingen. Em um álbum datado de 12 de fevereiro de 1791, agora com dedicatória de Hölderlin a Hegel, se lê a inscrição “ἔν καί πᾶν [um e tudo]”¹⁶, expressão que, obviamente, não pode se restringir, por mais influente que lhes tenha sido, às diretrizes da chamada *querela do panteísmo*, fruto do debate entre Jacobi e Lessing em torno da filosofia de Spinoza. É o que bem observa Dieter Bremer: “Que a formula ἔν καί πᾶν de Hölderlin seja mais heraclítica do que spinozista é negligenciado em qualquer reconstrução que não investigue suficientemente os contextos histórico-tradicionais”, e continua, ao fim do parágrafo, “Holderlin não parou em Jacobi, mas desenterrou as camadas mais profundas da tradição: através de Jacobi via Bruno até Heráclito”¹⁷. Bremer ainda observa que Giordano Bruno era visto pelos pensadores alemães setecentistas como uma espécie de prefiguração do panteísmo spinozista (*Spinozismo ante Spinozam*), além de também se afigurar como meio de transmissão do pensamento grego arcaico, inclusive de Heráclito, via neoplatonismo. Assim, por ocasião de uma menção de Jacobi a Bruno, cita ainda as últimas palavras do que veio a ser o fragmento B10 de Heráclito, legado pela doxografia aristotélica¹⁸: “de tudo, um e de um, tudo (ἐκ πάντων ἔν

¹⁵ PLATÃO. *O sofista*. Trad. Henrique Murachco e Juvino Maia Jr. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 212.

¹⁶ HÖLDERLIN, *StA 2.1*, p. 349.

¹⁷ BREMER, Dieter. “‘Versöhnung ist mitten im Streit’ – Hölderlins Entdeckung Heraklits”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 30*, 1996/97, p. 197.

¹⁸ *Do mundo*, 396b20.

καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα)¹⁹; trecho que, aliás, justifica a adoção da conjunção καί na fórmula ἐν καί πᾶν, que no álbum, escrita em tinta mais clara e pena mais macia – sem acento e sem espírito –, parece ser acréscimo de Hegel, como nota Friedrich Beissner²⁰. Essa justificativa, contudo, não vale apenas a nível de legitimidade textual.

Segundo a passagem do relato platônico, as Musas Jônicas se diferem das Musas Sicilianas em termos de concepção da relação antitética²¹. A “gentileza” das últimas é fruto de um atraso da compreensão, que só se apercebe da relação no nível da sucessão (*ora* união, *ora* desunião); enquanto a “firmeza” das primeiras, no nível da simultaneidade, que é, enquanto tal, *conditio sine qua non* de toda sucessividade, haja vista que qualquer operação em evidência cronológica já está a exercer igualmente uma evidência às avessas de si própria, a qual o nível da apreensão meramente sucessiva toma por escusa: quando a saúde está presente, a moléstia tem de se ausentar, quando é o caso da saciedade, não o é da fome, quando do repouso, não há fadiga etc. Ora, sem o referencial de contraste, mesmo na estrutura de predileção e/ou preponderância do padrão lógico-historial (que sempre apresenta *ou* um *ou* outro); sem a simultaneidade da relação, que precede e configura os *relata* (mesmo no domínio não aparente da sucessão), sequer se poderia mencionar as experiências da saúde, da saciedade ou do repouso, assim como de seus antípodas. É isso o que

¹⁹ BREMER, op. cit., p. 198.

²⁰ Cf. HÖLDERLIN, *StA* 2.2, p. 965.

²¹ Em função da delimitação deste estudo, a obra de Empédocles não será devidamente desenvolvida. Tenhamos em vista apenas a fala do Hóspede de Eléia. Contudo, vale mencionar que a figura do taumaturgo de Agrigento, além de inspirar a única tragédia de Hölderlin, *A morte de Empédocles*, elaborada juntamente com a conclusão do *Hipérion*, também é aludida pelo próprio Hipérion no segundo livro (tomo II), como “o grande siciliano [*der große Sizilianer*], que se lançara às chamas magníficas” (Id., *StA* 3, p. 151). Note-se que, assim como na menção a Heráclito, também aqui é empregado o adjetivo *groß* (grande), num claro paralelo que limitaremos ao modo como aparece n’*O Sofista*.

ensina o fragmento B111 de Heráclito, cômsona à doxografia de Estobeu²²: “A moléstia torna [ἐποίησεν] apreciável e boa a saúde; a fome, a saciedade; a fadiga, o repouso”²³. O emprego do verbo ποιέω (produzir) deixa claro que as antíteses são corolários da mútua produção dos *relata*, algo que só se sustenta enquanto sucessividade na medida em que nela já está pressuposta a simultaneidade dos termos, os quais, assim, por se antecederem e se sucederem concomitantemente, acabam por dispensar a questão da prerrogativa e/ou da evidência de um polo sobre o outro, em outras palavras, a relação é aquilo que precede e possibilita os relacionados, que por si só não detêm estatuto ontológico. “A conciliação”, como diz Hölderlin, “se dá em meio ao conflito”. A união, desta feita, pressupõe a desunião; o esfacelamento do múltiplo e o abismo entre os opostos não impedem a demanda de unidade, mas antes lhe concedem, a partir de seu próprio núcleo, o primado ontológico da relação, em que uma *oposição* assinala, *pari passu*, uma *composição*, isto é, uma σύναψις (união) – termo que abre o já citado fr. B10 de Heráclito²⁴ –, de vez que para unir e conservar unido é preciso desunir e conservar desunido, do contrário não haveria união, e sim diluição²⁵. Dito isso, convém citar agora “a grande palavra de Heráclito”, que se trata, na verdade, de uma apropriação criativa de Hölderlin, embora amparada

²² *Antologia*, III, 1, 177.

²³ HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: *O logos heraclítico; introdução ao estudo dos fragmentos*. Trad. Damião Berge. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1969, p. 287.

²⁴ Cf. DIELS, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker* [Bd. 1]. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960, p. 153.

²⁵ Veja-se o que escreve Jean-François Courtine a esse respeito: “O que quer que se possa dizer sobre essa proximidade de Hölderlin e Heráclito, retenhamos apenas a tese de que o originalmente unido não pode permanecer tal senão através da mobilidade e do antagonismo, nele, da separação e da diferenciação. A unidade original, para ser unidade, jamais deve ser igual, idêntica a si; ela deve sempre se tornar outra que ela mesma, diferir de si mesma” (COURTINE, Jean-François. “Da metáfora trágica”. In: *A tragédia e o tempo da história*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 154-55).

em cada um de seus vocábulos na terminologia heraclítica²⁶: ἔν διαφέρον ἑαυτῷ, dinâmica de alteração de um único ato²⁷.

III

O vocábulo *Versöhnung* (“conciliação”), abundante na *Fenomenologia do Espírito*, já era empregado por Hegel tanto nos demais textos de Jena, quanto em seus escritos da última década do séc. XVIII, embora não ainda sob seu aspecto mais emblemático. De início, a fim de que possamos dar seguimento a esta etapa de nosso percurso, vale salientar que o acento a que haveremos de submeter a lógica hegeliana possui *um caráter de índole instrumental*, portanto, nos servirá como *sintomática geral* apta a revelar – sob determinados direcionamentos textuais – sua discrepância em relação às musas hölderlinianas. Um *chiste* (Witz) às custas de Hegel, pela omissão das teses do amigo, nos servirá de método para o trato com a sua dialética. Curiosamente, grande parte da tradição também se valeu desse chiste e dessa instrumentalização, como se deixa ver, p. ex., na fala de Heidegger supra. Ademais, uma boa caricatura, inclusive sob óptica dialética,

²⁶ Principalmente nos frs. B8, B50 e B51, assim como na passagem d’*O Banquete* já indicada.

²⁷ Assim como no caso da expressão ἔν καί πᾶν, também essa outra é escrita sem acento e sem espírito. A devida acentuação gráfica, conforme à ortografia grega padrão, já estava em voga na Europa de então desde há muito. Não se sabe o porquê de Hölderlin não se utilizar dela. Fato é que a grafia do grego arcaico e clássico era toda em maiúsculo, sem acentuação e sem pontuação. Talvez Hölderlin estivesse tentando emular de algum modo o período donde a sentença provém. Um outro esclarecimento técnico da língua grega também se faz necessário. Tanto Platão (n’*O Banquete*) quanto Hipólito (doxógrafo do fr. B51, que dentre os fragmentos é aquele que mais se aproxima da formulação platônica) empregam a forma participial da voz média διαφερόμενον, que é passiva e ativa (semelhante, via de regra, à voz reflexiva no português), ao passo que Hölderlin emprega a voz ativa διαφέρον, embora não reproduza isso na sua própria tradução para o alemão: *das Eine in sich selber unterschiedne* (o uno em si mesmo diferenciado). Uma tradução mais literal do grego para o alemão seria assim: *das Eine sich in sich selber unterscheidende* (o uno que se diferencia em si mesmo). Acerca disso, cf. HUCKE, Patrizia. “‘Seyn schlechthin’ und εν διαφερον εαυτω. Zur Beziehung von Einheit und Differenz in Jenaer Texten Friedrich Hölderlins”. In: HATTSTEIN, Markus. et al. *Erfahrung der Negativität. Festschrift für Michael Theunissen zum 60. Geburtstag*. Hildesheim/ Zürich/NYC: Olms, 1992, p. 103.

extrapola suas próprias limitações na medida em que põe em evidência ângulos de destaque do próprio autor.

Desde a Antiguidade, dialética significa jogo dos contrários. Alinhado a uma apreciação possível e de fundo escolástico da lógica hegeliana, dir-se-ia que os polos opostos cumprem, em um primeiro momento, uma relação de *oposição excludente* (semelhante à lógica formal), a qual, mediante depuração da razão, converte-se em unidade, em *oposição includente*. A lógica dialética se caracteriza, assim, pela conciliação das disposições antitéticas por meio de uma deflagração sintética. O enlace unificador se atesta naquilo que Hegel nominou “o terceiro” (*das Dritte*): “É um e um outro, e ambos são um; e esse é o terceiro, que é um no outro de si próprio, e não fora dele”²⁸. A dialética exerce a dinâmica da unidade que se diferencia dentro de si mesma. O movimento triádico inaugura a diferença a partir de um primeiro momento que a insinua apenas como possibilidade, e que, ao efetivá-la, exerce seu segundo momento via alteridade. O terceiro momento se despoja da unilateralidade dos dois anteriores. A conciliação denota, portanto, um retorno ao primeiro, que agora não exclui o segundo, mas nele se reconhece como um, e esse é o terceiro. Todo o trabalho se concentra em legitimar uma filosofia da unidade através de sua diferenciação²⁹. Mas até que ponto? Que estatuto é reservado ao

²⁸ HEGEL, G. F. W. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I (Werke im 20 Bänden [Bd. 18])*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1986, p. 43. Daqui em diante, apenas o título da obra e seu respectivo volume.

²⁹ Na obra madura de Hegel, o termo *Versöhnung* comporta um vasto campo de aplicação, embora sempre a partir da estrutura dialética exposta. Seria difícil escolher uma passagem emblemática de seu emprego, pois ela traria consigo, forçosamente, toda uma constelação léxico-conceitual de inserção sistemática, que demandaria, por seu turno, a adoção de caminhos não pertinentes a este estudo. Feita essa ressalva, valhamos de um trecho da *Fenomenologia* que bem ilustra o seu papel em um patamar, no caso, ontoepistemológico superior: “A palavra da conciliação (*Versöhnung*) é o Espírito *essente* que contempla o puro saber de si mesmo, como *essência universal* em seu oposto, no puro saber de si como individualidade que existe

“conflito” nessa estrutura de “conciliação”? A conclusão de Hölderlin, de que “a conciliação se dá em meio ao conflito”, é a mesma desse Hegel que apresentamos?

A lógica dialética, em derradeira consequência, visa suplantar os resíduos de tensão e de obscuridade de toda e qualquer contradição. Não se tem no conflito sua meta. Todo o conflito age em função do retorno do uno ao uno, de modo que a discórdia é epígona, e não *igualmente* fundadora. O elemento em que esse retorno opera, Hegel denomina de “o especulativo” (*das Spekulative*) – do latim *speculum* (donde o termo “espelho”, em português). Com a flexão do uno sobre si mesmo, todos os embates se justificam apenas como mediadores necessários da *autorreflexão* e do *autoasseguramento*³⁰. Hegel, como dito, proferia *coram populo* a sua dívida para com Heráclito³¹, conforme às transcrições de suas *Preleções sobre a história da filosofia*: “Aqui avistamos terra; não há nenhuma sentença de Heráclito que não acolhi em minha lógica”³². O conflito heraclítico – que em grego se diz *πόλεμος*³³ – é assumido como

absolutamente dentro de si – um reconhecimento mútuo, que é o Espírito *absoluto*” (Id., *Phänomenologie des Geistes* [Bd. 3], p. 493).

³⁰ Essa leitura de Hegel condiz com a seguinte observação de Cirne-Lima: “A Contradição não resolvida leva à explosão em que os polos não conciliados da Contradição ontologicamente existente rebentam em cacos e se aniquilam. Mas se os aspectos reais, exigidos para a solução da Contradição existente, se engendram e elaboram, então a coisa não é mais contraditória, e sim algo mais complexo” (CIRNE-LIMA, C.R.V. *Sobre a Contradição*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993, p. 108). Essa complexidade ontológica, que ultrapassa a mera concatenação formal, assinala aquilo que chamamos de *oposição includente*, isto é, uma motricidade no interior da qual tudo se assenta. Sob essa óptica, todo e qualquer nível de exclusão ou diferenciação se encontra já inserido no nível primário de inclusão ou identificação, como vimos no caso das Musas Sicilianas e das Musas Jônicas, *em certa medida*. Porém, com isso, não se verifica, em rigor, nem união nem desunião, se lidas em sentido estritamente filosófico, pois que essa *oposição includente* tem por corolário a *resolução da discórdia*, o que, por sua vez, pressupõe um estado primitivo de união sem desunião, ao qual os desunidos convergem e que dá mostras de pseudo-relação.

³¹ Também tratamos da relação entre Heráclito e Hegel em outra ocasião, porém, sem esse método instrumental. Cf. CORREIA, André F. G. “Hegel e o *λόγος* heraclítico”. In: *Revista Aufklärung*, vol. 8, nº 3, 2021, pp. 139-160.

³² HEGEL, op. cit., p. 320.

³³ Vide, p. ex., o fr. B80: “Se há necessidade é o conflito [*πόλεμον*], que une, e a justiça, que desune, e tudo, que se fizer pela desunião, é também necessidade” (HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: *Os pensadores*

elemento nuclear da dimensão especulativa: “Esse é o grande princípio de Heráclito [*das große Prinzip des Heraklit*]. Pode parecer obscuro, mas é especulativo”³⁴. A expressão oracular, perpassada por quiasmas e jogos de linguagem, rendeu a Heráclito, desde a Antiguidade, o epíteto “o obscuro” (ὁ Σκοτεινός), definindo-o de maneira irretocável: “O que valia para a Antiguidade, parece ser, contudo, sempre válido: ele permaneceu como o obscuro”³⁵, escreve, por exemplo, Gadamer. Isso já se atesta no título de uma das mais importantes obras de resgate dos fragmentos e dos testemunhos antigos a seu respeito em solo alemão: *Herakleitos, der Dunkle von Ephesos (Heráclito, o Obscuro de Éfeso)*, escrita e elaborada por Schleiermacher, em 1807, ano de publicação da *Fenomenologia*, quando Hegel se converte no mais célebre pensador de seu tempo, enquanto Hölderlin ingressa no esquecimento da torre, em sua *Umnachtung*, designação geral para o estado de demência, que, ao pé da letra, significa “rodeado pela noite”, “pelo obscuro”.

Hegel tematiza essa obscuridade em mais de uma ocasião em suas *Preleções*. A ênfase, entretanto, é a mesma: “O obscuro dessa filosofia reside, sobretudo, no fato de que nela é expresso um profundo pensamento especulativo; esse é sempre pesado, obscuro para o entendimento”³⁶. Aqui, “entendimento” (*Verstand*) deve ser lido em paralelo com o procedimento de análise³⁷, constitutivo da lógica

originários. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 93. Tradução levemente modificada).

³⁴ HEGEL, op. cit., p. 327. Grifo nosso. Atente-se à semelhança das expressões: *das große Prinzip des Heraklit* (Hegel) / *das große Wort des Heraklit* (Hölderlin).

³⁵ GADAMER, Hans-Georg. “Heraklit-Studien”. In: *Der Anfang des Wissens*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2012, p. 34.

³⁶ HEGEL, op. cit., p. 323.

³⁷ Tenha-se em vista o étimo grego, o substantivo ἀνάλυσις (“corte”, “partição”, “separação”, “divisão”, “dissolução” etc.).

formal, como consta na *Fenomenologia*: “A atividade de separar [*Die Tätigkeit des Scheidens*] é a força e o trabalho do *entendimento*”³⁸. Em suma, o pensamento de Heráclito “pode parecer obscuro” (*kann dunkel erscheinen*), contraditório, mas na verdade não o é; a obscuridade se dá no nível da aparência, uma vez que, sob óptica especulativa, a contradição, enquanto mecanismo mediador, passa a ser concebida como um *sustentáculo de inclusão* que supera a falseabilidade da diferença ao preservar e deflagrar o uno em uma proposição sintética, porquanto protosintética. Na dialética, o momento de conciliação (“o terceiro”) desata todo nó de obscuridade.

IV

Hölderlin, amparado em suas próprias leituras de Heráclito, toma esse método dialético como enganoso – *avant la lettre*. O caminho especulativo defende com radicalidade o dinamismo da unidade, porém não faz o mesmo com a diferença, que é reduzida ao prisma da mediação. A apreciação hölderliniana do problema é concatenada nos apotegmas grego ἔν διαφέρειν ἑαυτῶ e alemão *Versöhnung ist mitten im Streit*, cuja correspondência no *Hipérion*, em termos de conteúdo e forma, é de grande requinte. Eles são os pilares da obra, seu *cantus firmus*. Isso se atesta na equidistância bem pontual que assumem em sua estrutura, além de que ambos são enunciadas pelo próprio *Hipérion*, com peso e rigor de proposições fundamentais: a primeira consta na última das trinta cartas do primeiro tomo, quando da viagem de *Hipérion* à Ática, e a segunda, na última das trintas cartas do segundo

³⁸ HEGEL, op. cit.,. 36.

tomo, quando da viagem de Hipérion pela Alemanha³⁹. A fórmula grega de fonte arcaica reaparece em solo teutônico da segunda metade do século XVIII. O que salta à vista é uma interessante articulação teórica, de expressão literária, sob a perspectiva de uma história da filosofia. Hölderlin, enquanto filho de seu tempo, toma para si a missão de pôr o questionamento da origem (ἀρχή) conforme a sua gênese helênica; e o seu tempo também é definido pelo espaço em que essa missão é solicitada: a Alemanha de então. Alguns elementos do plano literário do *Hipérion* nos ajudarão daqui em diante.

O gênero epistolar da obra expõe a narrativa mnemônica de Hipérion – um grego que vive as *Guerras de libertação da Grécia* (precisamente contra o Império Otomano, o que mostra outro paralelo em relação ao período em que viveu Heráclito) – em troca de correspondências com o amigo alemão, Belarmino, cujas cartas hipotéticas o romance não mostra. Toda a formação de Hipérion é acompanhada por intermédio das cartas que ele próprio escreve e lho envia. Belarmino (*Bellarmin*, em alemão) é uma aglutinação do adjetivo belo (*bellus*) e do nome próprio Armínio (*Arminius*). Trata-se da designação latina de *Hermann, der Cherusker*, líder dos Queruscos e chefe da aliança de tribos germanas contra as legiões romanas no século I d.C. Sua figura serviu como coordenada histórica para a construção mítica da Unificação Alemã no século XIX. A adaptação germânica do latim *Arminius* é comumente atribuída a Lutero. No salmo 82, ele afirma que o nome original do herói é *Hermann*, e que *Arminius* foi uma deturpação

³⁹ Acerca das simetrias e assimetrias formais do *Hipérion*, cf. REITANI, Luigi. “Hyperion”. In: KREUZER, Johann (Hg.). *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin (2. Aufl.): Metzler/Springer-Verlag, 2020, pp. 195-213.

romana⁴⁰. Hölderlin, não apenas de formação, mas de família de pastores, decerto não desconhecia a passagem. Na mesma época, o humanista luterano Ulrich von Hutten concede a Hermann sua denominação mais célebre: “Pai Original dos Alemães”. Belarmino é, assim, o emblema do alemão. Mas por que Hölderlin ainda se utiliza do nome latino? O fragmento B8 de Heráclito, legado – assim como o B10 – pela doxografia aristotélica⁴¹, pode indicar um caminho de interpretação⁴²: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários a mais bela harmonia [καλλίστην ἁρμονίαν]”⁴³. Harmonia é o termo guia.

Como observa Paulo Quintela, já à época do Seminário de Tübingen – onde o latim ainda era uma língua viva –, e mesmo antes, no convento escolar de Denkendorf – a partir de 1784 –, Hölderlin se destacava nas disciplinas de filologia clássica⁴⁴. O termo harmonia provém do grego ἁρμονία, cuja pronúncia aspirada, como indica o espírito áspero (´), se perde no português (em que o “h” é mudo), embora se conserve no latim *harmonia* e no alemão *Harmonie*. O radical do nome *Arminius* é o mesmo do vocábulo *armus* (arma) – do grego ἄρμος, cujo alcance semântico inicial indica uma sustentação anatômica ou uma junta de alvenaria. Trata-se, contudo, do mesmo étimo de ἁρμονία (de raiz indo-europeia, *h₂er-*: encaixar, fixar). Belarmino é, assim, a *bela harmonia* a que Hölderlin se dedica e que dedica aos alemães como promessa e esperança vindouras. É o que está inscrito já na primeira linha do

⁴⁰ Como escreve o Reformador: “Hermann, que os latinos deturpam e nominam de Arminum, chama-se, entretanto, um homem de armas [*Heer Mann*], *dux belli* [líder bélico], apto, no exército e na contenda [*zum Heer und Streit*], a salvar os seus e caminhar diante deles, arriscando sua própria vida” (LUTHER, Martin. *Sämtliche Schriften* [v. 5]. Hrsg. von Johann Georg Walch. Halle: Johann Justinus Gebauer, 1741, p. 1052).

⁴¹ *Ética a Nicômaco*, 1155b4.

⁴² Cf. nota 26.

⁴³ HERÁCLITO, op. cit., p. 73. Trad. Emmanuel Carneiro Leão.

⁴⁴ Cf. QUINTELA, op. cit., pp. 54-55, 94.

prólogo do *Hipérion*: “Gostaria que a este livro fosse dedicado o amor dos alemães [*die Liebe der Deutschen*]”⁴⁵. Armínio, o homem de armas que unifica as tribos germânicas, ao representar em acepção conceitual “o conflito que une” de Heráclito (fr. B80), precisa ser *belo e harmônico*, ou seja, *Belarmino*, mas só pode sê-lo na medida em que a harmonia não se despoja das armas; esse conteúdo que evoca precisa conservar em união amorosa o que tende a se separar de modo hostil: “dos divergentes, a mais bela harmonia” (fr. B8). *Nomen est omen*⁴⁶.

Note-se que ambos os apotegmas – o grego (na última carta do tomo I) e o alemão (na última carta do tomo II) – têm por correlato a ocasião da chamada *carta aos alemães* (na penúltima carta do tomo II), passagem de crítica severa ao espírito moderno, em claro contraste com o encômio do *discurso de Atenas* (em que “a grande palavra de Heráclito” aparece) e com a palinódia final da obra, para a qual a *carta aos alemães* fornece o plano em que conflito e conciliação se enquadram: “Então cheguei entre os alemães”, diz Hipérion, “bárbaros desde tempos longínquos, tornados mais bárbaros ainda pelo afã e pela ciência, e mesmo pela religião, profundamente incapazes de qualquer sentimento divino”, e continua:

Tu vês artesãos, mas nenhum homem, sacerdotes, mas nenhum homem, senhores e escravos, jovens e gente circumspecta, mas nenhum homem – não é como um campo de batalha, onde mãos e braços, e todos os membros, encontram-se despedaçados um ao lado do outro, enquanto o sangue derramado da vida se desfaz na areia?⁴⁷

⁴⁵ HÖLDERLIN, *StA* 3, p. 5.

⁴⁶ Para um estudo das caracterizações simbólicas e etimológicas dos demais nomes próprios do *Hipérion*, cf. BINDER, Wolfgang. “Hölderlins Namenssymbolik”. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 12, 1961/62, pp. 95-204.

⁴⁷ HÖLDERLIN, *StA* 3, p. 153.

Esse diagnóstico tem por alcance, como dissemos, toda a Modernidade, sobretudo iluminista, caracterizada por um afã analítico sem precedentes. É a época das grandes enciclopédias, das catalogações abstratas do pensamento, assim como do agravamento das especializações, além, é claro, da visibilidade fragmentada do homem de negócios, o burguês do século XVIII⁴⁸. Os grandes sistemas filosóficos ao fim desse século e início do seguinte são uma espécie de resposta a tal dispersão. O perigo desse contramovimento reside no modo de unificação empreendido, principalmente nas pretensões de cognição absoluta dos sistemas. Hölderlin não se deixou levar por essa tendência. No início da carta seguinte (a última do romance, que poderíamos nominar *discurso de retratação*), quando Hipérion não mais suporta permanecer na Alemanha, o elemento do amor, de *união*, lhe acomete em meio ao elemento destrutivo, de *desunião*: “Eu queria, então, deixar a Alemanha novamente”, e um pouco adiante, “mas a primavera [*Frühling*] celeste me deteve; ela era a única alegria que me restava, sim, ela era meu último amor [*meine letzte Liebe*], como eu ainda poderia pensar em outras coisas e abandonar a terra onde ela também estava?”⁴⁹.

Atente-se, antes de tudo, à relação entre “primavera” e “último amor”. Primavera em latim se diz *primo vere*, que em acepção coloquial

⁴⁸ Disso Schiller dá testemunho exemplar na carta VI de suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, obra a que Hölderlin pretendia dar seguimento no projeto intitulado *Novas cartas sobre a educação estética do homem*, o qual nunca chegou a pôr no papel, senão sob a estrutura do próprio *Hipérion* (cf. a carta a Niethammer, de 26 de fevereiro de 1796 [*StA 6.1*, pp. 202-3]). Escreve Schiller: “O predomínio da faculdade analítica [*des analytischen Vermögens*] rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim como a esfera mais limitada de objetos diminui-lhe a riqueza. Por isso, o pensador abstrato tem, frequentemente, um coração *frio*, pois desmembra as impressões que só como um todo comovem a alma; o homem de negócios tem frequentemente um coração *estreito*, pois sua imaginação, enclausurada no círculo monótono de sua ocupação, é incapaz de elevar-se à compreensão de um tipo alheio de representação” (SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 39).

⁴⁹ HÖLDERLIN, *StA 3*, p. 157.

significa “primeiro verão” ou “antes do verão”. Todavia, o advérbio *vere* possui o mesmo sentido que o adjetivo *verus* (verdadeiro, genuíno), de sorte que a primavera indica “a primeira verdade”, “o ver genuíno”, logo, aquilo que se deixa ver antes de tudo, que antecede e fornece o florescimento do verdadeiro, do real. O termo alemão *Frühling* – mencionado exaustivamente no *Hipérion* – corrobora a mesma experiência, o que se depreende do radical *früh* (cedo, adiantado). Portanto, isso que é primitivo, primeiro, não é algo que fica para trás, como lastro nostálgico, pois que é visto em tudo que floresce; ele é igualmente “aquilo que resta” (*was übrig*), que está sempre ao alcance, desde que visto com os olhos do amor: *o primeiro é o último, e vice-versa*. A imagética primaveril, por evocar florescimento abundante e nada reticente, de todo visível e aparente, é o tecido poético de compreensão da “bela harmonia”. O “último amor” é parte constitutiva do arranjo que propicia a união amorosa no último lugar em que ela poderia ser vista, isto é, na analiticidade do conflito, ou, cônsono à fala de Hipérion, no “desmembramento do campo de batalha”, o qual, em rigor, dá mostras de si em tudo o que se vê, ou seja, na separação e distinção das coisas do e no mundo, ou ainda, na variedade e multiplicidade que a primavera é e suscita.

Essa visibilidade da harmonia faz com que Hipérion não empreenda uma *discórdia ontológica* entre união e desunião, assim como entre a Grécia supostamente harmônica de outrora e a Alemanha despedaçada de então, o que também lhe faculta a possibilidade de desprender-se da nostalgia da Grécia, um dos motes centrais do livro; tanto quanto de uma *concórdia absoluta*, que haveria de prescindir do apelo necessário da diferenciação e da distinção, sem o qual o próprio gênio grego, isto é, a memória fundacional da colocação do problema da

origem – ao menos para o Ocidente –, não assumiria o seu lugar de direito, do qual, *nolens volens*, sempre já partimos, inclusive na autocrítica. Sua herança já sempre se nos impôs. Veja-se, por exemplo, a *Teogonia* de Hesíodo (v. 937), que ensina, antes mesmo de Heráclito, a dispor Ἀρμονία como fruto dos enlaces de Ares (hostilidade destrutiva) e Afrodite (atração amorosa), que no latim repercute na comunhão do radical dos vocábulos *bellus* e *bellum* (donde belo e bélico). Em pauta está o μέτρον da discursividade humana.

V

Essa aparente digressão mostra que o retorno dialético, ao apaziguar o conflito, alui consigo a conciliação genuína, de que se aparta ao instaurar como meta a *autorrealização*, ou seja, o conflito de interesse único, *monárquico* (μόνος + ἀρχή). O desafio de constituição e sustentação da harmonia não reside em um asseguramento prévio, mas na *constante e radical* medição com a dissonância⁵⁰, do contrário toda relação seria uma pseudo-relação, não haveria “amantes”, como diz Hipérion: “As dissonâncias do mundo são como a contenda dos amantes [*der Zwist der Liebenden*]. A conciliação se dá em meio ao conflito [*mitten im Streit*]”. Sob esse nexó *metafórico*, diríamos ainda que a intromissão (ou *especulação*) de um “terceiro” entre amantes daria mostras da mesma pseudo-relação, tanto na esfera da infidelidade conjugal quanto na esfera da inaptidão dos cônjuges de sustentar a contenda que os sustenta. Na primeira versão de *A morte de Empédocles*, escrita em 1798, a personagem Panteia diz algo semelhante, ao deixar escapar as seguintes palavras: “Seria como se um

⁵⁰ Entorno bem observado por Michael Knaupp: “Para Hölderlin, harmonia não é nenhum estado uniforme, destensionado, mas consiste, isto sim, em uma plenitude de contrariedades”, haja vista que “a harmonia não é perdida nas dissonâncias, mas justamente nelas ela mostra sua primazia” (KNAUPP, Michael. “Nachwort”. In: *Hyperion*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2013, p. 187).

estranho se imiscuísse no conflito dos amantes [*in den Streit der Liebenden*]”⁵¹. O estranho seria o “terceiro”. Há aqui, como se depreende da comunhão terminológica e da proximidade temporal dos escritos, um eco das últimas palavras do *Hipérion*⁵².

Aos 24 de dezembro do mesmo ano de 1798, Hölderlin envia uma carta ao seu amigo Isaak von Sinclair, em que consta uma consideração fundamental para a compreensão desse elemento *monárquico*: “A condição primacial de toda vida e de toda organização consiste em não existir, no céu e na terra, nenhuma força monárquica [*keine Kraft monarchisch*]. A monarquia absoluta [*die absolute Monarchie*] anula-se a si própria em toda parte, pois que é carente de objeto. Em sentido estrito, aliás, jamais houve uma tal monarquia”⁵³. Nesses termos, uma “monarquia absoluta” seria desprovida de limite e de discórdia, pois nada se lhe diferiria em domínio ontológico. Ser “carente de objeto” (*objektlos*), como escreve Hölderlin, significa ser “carente de carência” (*mangellos*), ou seja, bastar-se a si mesmo e relacionar-se única e exclusivamente consigo mesmo. A expressão “força monárquica” reforça a unicidade motora de que toda “vida” e toda “organização” se formariam, cujas dissonâncias, por mais necessárias que sejam no enquadramento total das resoluções, pertecem ao domínio da mediação; e toda mediação, aqui, se nutre de uma *automediação*, o que revela, forçosamente, seu estatuto de pseudo-relação, e, por conseguinte, a abstração da realidade do limite, porém, sob a forma de uma unidade delimitada, que se quer, ontoepistemologicamente, absoluta.

⁵¹ HÖLDERLIN, *StA 4.1*, p. 8.

⁵² Cf. HAYDEN-ROY, Priscila. “Deserotização no projeto de *Empédocles*”. In: *A palavra de Hölderlin*. CORREIA, André F. G. (org.). São Paulo: Giostri, 2022, pp. 216-17.

⁵³ HÖLDERLIN, *StA 6.1*, p. 300.

No epigrama *Raiz de todo mal*, Hölderlin apresenta um texto que bem poderia constar no espólio de Heráclito, dada sua concisão e alcance: “Ser unido é divino e bom; de onde é que vem o vício em meio aos homens de ser apenas um e uma coisa apenas? [Einig zu sein, ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sei?]”⁵⁴. O substantivo *Sucht* (vício), proveniente do verbo *suchen* (buscar), remete a uma busca impossível, que visa absoluta cognição e igualdade ontológica, logo, uma hierarquia igualmente impossível, pois, onde há só um, não há, em sentido estrito, hierarquia alguma, assim como relação, distinção, limite. A “busca” monárquica – parafraseando a metáfora da ὄβρις em Heráclito (fr. B43) – é o “incêndio” da vida humana. Enquanto recurso enfático, a expressão *nur Einer und Eines nur* deixa claro que é dessa busca, inobstante o modo de abarcá-la, que é forjada toda e qualquer presunção da razão humana.

Dois recortes de forte correspondência lexical finalizarão esta seção, um do prefácio à primeira edição da *Doutrina da Ciência* (*A doutrina do Ser*), de 1812, e outro do *discurso de Atenas do Hipérion*. Escreve Hegel: “O entendimento [der Verstand] determina e mantém as determinações; a razão [die Vernunft] é negativa e dialética, pois ela dissolve as determinações do entendimento em nada; ela é positiva, pois gera o universal e nele [darin] abarca o particular”⁵⁵. Já vimos que o “entendimento” concerne à “atividade de separar”, donde as “determinações” (*Bestimmungen*) a que o trecho se refere, as quais, em primeira instância, aludem às “determinações opostas [die entgegengesetzte Bestimmungen]”⁵⁶, como ensina Hegel em suas *Preleções*

⁵⁴ Id., *SA I.1*, p. 305.

⁵⁵ HEGEL, *Wissenschaft der Logik I* [Bd. 5], p. 16.

⁵⁶ Id., op. cit., p. 325.

sobre Heráclito. A “razão”, por seu turno, é dialética na medida em que nega, conserva e supera a atividade de separar. Sua atividade “dissolve” (*löst auf*) as oposições conservando-as dentro de uma estrutura de interioridade cuja dinâmica se caracteriza por uma reiterada *autossuperação* das contraposições geradas na e pela própria unidade. Observe-se que a positividade dialética é definida em termos de *inclusão* do particular no universal; é o que deixa claro o advérbio *darin* (lá dentro). A ênfase recai, por conseguinte, na prerrogativa do universal, que, no caso, é a própria unidade da razão dialética, princípio em que não há fora senão dentro, em que não há outro senão instrumentalizado. O conflito, ao fim e ao cabo, nunca houve. O polêmico é epígono, seja em acepção lógica, seja em acepção historical, ou melhor, em ambas. Não seria esse o significado das célebres palavras da *Fenomenologia*, quando Hegel diz que “as feridas do Espírito saram sem deixar cicatrizes”⁵⁷? Bem, essa leitura do pensamento hegeliano já é desde há muito *locus communis*, embora baste aos propósitos deste estudo.

Hölderlin se utiliza de ambos os termos no *Hipérion*, indicando precisamente o mesmo, porém *sem dialética*. É entre as duas ocasiões em que Hipérion menciona “a grande palavra de Heráclito” que se encontram os recortes selecionados. Vejamos primeiramente o que é dito sobre o entendimento: “Todo o negócio do entendimento [*des Verstandes*] é do feito da necessidade [*Notwerk*]. Na medida em que ordena, ele nos protege do desvario, da inadequação; mas resguardar-se do desvario e da inadequação não é, decerto, o patamar mais elevado da excelência humana”, de vez que, continua, “do mero entendimento [*aus bloßem Verstande*] não advém filosofia alguma, pois filosofia é mais do que apenas

⁵⁷ Id., op. cit., p. 492.

o conhecimento limitado do que está ao alcance”⁵⁸. Na primeira parte, o vínculo entre entendimento e necessidade⁵⁹ assinala a importância do porte analítico. O entendimento, nesse sentido, é uma questão de sobrevivência e de delimitação constitutiva, ligado diretamente à organização e à percepção imediata do entorno, que sempre se oferece ao homem de modo unilateral e às custas do que precisa preterir. Assim, como assevera a segunda parte, ele não é suficiente para abarcar as nuances e motivações ontológicas da esfera de ocorrências em que se encontra. Na sequência, acerca da razão, valendo-se do mesmo recurso enfático, diz Hipérion: “Da mera razão [*aus bloßer Vernunft*] não advém filosofia alguma, pois filosofia é mais do que a cega exigência de um avanço incessante de unificação e diferenciação de um tema qualquer”⁶⁰. Aqui, poderíamos visualizar a razão dialética como um pêndulo, em que *um* corpo pesado, suspenso a *um* ponto fixo, empreende *um* movimento isócrono de vaivém, sustentado pela ação de *seu* próprio peso, em cuja alçada se encontram já definidas de antemão as medidas de *sua* mobilidade, conquanto não cesse de se mover. A dialética, nesses termos, não é filosófica porque não se sustenta no limbo de obscuridade e de questionamento da origem, a que se prestam o *conflito conciliador* e/ou a *conciliação conflituosa*.

VI

Até onde se estende o limite da busca (*Suche*) que é dada ao homem? O que faz com que ela se converta em vício (*Sucht*)? Façamos um breve

⁵⁸ HÖLDERLIN, *StA 3*, p. 83.

⁵⁹ O termo alemão *Notwerk* significa literalmente “obra da falta”, “da miséria”, “da pobreza”, “da carência” etc.

⁶⁰ HÖLDERLIN, *StA 3*, loc. cit.

salto ao ano de 1804, quando da publicação das *Observações sobre Édipo*. No tópico II do escrito, Hölderlin interpreta o *Édipo Rei*, de Sófocles, dando ênfase aos desenlaces do colóquio entre Édipo e o mensageiro de Corinto (v. 1016 *et seq.*). Como é sabido, a peça gira em torno dos motivos que ocasionaram a peste em Tebas. Édipo, *monarca* da cidade, toma para si o encargo de descobrir o porquê desse castigo enviado por Apolo. “A procura doentia [*das geistesranke Fragen*]”⁶¹ – como escreve Hölderlin – pelo saber integral dos desígnios do deus o encaminha gradativamente à sua própria ruína, centralizada na descoberta de sua verdadeira linhagem (atrelada aos crimes de patricídio e de matricídio), que, em rigor, não estava interligada com o “oráculo do deus pítico [*Πυθικὸν θεοῦ μαντεῖον*]”⁶², do qual Édipo, no afã de solucioná-lo sob um panorama absoluto e livre de contradicções, acaba por se aproximar em demasia, configurando-o como uma questão de alçada particular, a qual levará até as últimas consequências: “Édipo, ao *interpretar de modo demasiadamente infinito* a sentença do oráculo, é tentado *ao nefas*”⁶³, como observa Hölderlin. O termo *nefas* (donde “nefasto”) é uma variante romana do grego ὕβρις, vinculada aqui ao furor cognitivo de Édipo, ou seja, à ânsia de luz que se converte em incêndio. Édipo, ao fim da peça, se redime dessa presunção perfurando os próprios olhos, num gesto de hospitalidade para com o obscuro. O drama de Sófocles, para Hölderlin, é o protótipo da Modernidade sob variados aspectos. A dissolução do enigma da proveniência encarna de maneira acertada um dos pilares da exigência de cientificidade do homem moderno, para o qual toda esfinge é digna apenas de perecer – claro signo de violência e revolta:

⁶¹ Id., *StA* 5, p. 200.

⁶² SOPHOCLES. *Oedipus rex*. Ed. R. D. Dawe. Cambridge University Press, 1982, vv. 242-243, p. 39

⁶³ HÖLDERLIN, *StA* 5, p. 197.

Precisamente essa busca de tudo [*Allessuchende*], essa interpretação de tudo é que, ao fim, rebaixa seu espírito [de Édipo] à linguagem grosseira e simplória de seus fâmulos. Posto que tais homens se encontram em relações violentas, também sua linguagem fala, quase ao modo das Fúrias, em um nexu mais violento.⁶⁴

As palavras de Hegel em sua preleção inaugural na Universidade de Heidelberg, datada de 28 de outubro de 1816, ilustram como poucas essa vocação moderna: “A essência do universo, a princípio oculta e lacrada, não possui força alguma capaz de resistir à coragem do conhecimento; ela tem de abrir-se diante dele e colocar sua riqueza e suas profundezas diante de seus olhos [*vor Augen*] e fornecê-las ao seu desfrute”⁶⁵. Não seriam esses “olhos” os mesmos de Édipo em sua presunção de infalibilidade? A experiência pretérita que tivera com o enigma da esfinge – ou seja, as conquistas da Modernidade, por extensão – lhe faculta um misto de nostalgia e cobiça em que o limite da busca não tem vez: “Em um pressentimento colérico, o espírito onisciente [*alles wissend*] de Édipo articula propriamente o nefas”⁶⁶, conclui Hölderlin⁶⁷.

Ora, toda tentativa de crítica a essa vocação moderna também se ocupa com o saber em sua totalidade. Qual seria o seu diferencial? Em

⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 201.

⁶⁵ HEGEL, op. cit., p. 14.

⁶⁶ HÖLDERLIN, *StA 5*, p. 197.

⁶⁷ O diálogo entre Édipo e Jocasta, que percebe antes de Édipo as consequências de sua busca, é de grande valor ao diagnóstico exposto. Ele ocorre na sequência das insinuações proferidas pelo mensageiro (vv. 1058-1068): “ÉDIPO: Seria inadmissível que, com tais indícios, eu não trouxesse à luz agora a minha origem. JOCASTA: Peço-te pelos deuses! Se ainda te interessas por tua vida, livra-te dessas ideias! Já é demasiada a minha própria angústia! ÉDIPO: Mesmo se for provado que sou descendente de tripla geração de escravos, nem por isso, mulher, irás sofrer qualquer humilhação. JOCASTA: Nada me importa! Escuta-me! Por favor: para! ÉDIPO: Malgrado teu, *decifrarei esse mistério*. JOCASTA: Move-me apenas, Édipo, teu interesse, e dou-te o mais conveniente dos conselhos! ÉDIPO: Admito, mas esse conselho me desgosta. JOCASTA: Ah! Infeliz! Nunca, jamais saibas quem és!” (SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Édipo rei*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp. 74-75). Grifo nosso.

poucas palavras, o de conferir um lugar ao não-saber de mesma envergadura que o saber, e vice-versa – *uno actu*. Isso não se verifica nas tentativas de absolutização do real, de seu mapeamento e divisão, a partir de estruturas de cálculo e de sistema, visando ao domínio do que é o caso por antecipação, em que o não-saber diz apenas o ainda não sabido, e o obscuro, o ainda não iluminado. A grande dificuldade da vocação filosófica parece ser a sustentação nesse limbo. Heráclito, no fragmento B67 – de acordo com a doxografia de Hipólito⁶⁸ –, o concatena do seguinte modo: “O mistério [ὁ θεός]: dia-noite”⁶⁹. A simplicidade aqui é espantosa, não apenas para o homem moderno, mas para o homem em geral, pois é da natureza mesma do conteúdo a inquietação. Porém, há de se convir que essa inquietação é um obstáculo mais proeminente aos ideais da Modernidade. Guardemo-nos também de conceber o questionamento da origem como uma espécie de encômio ao obscuro. Não se trata disso. A advertência de Hölderlin nesse quesito é das mais claras. Leia-se o que é dito no início da antepenúltima carta do primeiro livro (tomo I): “Há um esquecimento de toda a existência, um emudecimento de nosso ser, onde nos é como se tivéssemos tudo encontrado [*Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden*]. Há um emudecimento, um esquecimento de toda a existência, onde nos é como se tivéssemos tudo perdido [*Es gibt ein Verstummen, ein Vergessen alles Daseins, wo uns ist, als hätten wir alles verloren*]”⁷⁰. O original serve para visualizar com maior precisão o artifício de quiasma utilizado. O *Hipérion* é rico em

⁶⁸ *Refutação de todas as heresias*, IX, 10, 7.

⁶⁹ HERÁCLITO, op. cit., p. 89. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. A tradução de ὁ θεός (o deus) por “o mistério” é por demais oportuna ao contexto.

⁷⁰ HÖLDERLIN, *StA 3*, p. 42.

formulações desse tipo, nas quais a estilística de Heráclito é patente. Como se vê, o “emudecimento” não basta, pois o discurso também é necessário, assim como o “esquecimento” em relação à memória, pois que o homem sempre já se encontra inserido em um referencial norteador, em uma exigência discursiva. O elemento obscuro tem de vir à luz, mas não de modo a nela se converter, como quis e quer o ideal das *Luzes*. “Nossa época é ilustrada”, escreve Schiller na carta VIII, “onde reside, pois, a causa de ainda sermos bárbaros?”⁷¹. Tentemos, à guisa de conclusão, transpor essa pergunta ao pensamento de Hölderlin⁷².

Para tanto, valhamo-nos de uma passagem da quarta carta do segundo livro (tomo II), em que Diotima, dirigindo-se a seu amado, Hipérion, destaca o nexa da violência – que está inserido no tema da cientificidade moderna – como causa do abalo em que o personagem se encontrava: “A impotência sem limites [*grenzenlose*] de teus contemporâneos [*deiner Zeitgenossen*] tomara-te a vida”⁷³. Na contextura do enredo, a carta da amada é uma resposta às últimas cartas que Hipérion lhe enviou, como consta ao fim do livro anterior. Nelas, Hipérion narra o fracasso de sua comitiva contra os otomanos. Porém, a causa da derrota é atribuída não à força dos adversários, mas ao furor dos próprios camaradas de guerra que chefiava: “Nossa gente saqueou e assassinou sem fazer distinção”, lamenta Hipérion, “os bárbaros à frente dos quais eu estava”, e ao fim: “Eu reconheci minha gente. De fato! Foi um projeto extraordinário plantar meus Campos Elíseos

⁷¹ SCHILLER, op. cit., p. 46.

⁷² O termo *Luzes* foi empregado enquanto sintomática geral da Modernidade. Não é nosso propósito desenvolver a crítica de Hölderlin ao Iluminismo enquanto fenômeno epocal. Para tanto, cf. JAMME, Christoph. “Hölderlin und die Aufklärung”. Bericht über die von mir geleitete Arbeitsgruppe”. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 25, 1986/87, pp. 281-82.

⁷³ HÖLDERLIN, *StA* 3, p. 129.

através de um bando de salteadores”⁷⁴. Note-se que a menção aos “bárbaros” (*Barbaren*), como vimos mais acima, reaparece ao fim da obra na *carta aos alemães*, mas agora os bárbaros são os gregos da insurreição, seus conterrâneos. Hölderlin alude, com isso, aos riscos da política do entusiasmo que acometeu a geração de fins do século XVIII na Alemanha, tendo por exemplo os atos revolucionários na França. Anexado a esse entusiasmo está a *nostalgia*⁷⁵ pela Antiguidade no meio dos intelectuais alemães da época. A barbárie dos gregos modernos na ânsia de restabelecer a Grécia clássica, consoante à estrutura da narração, tem por correlato histórico o terror jacobino que se instaurou nos consequentes imediatos da Revolução Francesa⁷⁶. Mas de onde provém o entusiasmo moderno *enquanto tal*, de que os procedimentos políticos e históricos são exemplos? Qual seria a motivação primeira da barbárie tipicamente hodierna? Note-se que o contexto de Édipo, lido por Hölderlin como paradigma moderno, também tem por superfície uma conjuntura de ordem pública e política, a qual desemboca em um cenário de cognição e piedade. Esse cenário surge como consequência da extrapolação dos assuntos políticos, a qual, na verdade, mostra o apelo de suas motivações, ou seja, seus *ideais*, os quais, em ambos os casos, testemunham a perda da medida humana.

Em sua carta, Diotima sublinha que a conversão dos ideais de libertação em atos violentos é fruto de um abandono do *amor*, algo empreendido pelo próprio Hipérion, ao não desertar do campo de

⁷⁴ Id. *ibid.*, p. 117.

⁷⁵ Que em alemão se diz *Sehnsucht*, portanto, uma “busca” (*Suche*) para “ver” (*sehen*) o impossível.

⁷⁶ Como observa Ulrich Gaijer: “É fácil reconhecer aqui não uma crítica ao conteúdo, mas ao procedimento da Revolução Francesa, cujo terror e reação posterior afastaram Hölderlin, como tantos de seus contemporâneos alemães, do entusiasmo original” (GAIJER, Ulrich. “Hölderlins ‘Hyperion’: Compendium, Roman, Rede”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 21*, 1978/79, p. 94).

batalha e pedir para que a amada abdicasse dele; assim como por Édipo, ao não ouvir as advertências de Jocasta e incorrer “no nexo violento, ao modo das Fúrias, que o rebaixa ao nível de seus fâmulos”, num delírio monárquico. Note-se ainda que tanto Édipo quanto Hipérion ocupam postos de liderança em seus respectivos arranjos, o que agrava a fronteira de poder entre ideal e ação, de vez que o entusiasmo indevido é o grande risco de um líder, assim como o é para o filósofo, cuja ação, incluindo tudo que disso advém, é pensar. O ponto de reconhecimento da barbárie, conforme aos artifícios dramáticos de ambos os casos, se instaura no momento da queda irremediável, em que os ideais de libertação se revelam como ideais da violência e do excesso⁷⁷. O que move toda essa esquemática é o tema do *nefas*, que é o tema da busca monárquica.

REFERÊNCIAS

- BINDER, Wolfgang. “Hölderlins Namenssymbolik”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 12*, 1961/62, pp. 95-204.
- BREMER, Dieter. “‘Versöhnung ist mitten im Streit’ – Hölderlins Entdeckung Heraklits”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 30*, 1996/97, pp. 173-99.
- CAMPOS, Haroldo de. “Hegel poeta”. In: *Folha de S. Paulo*, 26 de janeiro de 1997.
- CIRNE-LIMA, C.R.V. *Sobre a Contradição*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.
- CORREIA, André F. G. “Hegel e o λόγος heraclítico”. In: *Revista Aufklärung*, vol. 8, nº 3, 2021, pp. 139-60.
- _____. “Hölderlin e a grande palavra de Heráclito”. In: *Revista Trágica*, vol. 13, nº 2, 2020, pp. 11-43.

⁷⁷ Para uma leitura pontuada da relação de Hölderlin com a política de sua época, cf. FRANZ, Michael. “‘Eine schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche’. Hölderlins Aussicht auf die Politik seiner Zeit”. In: DOERING, Sabine u. KREUZER, Johann (Hrsg.). *Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik*. Oldenburg: BIS-Verlag, 2015, pp. 05-26.

- COURTINE, Jean-François. “Da metáfora trágica”. In: *A tragédia e o tempo da história*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 143-72.
- DIELS, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Bd. 1). Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung* [Gesammelte Schriften, Band 26]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- FRANZ, Michael. “‘Eine schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche’. Hölderlins Aussicht auf die Politik seiner Zeit”. In: DOERING, Sabine u. KREUZER, Johann (Hrsg.). *Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik*. Oldenburg: BIS-Verlag, 2015, pp. 05-26.
- GADAMER, Hans-Georg. “Heraklit-Studien”. In: *Der Anfang des Wissens*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2012, pp. 34-100.
- GAIER, Ulrich. “Hölderlins ‘Hyperion’: Compendium, Roman, Rede”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 21, 1978/79*, pp. 88-143.
- HAYDEN-ROY, Priscila. “Deserotização no projeto de *Empédocles*”. In: *A palavra de Hölderlin*. CORREIA, André F. G. (org.). São Paulo: Giostri, 2022, pp. 210-29.
- HEGEL, G. F. W. *Werke*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *Vier Seminare*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- HENRICH, Dieter. “Hegel und Hölderlin”. In: *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, pp. 09-40.
- HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: *O logos heraclítico; introdução ao estudo dos fragmentos*. Trad. Damião Berge. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1969.
- _____. “Fragmentos”. In: *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart Kohlhammer, 1961.
- HUCKE, Patrizia. “‘Seyn schlechthin’ und *εν διαφορον εαυτω*. Zur Beziehung von Einheit und Differenz in Jenaer Texten Friedrich Hölderlins”. In: HATTSTEIN, Markus. et al. *Erfahrung der Negativität. Festschrift für Michael Theunissen zum 60. Geburtstag*. Hildesheim/ Zürich/NYC: Olms, 1992, pp. 95-114.

- IBER, Christian. “Hölderlin e Schelling na busca do ser perdido: sobre o desenvolvimento da concepção filosófico-estética de Hölderlin em Jena”. In: *A palavra de Hölderlin*. CORREIA, André F. G. (org.). São Paulo: Giostri, 2022, pp. 47-70.
- JAMME, Christoph. “‘Hölderlin und die Aufklärung’. Bericht über die von mir geleitete Arbeitsgruppe”. In: *Hölderlin-Jahrbuch 25,1986/87*, pp. 281-82.
- JAMME, Christoph; PÖGGELER, Otto. *Homburg vor der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte. Studien zum Freundeskreis um Hegel und Hölderlin*. Klett-Cotta, 1999.
- KNAUPP, Michael. “Nachwort”. In: *Hyperion*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2013, pp. 179-96.
- LUKÁCS, György. “O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana”. In: *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUTHER, Martin. *Sämtliche Schriften* [v. 5]. Hrsg. von Johann Georg Walch. Halle: Johann Justinus Gebauer, 1741.
- PLATÃO. *O sofista*. Trad. Henrique Murachco e Juvino Maia Jr. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- QUINTELA, Paulo. *Hölderlin*. Porto: Editora Inova, 1970.
- REITANI, Luigi. “Hyperion”. In: KREUZER, Johann (Hg.). *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin (2. Aufl.): Metzler/Springer-Verlag, 2020, pp. 195-213.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Édipo rei*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SOPHOCLES. *Oedipus rex*. Ed. R. D. Dawe. Cambridge University Press, 1982.

7

Friedrich Schlegel e a modernidade em contraste

Wagner de Avila Quevedo ¹

O MODERNO COMO CARACTERÍSTICO

Em 1797, Friedrich Schlegel publica um ensaio que será, a um só tempo, documento da recepção romântica dos gregos e da concepção de poesia moderna: *Sobre o estudo da poesia grega*. Em suas peculiaridades, o estudo prefigura elementos do conceito de poesia romântica que desenvolverá nos fragmentos filosóficos; no quadro geral, porém, o texto dá continuidade a uma linha iluminista e classicista em que estão situados o helenismo de Johann J. Winckelmann, as concepções de filosofia da história de Johann G. von Herder e a teoria estética de Gotthold E. Lessing.

Enquanto se ocupou dos gregos, Schlegel explorou uma concepção de *unidade poética*² como espécie de estrutura da obra independente de condições externas como gêneros, regras e normas, na contracorrente de um classicismo que postulava a *imitatio* como critério para a arte. Ele vinculou essa unidade poética a uma lei, segundo a qual o múltiplo deve estar ligado internamente e de modo necessário: “para o *uno* tudo deve se dirigir, e a partir desse uno derivam necessariamente toda existência,

¹ Professor de filosofia do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Pesquisador da Cátedra de Literatura Alemã Moderna da Universidade de Erfurt. Bolsista da Fundação Alexander von Humboldt/CAPES (2023-2024). E-mail: wagner.quevedo@ifrj.edu.br

² BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Walter de Gruyter: Berlin, NYC, 1992, p. 91ss.

posição e significado”³. No ponto em que tudo se reúne está o todo vivo: o coração da poesia na maior parte das vezes profundamente escondido. Schegel procura pensar a composição desse todo como uma espécie de arranjo poético⁴. O conceito de arranjo (*Verknüpfung*) expressa o caráter artístico e artificial da criação poética, sua intencionalidade em oposição ao crescimento orgânico. Ao lado de arranjo, Schlegel lança mão de conceitos como construção (*Gliederbau*), organização (*Organisation*) e configuração (*Gebilde*), que fazem a mediação entre a propriedade da escolha e a intencionalidade nos gêneros artísticos para a composição poética⁵.

Através do arranjo, a poesia é a obra de arte em que encontraríamos satisfeita a tarefa de uma integração da ilimitada multiplicidade e de uma possível unidade alcançada em sua perfeição. A poesia não possui limites porque não é apreendida por nenhuma matéria, nem em abrangência nem em força: ela é um ideal em que a *linguagem* é o *medium*. Na perfeição das composições artísticas, há graus que podem consistir em um “mais ou menos”, e a poesia ocupa o “mais” elevado, dado pela *unidade* que se encontra em qualquer de seus gêneros, seja na epopeia, na poesia lírica ou no drama trágico. Para apreender a unidade, bastaria especificar cada gênero em sua harmonia interna e segundo leis próprias, pois “cada tipo de arte possui sua própria construção e lei interna”⁶.

³ KA 23, 97.

⁴ O conceito retoma a noção de síntese das ações e dos fatos (*he ton pragmaton sustasis*), que na *Poética* de Aristóteles é o elemento mais importante na imitação das ações na tragédia. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1450a15-20. Para Schlegel, Aristóteles já teria estabelecido o conhecimento da ligação poética e da unidade no intercâmbio (*Verwechslung*) do épico com o trágico.

⁵ BEHLER, Ernst. Op. cit., p. 104.

⁶ Cf. *Ibid.*

A concepção de unidade poética foi objeto de discussões com o irmão August W. Schlegel, para o qual, no estilo vinculado ao verso, a representação do *natural* significa a produção do “fenômeno sensível da verdade”⁷. Friedrich Schlegel enfatiza o momento *conceitual* e recusa a ancoragem da poesia no sensível. A partir do estudo da poesia grega, ele pretende e fornece uma compreensão do conceito de *poesia moderna*. O prefácio do ensaio remete a um projeto maior⁸ e faz a advertência de que “talvez o primeiro tratado fale mais do moderno do que deixa esperar ou parece permitir o título desta coletânea”⁹. O ensaio sobre a poesia grega, diz ele, é uma “*tentativa de aplanar a longa contenda dos amigos unilaterais dos poetas antigos e dos novos, e de restaurar no âmbito do belo a harmonia entre a formação natural e a artificial*”¹⁰.

Porém, em vez de iniciar pela uma unidade poética, Schlegel constata que as dificuldades para situar o específico da poesia moderna giram em torno de sua falta de unidade, cujo sintoma geral é a ausência de uma satisfação completa do ânimo diante das obras. Mas haveria nelas um esforço contínuo para dar conta dessa falta, mesmo que a *beleza* não seja o princípio dominante, ou mesmo que a teoria pareça “em certo ponto desesperar completamente diante da alternância

⁷ Cf. Id., pp. 68-69. A concepção é elaborada nas *Cartas sobre poesia, métrica e linguagem* (1795), nas quais associa à métrica uma série de considerações fisiológicas que têm na medida do tempo o caráter fundador da linguagem. A partir de fenômenos como o batimento cardíaco e a respiração, A. Schlegel deduz o sentido originário da medida do tempo e, nisso precedido por Franz Hermsterhuis (*Sobre o homem e suas relações*, 1792), liga a disposição humana para a medida do tempo à fisiologia e à psicologia, estendendo essa consideração até mesmo ao instinto de conservação: o compasso encontra aplicação na expressão, nos gestos e na dança como forma de evitar a autodestruição do homem, uma vez que as paixões em sua natureza são deveras violentas, devendo, portanto, ser moderadas.

⁸ A edição de Salomon Michaelis (1797) leva o título *Os gregos e os romanos: ensaios históricos e críticos sobre a Antiguidade Clássica*. Cf. KA 1, 204.

⁹ KSF 1, 62.

¹⁰ KSF 1, 63.

infinita das modas vigentes do gosto”¹¹. Na instabilidade da arte moderna e na falta de algo comum que caracterize suas obras, a beleza dependerá do acaso em meio à ausência de *caráter* e de leis e à confusão; como resultado, isso leva a um ceticismo teórico, e o público exige do artista apenas uma *individualidade interessante*. A insatisfação aumenta à medida que, a cada satisfação parcial que a obra interessante oferece, os desejos pela satisfação completa afloram mais violentamente e se convertem em desesperança. Existe, por um lado, uma massa descaracterizada de obras poéticas e, por outro, a exigência de uma satisfação plena. No ensaio, o equacionamento desse descompasso é guiado por três questões: “Qual a tarefa da poesia moderna? Pode ela ser alcançada? Quais são os meios para isso?”¹².

Apesar da anarquia dos elementos presentes na poesia moderna, a *formação (Bildung)* dos povos europeus é pensada por Schlegel a partir de particularidades concatenadas que deixam entrever algo como um *todo*: “assim como a formação moderna em geral, também a poesia moderna é um todo coerente”¹³. A influência recíproca das culturas manifesta-se na poesia moderna por meio da conexão interna de suas formas, de modo que nas diferentes poesias nacionais persiste uma imitação recíproca: “enquanto a fábula do tempo da cavalaria e as lendas cristãs foram a mitologia da poesia romântica, a semelhança da matéria e do espírito das representações é tão grande que a diferença nacional se perde na igualdade da massa inteira”¹⁴. Além disso, nas épocas mais tardias, algo em comum teria permanecido quando as nações europeias

¹¹ KSF 1, 69.

¹² KSF 1, 71.

¹³ KSF 1, 72.

¹⁴ KSF 1, 72.

começaram a imitar os antigos. Dessas influências recíprocas como um todo, e das partes individuais da poesia moderna, Schlegel vê o surgimento de duas poesias independentes: uma poesia, que caracteriza toda poesia moderna, na qual o predomínio é o *característico, individual e interessante*; outra, na qual tem lugar o *esforço para o novo, picante e surpreendente*, e que revela o caráter do anseio insatisfeito também característico. Schlegel situa o comum dos modernos nessas duas poesias, mas o reconhece esparsamente na história da literatura, dependendo da época considerada.

Sua hipótese, portanto, consiste em orientar a investigação da unidade pelo conceito de *Bildung*: “formação é o conteúdo próprio de toda vida humana e o objeto verdadeiro da história suprema, que busca no contingente o necessário”¹⁵. Segundo Schlegel, o homem estaria sempre numa relação conflituosa com o destino que se traduz culturalmente como luta entre a humanidade e o destino, na qual transparece sua natureza humana mista de divindade e animalidade. Esse conflito entre necessidade e liberdade é da ordem de uma implicação recíproca que caracteriza a formação cultural, e o moderno pode ser avaliado na tensão entre o impulso (*Trieb*) e o entendimento (*Verstand*): o primeiro representa o legislador soberano da cultura contra o segundo, que aparece inicialmente apenas como intérprete da tendência dada pelo impulso, posteriormente como condutor arbitrário da força impulsiva cega. Depois que a natureza perdeu exclusividade na formação cultural, sobressaem os traços de artificialidade nos produtos humanos. É por isso que, na cultura europeia, o princípio da formação

¹⁵ KSF I, 74.

estética não foi o impulso, “mas certos *conceitos dirigentes*”¹⁶. O desdobramento histórico desde o começo dessa artificialidade até os tempos mais recentes da poesia teria ocasionado uma degeneração da formação natural, na qual o resultado é o moderno marcado pela artificialidade: “a partir desse predomínio do entendimento e dessa artificialidade de nossa formação estética, explicam-se completamente todas as singularidades da poesia moderna, mesmo as mais peculiares”¹⁷.

Na artificialidade da cultura moderna destaca-se o predomínio do individual, do característico e do *filosófico*, e suas obras constituem um gênero próprio que busca a *apresentação* ou representação de conhecimentos, o que é distinto tanto da arte como da ciência. Esse novo gênero, preocupado com um fim filosófico, extrapola o domínio das belas artes: “o caráter específico das belas artes é o jogo livre sem fim determinado”¹⁸. No que diz respeito, p.ex., à pintura e ao teatro, à tradicional arte representativa ou mimética (*darstellende Kunst*)¹⁹ pré-moderna, cujo caráter é a idealidade da representação (*Darstellung*), o *domínio* é limitado às leis do espírito artístico (i.e., à técnica de representação) e o *objeto* é indiferente: pode ser o bom, o belo ou o verdadeiro. Mas, no âmbito do moderno, as representações ideais têm por objeto apenas o conhecimento, ou seja, elas articulam um interesse filosófico numa poesia ideal que Schlegel também chama de *didática*. Em função disso, a abrangência do característico é tal que se estende

¹⁶ KSF 1, 75.

¹⁷ KSF 1, 77.

¹⁸ KSF 1, 79.

¹⁹ Cf. BARNET, Stuart. “Notes”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *On the study of greek poetry*. New York: Suny, 2001, p. 113, nota 37. Barnett traduz *darstellende Kunst* por *representational art*, e sugere que Schlegel concebe arte (*tékhnē*) representativa no sentido de arte imitativa ou mimética (*mimesis*), distinta da arte produtiva (*poiésis*) em Platão.

para as formas clássicas, e o filosoficamente *interessante* é o fim último da poesia, vale dizer, de uma *poesia filosófica* e de uma *tragédia filosófica*, cujo representante maior é, para Schlegel, o *Hamlet* de Shakespeare: nele “todas as partes individuais se desenvolvem necessariamente a partir de um ponto médio comum, e agem de volta em direção a ele”²⁰. No herói shakespeariano, apresenta-se em sua forma perfeita a *desarmonia* irreparável do ânimo, uma “ilimitada falta de relação entre a força pensante e a atuante”²¹. O máximo do desespero representado corresponde à *colossal dissonância* entre a humanidade e seu destino que caracteriza a formação cultural (*Bildung*): eis a razão pela qual Shakespeare é o artista que representa de forma mais acabada o espírito da poesia moderna interessante. Mesmo em seus erros e excentricidades reúnem-se a fantasia romântica, o heroísmo gótico, os traços da sociedade moderna e a mais profunda filosofia poética. No entanto sua exposição não é objetiva, mas *amaneirada*: “por *maneira* (*Manier*) entendo uma orientação individual do espírito na arte e uma disposição individual da sensibilidade, que se expressam nas representações que devem ser ideais”²². A *maneira* é expressão de um descompasso entre o ideal e as condições individuais do fazer artístico, e é uma tendência da poesia moderna. Ela carrega a falta de uma validade universal, o predomínio do *amaneiramento*, o característico e o individual. Associado a isso, o “*interessante* é todo indivíduo original que possui uma quantidade maior de teor (*Gehalt*) intelectual ou energia estética”²³. Não há um interessante supremo, mas apenas uma

²⁰ KSF 1, 82.

²¹ KSF 1, 82.

²² KSF 1, 84.

²³ KSF 1, 84.

disposição momentânea de suscetibilidade (*Empfänglichkeit*) na qual continua vigorando a mesma carência por uma satisfação completa, que desencadeia o esforço para um absoluto máximo da arte. É nesse sentido que Shakespeare não pode ser *objetivo*, pois o objetivo atinge a satisfação plena através do *belo* – o belo como objeto de uma complacência *desinteressada*. No entanto, o *interessante* possui seu valor justamente na medida em que se volta para o objetivo que, embora inalcançável, ainda é o fim máximo da poesia. E com a determinação do interessante, Schlegel afirma ter chegado à resposta de suas questões sobre a poesia moderna: “se a direção e a meta de sua trajetória tornam apreensível o *fim de seus esforços*, então o sentido da grande massa é completamente explicado e nossas questões são respondidas”²⁴.

Se, na formação cultural, Shakespeare é o modelo do *poeta interessante*, Goethe aparece como o poeta do belo e do objetivo. *Fausto* (Schlegel se refere às versões até então conhecidas na década de 1790, não à definitiva que sairia em 1808) superaria *Hamlet* em um aspecto: lá onde, em *Hamlet*, se trata de destino, acontecimento, fraqueza e de sua disposição como resultado de uma situação externa, no *Fausto* operam o ânimo, a ação e a força, cuja disposição é um *caráter* próprio. Seria injustiça, pensa Schlegel, considerar Goethe um Shakespeare alemão: se no inglês o amaneirado e característico dão a tônica, no alemão encontram-se o objetivo e o belo como verdadeiro critério. Goethe está “entre o interessante e o belo, entre o amaneirado e o objetivo”²⁵. Na formação estética, ele inaugura um patamar em que o objetivo é possível e a esperança no belo não é mero devaneio da razão. O objetivo nasce a

²⁴ KSF 1, 85.

²⁵ KSF 1, 88.

partir da crise do interessante e se torna dominante justamente onde a formação estética encontra o ponto decisivo e não mais esmorece, a não ser por uma força externa: “eu tenho em mente a grande revolução moral através da qual a liberdade recebe finalmente, em sua luta com o destino [na formação], uma decisiva primazia sobre a natureza”²⁶. Na formação cultural moderna o princípio dominante é a autonomia (*Selbsttätigkeit*); a formação moderna é uma formação artificial que não pode mais, como a natural, recair em si mesma. Ela tem como fim o aperfeiçoamento contínuo da humanidade, factível apenas através dos seus *conceitos dirigentes*.

Assim, a arte passa a integrar as atividades do ânimo humano, e a natureza consta entre suas afecções como conhecimento. A contrapartida do ânimo está em exercer um efeito (*wirken*) na natureza como obra de arte (*Kunstwerk*). O momento dessa virada para a autonomia é o de uma revolução estética na qual o predomínio do interessante e amaneirado deve ceder à formação cultural como “desdobramento progressivo de uma habilidade” ou uma “absoluta legislação” que tenha por obra a *objetividade*²⁷. Além do viés programático do que a poesia moderna adquire no estudo da poesia grega, seu desenvolvimento progressivo também possui uma função hermenêutica, visto que, como *ideia* da arte, pode dar a cada obra de sua produção cultural a compreensão adequada de si. Por outro lado, com um conceito de poesia moderna em constante desdobramento, não ocorre somente uma inversão do *ideal* da arte como imitação dos antigos, mas também um aprofundamento da consciência do moderno

²⁶ KSF 1, 89.

²⁷ KSF 1, 93.

como um projeto de perfectibilidade do gênero humano, dominante no esquema de compreensão da arte da *Aufklärung* setecentista.

O MODERNO COMO IDEIA: APROXIMAÇÕES DE SCHILLER

O passo em direção à autoconsciência moral da arte seria dado pela influência de Schiller, que impulsionou as reflexões de Schlegel através da tese da superioridade de uma arte do infinito em relação a uma arte da limitação. No prefácio a *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel reconhece a importância do “tratado de Schiller sobre os poetas sentimentais”, o qual, diz, “tivesse eu lido antes de este escrito ter sido entregue à impressão, especialmente a parte sobre a *origem* e a artificialidade originária da *poesia moderna* teria ficado consideravelmente menos imperfeita”²⁸. Schlegel concebe o *Estudo* praticamente ao mesmo tempo em que Schiller escreve *Sobre poesia ingênua e sentimental*, publicado em 1796. O escrito provém de um contexto de preocupações voltadas à própria produção estética de Schiller e sua relação com Goethe, iniciada em 1794. Ele utiliza o par de conceitos *ingênuo* e *sentimental* para definir respectivamente *gregos* e *modernos*. Também para Schiller, Goethe representava o ideal de objetividade, comparável à poesia *ingênua* dos gregos, ao passo que Schiller se vê ao lado do princípio *subjetivo* de uma aproximação infinita de um ideal. Suas reflexões sobre a poesia moderna partem de uma perspectiva moral, tentando compreender a beleza como exteriorização da liberdade do homem, cujo exemplo de bela exposição ainda é a natureza²⁹. Para empreender uma justificação dos modernos

²⁸ KSF 1, 64.

²⁹ Cf. *Kallias, oder über die Schönheit*, WB 8, 288: “visto que se denomina *livre* uma vontade que pode se determinar segundo a mera forma, então aquela forma no mundo dos sentidos, a qual aparece determinada somente por si mesma, é uma *apresentação da liberdade*, pois apresentada é uma ideia que está de tal forma ligada com uma intuição, que ambas compartilham *uma* regra de conhecimento”.

diante dos antigos, ele parte de uma perspectiva histórica bastante ampla e situa a passagem do ingênuo ao sentimental dentro do colapso da cultura antiga, a partir do qual a harmonia entre cultura e natureza já não encontra correspondência na realidade. A relação existente entre antigos e modernos passa a ser a de um anseio pela harmonia, i.e., de uma *disposição sentimental*. Enquanto, para os antigos, a mitologia e a deificação da natureza nada mais são que a manifestação plena do humano em sua harmonia com o natural, para os modernos a ciência, desde Descartes e Bacon, estabelece os critérios racionais de leitura da natureza, compreendida agora como fenômeno sob leis cujo fundamento regulador é circunscrito ao domínio teórico, liberando o prático para a esfera da ação humana. Essa cisão fundamental está por trás da compreensão da época moderna, cujo interesse pelo natural, de ordem prática, provém da imperfeição da moralidade em nós, ao passo que a natureza se apresenta como modelo de perfeição a um só tempo livre e necessário. O homem moderno pode desejar esse modelo sem esperar que seja completamente alcançado no estágio em que se encontra.

A discrepância se manifesta na natureza humana: “nós, em desacordo conosco”³⁰, diz Schiller, podemos apenas distinguir entre as maneiras de sentir de nossa época. No conceito de *sentimental* não estão propriamente os gregos, mas o sentimento que o homem moderno tem por eles: “assim como pouco a pouco a natureza começou a desaparecer da vida humana como *experiência* e como o *sujeito* (agente e receptor), nós a vemos ascender no mundo poético como *Ideia* e como *objeto*”³¹. O sentimento é o de um *interesse ideal* em uma realidade perdida:

³⁰ Cf. *Über naive und sentimentalische Dichtung*, WB 8, 727.

³¹ WB 8, 727.

portanto, um *interesse prático* que abrange a ideal harmonia entre liberdade e natureza. O poeta ingênuo é testemunha dessa harmonia, ao passo que o sentimental é o vingador da natureza³² que nos fornece um exemplo do que não é factível no mundo moral. Homero não teria podido ter o interesse pelo natural que temos ao lê-lo, pois sua epopeia é antes um testemunho desse natural, encontra-se no mesmo nível. Já nos autores modernos, a obra é interrompida pelo narrador para “gracejar no mais elevado *páthos*, perturbar as aparições pungentes no *Hamlet*, no rei *Lear*, no *Macbeth*, etc., através de um bufão (...)”³³. Essa quebra corresponde à *parékbasis* da comédia antiga, que em certa medida é um testemunho do declínio da cultura *ingênua*³⁴. E é justamente na disparidade que os modernos apresentam o *Ideal*, pois o espírito poético se alimentaria da natureza. A inflexão para o moderno implicaria reconhecer um imperativo à poesia que determinará fortemente a estética romântica: *dar à humanidade sua mais completa expressão possível*³⁵. Segundo Schiller, se considerarmos ambos os conceitos de poesia ingênua e sentimental, a expressão da humanidade terá dois princípios distintos, de acordo com os limites de cada poesia:

No estado de simplicidade natural, no qual o homem ainda age como unidade harmônica, no qual certamente o todo de sua natureza se expressa completamente na realidade, *o que deve constituir o poeta* é a mais completa possível *imitação do real* – ao contrário, no estado de cultura, em que aquele agir harmônico de toda natureza é uma mera *Ideia*, *o que deve constituir o*

³² WB 8, 728.

³³ WB 8, 729.

³⁴ Cf. KSF 1, 7. Na poesia da *Escola Alexandrina*, Schlegel já apontara para subordinação do belo objetivo à erudição, artificialidade, o estilo também relevante em Ovídio, Propércio e Virgílio.

³⁵ WB 8, 734.

*poeta é a elevação da realidade ao Ideal ou, o que dá no mesmo, a apresentação do Ideal.*³⁶

As duas perspectivas fornecem um critério de diferenciação da arte moderna em relação ao tão almejado modelo antigo. No entanto, em parte para justificar a sua própria poética, Schiller vê no sentimental uma superioridade em relação ao ingênuo, a saber, em sua tarefa: “a meta para a qual o homem *se empenha* através da cultura é infinitamente preferível àquela que *alcança* pela natureza”³⁷. A arte dos antigos é vista como arte da limitação, e a dos modernos como arte do infinito. Se a perfeição dos antigos é o contorno (limitado) – no que os antigos são não somente incomparáveis, mas inimitáveis (Winckelmann) –, a perfeição moderna está na poesia como arte do ilimitado. A poesia é uma obra para a imaginação, e o poeta sentimental é o artista que pode apreender seu objeto por meio da reflexão: o poeta moderno “*reflete* sobre a impressão causada pelos objetos, e apenas naquela reflexão está fundada a comoção pela qual ele mesmo é tomado e com a qual ele nos toma”³⁸.

Na reflexão, o poeta relaciona o objeto a uma ideia pela qual ele ganha força poética, uma força que se coloca na tensão entre dois mundos, o da realidade como limite, a criação poética após sua consecução, e o da idealidade como infinito, para onde a criação aponta. O “meio do caminho” determinará a maneira de sentir do poeta moderno: se ele tende para a realidade, será um *sátiro* e a realidade será objeto de aversão; se tende para o ideal, será *elegíaco* e o ideal será objeto de propensão. Seguindo esse esquema, Schiller estabelece toda uma

³⁶ WB 8, 734.

³⁷ WB 8, 735.

³⁸ WB 8, 739.

teoria dos gêneros subordinados à poesia sentimental, circunscrevendo grande parte da produção literária moderna, da sátira ao idílio, passando pela tragédia e pela comédia³⁹. O conceito de poesia sentimental, entre o limite e o ilimitado, exige um poeta que “suprime em si tudo que recorde um mundo artificial”, um poeta “que ele saiba reproduzir em si a natureza em sua simplicidade originária”⁴⁰, ou seja, um poeta que saiba dar uma bela aparência ao apresentado de tal forma que até o vulgar tenha seu valor como grande, belo e sublime.

O MODERNO COMO ROMÂNTICO

A leitura de ambos os ensaios permite visualizar os pontos de contato historicamente obnubilados pela famosa ruptura com Schiller um ano após Schlegel se estabelecer em Iena. Mas a teoria da poesia moderna, esboçada a partir de ambos os esforços, ganha contorno maior quando Schlegel, já em contato com a filosofia de Fichte, começa a desenvolver o projeto da revista *Athenäum* e a concepção do *fragmento* como forma de apresentação ideal da filosofia. No final do ensaio sobre a poesia grega, ele tinha estabelecido um esquema histórico da teoria estética entendida como aproximação do antigo, segundo o qual três períodos distintos são descritos a partir do colapso da cultura antiga: 1. o predomínio da poesia de caráter nacional com poucos traços de conceitos estéticos; 2. o predomínio do modelo antigo a ser imitado em um meio em que a força subjetiva ainda impede a consecução desse intuito; 3. o período da teoria objetiva, imitação objetiva, arte e gosto objetivos⁴¹.

³⁹ WB 8, 740ss.

⁴⁰ WB 8, 764.

⁴¹ Cf. KSF 1, 131.

O período da poesia moderna contemporânea de Schlegel é o da crise gerada pelo contraste entre a imitação do antigo como regra e a força subjetiva como atrito, de modo que essa crise é situada na passagem do segundo ao terceiro período. Schlegel já reconhece aqui e ali “*princípios inconfundíveis da arte objetiva e do gosto objetivo*”⁴², de modo que a época estaria já suficientemente madura para uma revolução estética. Caberia apenas esperar do futuro o momento de decisão sobre a objetividade, pois a teoria estética, ao menos, já teria alcançado o ponto de um resultado objetivo. A crise da passagem para objetivo gerou um ceticismo estético que foi, na apreciação de Schlegel, “a preparação e a ocasião da *Crítica da faculdade de julgar estética* (começo do terceiro período)”. Mas, segue o texto,

a operação ainda está longe de terminar. Os próprios estetas, que partiram em comum acordo dos resultados da filosofia crítica, não concordam entre si nem em relação aos princípios nem ao método; e a própria filosofia crítica ainda não encerrou completamente sua luta insistente contra o ceticismo. Ainda há muito para fazer no campo prático, segundo a observação de um grande pensador [Nota: Ver Fichte, Lições sobre a destinação do sábio]. Mas desde que foi descoberto por Fichte o fundamento da filosofia crítica, há um princípio mais seguro para retificar, completar e realizar o esboço kantiano da filosofia prática; e sobre a possibilidade de um *sistema objetivo das ciências estéticas práticas e teóricas* já não há mais qualquer dúvida fundada.⁴³

No espírito da filosofia fichteana que almejava costurar as cisões da filosofia kantiana, Schlegel vê a tarefa de conduzir não só o projeto de uma teoria estética, mas também o de uma nova filosofia, uma nova

⁴² KSF 1, 131.

⁴³ KSF 1, 132.

arte e uma nova mitologia⁴⁴. Esse *desideratum* está na base da revista *Athenäum*. O contraste entre poesia objetiva e poesia interessante do *Estudo* sobre da poesia grega já contém *in nuce* o mesmo contraste que surgirá entre a poesia clássica e a poesia romântica⁴⁵. A diferença fundamental está no fato de que aquela poesia natural, antiga, que estaria em harmonia com a natureza, como tudo que é *cíclico*, deveria atingir seu ápice e perecer – ao passo que a poesia artificial, uma vez que o entendimento erra, mas pode ser corrigido, está em aperfeiçoamento *progressivo*. Essa distinção foi aos poucos se tornando clara não só pela influência de Schiller, mas sobretudo pela leitura incansável dos modernos, tanto dos contemporâneos, como Goethe, Jacobi e Georg Forster, quanto dos antigos *românticos*, como Dante, Ariosto, Cervantes e Shakespeare.

Em sua articulação política, Schlegel avança essas reflexões no debate público. Tendo contribuído na revista *Deutschland* e no *Lyceum der schönen Künste*, editados por Johann F. Reichardt⁴⁶, no final de 1797 ele se desliga dos periódicos porque significavam, para ele, a limitação a temas estritos. Junto com o irmão, Schlegel desejava fundar o próprio jornal. August tinha perdido prestígio de que gozava nas *Horas*, e a *Allgemeine Literaturzeitung*, o órgão mais importante da época, passara a ignorá-lo ou então a publicar seus trabalhos no anonimato⁴⁷. Era a

⁴⁴ Cf. *Gespräch über die Poesie*. KFS 2, 201.

⁴⁵ Cf. Nota do editor. In: KA 2, XLIX.

⁴⁶ Sobre os respectivos órgãos, é importante lembrar que Reichardt mantinha uma animosidade de tom republicano com as *Horas* de Schiller, e que precisamente a participação de Schlegel na *Deutschland* marcaria o começo da relação conturbada com Schiller. Cf. BEHLER, Ernst. *Frühromantik*, p. 94ss. O *Lyceum der schönen Künste* foi fundado em 1797, por Reichardt, para substituir a *Deutschland*, em função de problemas com a censura de então. Cf. Introdução do editor. In: KA 2, XXVIII.

⁴⁷ Cf. KA 2, XLII.

ocasião para uma nova revista, cujos dois primeiros cadernos foram publicados em maio e junho de 1798.

O *Athenäum* fora concebido para se tornar, segundo a intenção de Friedrich, o porta-voz do movimento do primeiro romantismo⁴⁸. Ao lado de ensaios, resenhas, diálogos e cartas, os 451 *fragmentos* do *Athenäum* constituem o documento formal mais importante da nova concepção de arte dos primeiros românticos, em grande parte articulada por Friedrich Schlegel. A forma do fragmento tinha sido utilizada por ocasião do *Lyceum* de Reichardt, no qual figuram 127 fragmentos críticos. A tradução alemã das máximas de Chamfort (*Pensées, maximes, anedoctes, dialogues*), em 1797, resenhadas por August, deu impulso aos fragmentos do *Lyceum*, escritos sob o modelo francês de concisão e acabamento. A forma do fragmento, entre o *Lyceum* e *Athenäum*, carrega em si o desenvolvimento daquelas questões deixadas pelo estudo da poesia grega, que agora culminariam numa concepção de poesia romântica. Os elementos dessa nova conformação talvez se deixem expor em torno das inovações retórico-discursivas no interior da forma do fragmento: o *Witz*, o *Blitz*, a ironia e, enfim, o próprio conceito de *romântico*.

“Um fragmento deve ser como uma pequena obra de arte, completamente separado do mundo circundante e acabado em si mesmo como um porco-espinho”⁴⁹, diz o fragmento 206 do *Athenäum*. Sua forma se desdobra a partir do chiste (*Witz*) como uma espécie de achado do pensamento que chegou a um ponto em que possui totalidade⁵⁰. O sentido pretendido por Schlegel com o *Witz* aproximava-

⁴⁸ Cf. BEHLER, Ernst. *Frühromantik*, p. 240.

⁴⁹ *Athenäum* 206, KA 2, 197.

⁵⁰ *Lyceum* 109, KA 2, 160.

se de “perspicácia” (do aristotélico *agkinoia*), da “capacidade de descobrir semelhanças e combinar ideias” ou, segundo Hume, para o *wit*, “the quick discernment of similitude in things not otherwise much alike”, que acabou se tornando sinônimo de entendimento (*Verstand*) com Christian Wolff⁵¹. Schlegel, no entanto, reivindicaria um sentido mais abrangente, pois o entendimento opera pela causalidade dos raciocínios e conserva um aspecto mecânico; já o chiste, uma vez que se baseia em uma síntese instantânea, “é espírito químico”⁵². O achado chistoso é nesse sentido um conhecimento imediato da verdade, que só depois poderá ser demonstrado: “não é somente a forma peculiar do espírito intuitivo, mas (...) aquilo que transforma em forma científica, pela combinação, a plenitude encontrada através da divinação”⁵³. A verdade é, assim, produto de uma arte *divinatória* do chiste, que por isso é uma “faculdade profética” – que os romanos “denominavam nariz”⁵⁴, como senso de direção⁵⁵. O conhecimento dependeria, segundo Schlegel, de achados chistosos mais difíceis de serem encontrados do que demonstrados. Essa espécie de conhecimento peculiar, como que iluminada por um raio (*Blitz*) no meio da escuridão, deve ser apresentada em sua particularidade na forma adequada para isso: “chiste é espírito social incondicionado ou genialidade fragmentária”⁵⁶.

No fragmento, o chiste deixa de ter apenas matéria nos seus achados para assumir uma forma que lhe confere um “ponto” em que “o

⁵¹ Cf. Introdução do editor. In: KA 2, XXXVII.

⁵² *Athenäum* 366, KA 2, 232.

⁵³ KA 12, 404.

⁵⁴ *Lyceum* 126, KA 2, 163.

⁵⁵ Cf. SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Luminuras, 1998, pp. 170ss.

⁵⁶ *Lyceum* 9, KA 2, 148.

achado particular pode obter um tipo de totalidade”, sobre o qual se encontra também “a direção mais penetrante” da prosa⁵⁷. O “gênero” do fragmento, sobre o qual Schlegel trabalhara conscientemente no *Lyceum* e *Athenäum*, aparece como equilíbrio entre forma e conteúdo do chiste e, diferentemente do aforismo, também fechado em si mesmo, sua totalidade pretendida permanece “aberta para todos os lados segundo a matéria”⁵⁸. Também em oposição ao aforismo, o fragmento aparece como uma resposta aos problemas envolvidos nas pretensões sistemáticas da filosofia, abaladas pelo empirismo do início do XVIII, mas retomadas por Kant e Fichte sobre uma nova base. Schlegel procurou com o fragmento manter a tendência sistemática da filosofia de modo a preservar o todo, na medida em que os sistemas do pensamento correm o grande risco de abalar a verdade com sua reivindicada e inalcançável completude: “é igualmente mortal para o espírito possuir um sistema e não possuir nenhum. Deverá antes se decidir por unificar ambas as coisas”⁵⁹. O fragmento e a conversa (o *sinfilosofar*), permitiriam circunscrever um tema por todos os lados, abandoná-lo, retomá-lo e mesmo contradizê-lo, sem perder, por um lado, o detalhe em nome de um todo sistemático, por outro, a totalidade em um mergulho no particular. Reunidos, eles constituiriam um paradoxal sistema de fragmentos, e caso consideremos assim os conjuntos do *Lyceum* e *Athenäum*, posteriormente também o conjunto *Ideias* (1800), os temas ali tratados se organizam “mais ou menos” em torno do conceito de poesia romântica.

⁵⁷ *Lyceum* 109, KA 2, 160.

⁵⁸ Cf. Introdução do editor. In: KA 2, XXXIX.

⁵⁹ *Athenäum* 53, KA 2, 173.

Um elemento relevante se soma à constituição dos fragmentos, permitindo compreender a passagem do Schlegel helenista para o romântico: “meu ensaio sobre o estudo da poesia grega é um hino amaneirado em prosa ao objetivo na poesia. O pior nele me parece ser a total falta da indispensável ironia; e o melhor, a pressuposição firme de que a poesia teria valor infinito; como se isso fosse uma coisa já constituída”⁶⁰. E reclama que ainda não se escreveu nada de hábil “contra os antigos, especialmente contra sua poesia”⁶¹. Presente em vários “achados” (*Einfälle*) dos fragmentos, a ironia romântica adquire novo significado para além da tradicional figura retórica com a qual se faz a mediação do contrário daquilo que é dito: “a filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir de beleza lógica: pois onde quer que se filosofe, seja nos diálogos orais ou escritos, e não apenas de forma totalmente sistemática, deve-se realizar e mesmo exigir ironia”⁶². Em sua tradição romana desde Cícero e Quintiliano, a forma retórica da ironia é colocada aqui em segundo plano em favor da ironia socrática em conexão com a filosofia⁶³. Em vez da retórica, é a “poesia que pode se erguer até o nível da filosofia” pela ironia, e há tanto entre os antigos como entre os modernos, diz Schlegel, obras poéticas “que respiram o sopro divino da ironia”, ao mesmo em tempo que nelas vive uma “bufonaria transcendental”⁶⁴. No seu interior, “a disposição que tudo perscruta eleva-se infinitamente acima de todo condicionado, também sobre a própria arte, virtude ou genialidade: por fora, na realização, a

⁶⁰ *Lyceum* 7, KA 2, 147-148.

⁶¹ *Lyceum* 11, KA 2, 148.

⁶² *Lyceum* 42, KA 2, 152.

⁶³ BEHLER, Ernst. *Frühromantik*, p. 249.

⁶⁴ *Lyceum* 42, KA 2, 152.

maneira mímica de um bom e comum bufão italiano”⁶⁵. A ironia socrática carrega tanto o chistoso como o sério, pois nela existe uma união entre o espírito científico e o artístico, que desencadeia o sentimento do conflito entre o condicionado e o incondicionado e uma necessária e impossível comunicação desse sentimento: na ironia socrática “vai-se além de si mesmo”⁶⁶. A ironia também é a “constante alternância de autocriação e autonegação”⁶⁷ que, na relação ingênuo-sentimental, caracteriza o estágio em que o *naiv* deixa de ser ou parecer natural, clássico e individual. O movimento de alternância da ironia caracteriza também a “reflexão poética”, que potencializa a poesia romântica em seu movimento progressivo de espelhamento do mundo; poesia livre e flutuante entre o interesse real e ideal, “capaz da suprema e universal formação”⁶⁸.

Segundo o mesmo princípio de alternância da ironia, a poesia romântica será definida “poesia transcendental”⁶⁹ em analogia à filosofia kantiana. A ironia filosoficamente mobilizada está no centro do pensamento romântico, e representa todas aquelas oposições que o perpassam, seja entre clássico e romântico, antigo e moderno, poesia e filosofia. Essa ambivalência elevada ao gênero literário e filosófico está na base de uma teoria da arte e de uma filosofia em constante devir, cuja forma de apresentação, na escritura do fragmento, é um meio de cristalizar esse estágio de “vir a ser”⁷⁰ como *poesia romântica*. O achado

⁶⁵ *Lyceum* 42, KA 2, 152.

⁶⁶ *Lyceum* 108, KA 2, 160.

⁶⁷ *Athenäum* 51, KA 2, 172.

⁶⁸ *Athenäum* 116, KA 2, 183.

⁶⁹ *Athenäum* 238, KA 2, 204.

⁷⁰ *Athenäum* 116, KA 2, 183.

chistoso (*witziger Einfall*) se torna fragmento e, ao mesmo tempo, se eleva, pela ironia, a gênero: o romântico.

A questão do gênero romântico opera uma superação tanto dos gêneros como da separação da criação poética “vindoura” entre eles. No entanto, para falar de poesia romântica, “algo assim” como gênero se esboça no que ficou conhecido como *romantismo* em Iena. Schlegel desejava cunhar um termo para a poesia moderna, e o fez a partir dos diversos significados que o termo “romântico” assumiu até o século XVIII⁷¹: *romântico* relacionava-se às línguas latinas e às obras escritas nessas línguas, sem distinção do termo próprio *românico*; no antigo espanhol, *romance* é considerado língua vulgar, e foi associado mais tarde à literatura mais antiga em línguas românicas: Ariosto, Cervantes, Bocaccio, Dante, Petrarca, etc.; pelo fato de essas obras não obedecerem à métrica clássica, a denominação “formas românticas” foi atribuída às demais obras que não seguissem critérios classicistas; por romântico também se entendia o que era descrito nessas obras, *Romanen*, *Romanzen*, mas não ocorria na realidade: o inacreditável, inverídico, irreal, fantástico, exótico, maravilhoso. Nos *romances* de cavalaria medievais, ao lado do fantástico e do maravilhoso, o amor aparece como elemento das narrativas, de modo que, tanto no século XVIII como atualmente, o sentido de “história de amor” também foi incorporado. Todos esses sentidos foram articulados no conceito pensado por Schlegel, de modo que ele opera uma espécie de restituição de seu sentido originário etimológico⁷². A aproximação definitiva entre o uso linguístico de romântico e o conceito de poesia moderna que

⁷¹ Para o que segue, cf. Introdução do editor, KA 2, LIIIss.

⁷² Cf. Introdução do editor, KA 2, LV.

substituiria o *interessante* do *Estudo* da poesia grega, está na mudança semântica do adjetivo *romântico* para designar o próprio do gênero literário *Romance*, e sua distinção em relação, p.ex., a dramático (Drama), épico (Epopéia), lírico (Lírica): “1. Tragédia entre os gregos; 2. Sátira entre os romanos; 3. Romance entre os modernos”⁷³. Poesia romântica, portanto, aparece como *poesia de romance*, naturalmente não só das narrativas em prosa, uma vez que até o XVIII ainda constava o sentido de romance como obra escrita em língua vulgar, “as peças românticas” ou “romances à maneira de Shakespeare”; mas também prosa, romance em prosa, como o *Wilhelm Meister* de Goethe, romances de Diderot e de Jean Paul. A comparação dos contemporâneos com os antigos “romancistas” postula uma *formação progressiva* do gênero, na qual o romance moderno retoma a tradição de Dante, Cervantes e Shakespeare e desenvolve sua forma. Ao lado de uma classificação em gêneros, daquelas características mais ou menos predominantes que podemos ver esboçadas tanto no *Estudo* da poesia grega como em *Poesia sentimental* de Schiller, surge, em continuidade com os desenvolvimentos do conceito de poesia moderna, a necessidade de postular um *romance ideal*, que deve unificar todos esses gêneros e subgêneros do romance moderno: uma *poesia universal*, que corresponde precisamente a uma arte em devir, de cujo ideal estamos sempre em aproximação infinita. Esse é precisamente o teor do famoso fragmento 116 do *Athenäum*: “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva (...)”⁷⁴.

⁷³ Cf. Introdução do editor, KA 2, LVI.

⁷⁴ *Athenäum* 116, KA 2, 182.

O ROMÂNTICO COMO FILOSÓFICO

Em perspectiva poetológica, a questão do gênero literário também reflete uma inflexão conceitual no campo da teoria romântica. Werner Hamacher a denominou de *transposição (Umsetzung)* da *proposição fundamental (Grundsatz)* de Fichte⁷⁵. Ao lado de sua compreensão do específico da poesia moderna a partir de Schiller, Schlegel – como também Novalis e, em outra quadra, Hölderlin⁷⁶ – foi profundamente impactado pela filosofia fichteana em Iena, a partir de 1794. Fichte procurava superar a cisão kantiana entre os domínios teórico e prático através de um único princípio, elaborado em 1794-97 como subordinação do teórico ao prático através de uma ação fundamental do espírito humano: a *Tathandlung*⁷⁷. Em 1919, Walter Benjamin exploraria as consequências de uma interpretação romântica de Fichte, a partir da qual os primeiros românticos elaboraram seu conceito de crítica de arte⁷⁸. O problema fichteano do “fenômeno do eu” em um processo reflexivo no qual intervém a razão com um decreto (*Machtspruch der Vernunft*), ganha com a proposição do gênero (*Satz der Gattung*), em Schlegel, uma interpretação inovadora através da duplicação infinita da reflexão em contínuo de formas artísticas⁷⁹.

Com a conformação de uma poesia romântica em devir, coloca-se em questão a “autocertificação reflexiva” que se manifesta na tensão

⁷⁵ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz”, in: *MLN* 95, 1980, pp. 1155-1180.

⁷⁶ Cf. QUEVEDO, Wagner. *Hölderlin em Iena: União e cisão nos limites do pensamento*. São Paulo: Loyola, 2023.

⁷⁷ Cf. FICHTE, Johann G. “Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre”. In: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften I/2*. Ed. por Hans Jacob und Reinhard Lauth. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1965, p. 255

⁷⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”. In: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

⁷⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, pp. 87-88.

entre a exigência de acabamento e sua impossibilidade, situação já apontada no *Estudo* da poesia grega. A questão é desenvolvida no conceito de poesia universal progressiva do *Athenäum*. Diz Schlegel que ela deve não apenas

reunir os gêneros separados da poesia e pôr a filosofia e a retórica em contato. Ela também quer e deve ora mesclar, ora unir, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia de natureza, tornar a poesia viva e sociável e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e preencher as formas da arte com todo tipo de matéria sólida para formação, animar pelas oscilações do humor.⁸⁰

A poesia romântica deve reunir os pares isolados (porém em relação recíproca) da vida e da linguagem, em suma, da filosofia. Conforme observa Hamacher, por trás dessa tarefa há um imperativo: “cada gênero deve retornar sobre si mesmo, ultrapassar a si mesmo de forma reflexiva e, precisamente nisso, encontrar-se com seu outro”⁸¹. Teoria e criação poética, como crítica e produção artística, devem se completar reciprocamente no processo histórico, e precisamente isso é o que significa o processo do gênero: uma permanente transcendência histórica dos opostos um no outro. Na perspectiva progressiva, o ponto de união sempre adiável seria atingido quando não mais houvesse o processo reflexivo ou, nas palavras de Benjamin, quando a “reflexão absoluta abrange o máximo da realidade no sentido” a ponto de se tornar “pensamento sem forma, que se dirige ao absoluto”⁸². Vale dizer: quando a crítica fosse ela mesma poesia, a poesia seria a própria prosa

⁸⁰ *Athenäum* 116, KA 2, 182.

⁸¹ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1158.

⁸² Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, p. 31.

do pensamento, em que os desígnios da poesia universal progressiva seriam contemplados.

Sobre essa prosa, diz um fragmento póstumo: “nada ainda é dito (*Nichts ist noch gesagt*)”⁸³, porque é falado sobre “algo” numa linguagem conceitual que já não lhe é própria, na lógica da *posição* (*Setzung*) ou *oposição* (*Gegensetzung*), o que mesmo Fichte teria diagnosticado como uma “autointerpretação secundária do eu”⁸⁴. A impossibilidade de completude que repousa no devir da poesia romântica é a mesma da definição completa do gênero, de modo que só há gênero se não há gênero, ou seja, há um gênero *a caminho*⁸⁵. Esse paradoxo consiste na medialidade inseparável de uma linguagem com a qual se pretenda expressar o novo, ou melhor, o novo é ao mesmo tempo a própria linguagem; por outro lado, a linguagem provisória não pode, como instrumento de *mediação*, expressar algo inaudito na forma de um objeto de conhecimento. A ambivalência do novo é potencializada pela tarefa de uma poesia progressiva que encontra no modelo reflexivo fichteano o impulso inicial para “dizer” sobre o novo gênero.

Tal dizer é o discurso de uma poesia transcendental, uma *poesia da poesia* que, em “analogia à linguagem técnica (*Kunstprache*) filosófica”, deveria apresentar também “o produtor com o produto”, o expoente com o exposto, unir os “materiais transcendentais e os exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade de criação juntamente com a reflexão artística e o belo autoespelhamento”⁸⁶. Uma

⁸³ Fragmento 180 do *Literary Notebook 1797-1801*, ed. H. Eichner, Londres, 1957, cit. apud. HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1155.

⁸⁴ Cf. HENRICH, Dieter. “Fichtes ursprüngliche Einsicht”. In: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*. Ed. por Dieter Henrich e Hans Wagner. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1966, p. 197.

⁸⁵ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1159.

⁸⁶ *Athenäum* 238, KA 2, 204.

filosofia da poesia precisaria mostrar a separação inicial do belo, do verdadeiro e do ético, numa “poética pura” que, “para aquilo que ela pode apreender em geral, deriva da proposição eu=eu”⁸⁷. No meio, haveria uma teoria dos gêneros modernos separados, e no final ela fecharia com uma filosofia do romance. Na medida em que a poesia romântica se situa constantemente na passagem do segundo para o terceiro momento, ela poderá ser lida em consonância a versão fichteana da “(auto)posição do eu *como* pondo-se a si mesmo” da seguinte forma: “o gênero se põe, na medida em que ele se põe, um limite, e se põe, *como* se pondo, além desse limite”⁸⁸. A (auto)posição do gênero contempla os dois momentos da atividade do eu: primeiro se põe e descreve uma perfeição que ainda não tem e, em função disso e de seu pôr, se põe junto com essa perfeição para além, para fora de si, o que o torna sempre um “mais ou menos”, nunca ele mesmo. Somente naquela atividade fundamental, da qual segue todo o teórico e o prático, da “autoposição absoluta do eu” como a ação fundamental do espírito, pode-se falar de uma perfeição: a beleza é “uma das formas originárias de ação do espírito humano (...); um fato eterno e transcendental”⁸⁹. Como, no entanto, aquela ação fundamental permanece inexplicável, a perfeição também não é atingida, e a questão do gênero romântico em Friedrich Schlegel passa a ser, então, a de uma inversão da *imitatio naturae* a partir do estético como *forma da ação (Handlungsweise)* do espírito humano.

Na leitura de Hamacher, Fichte teria buscado articular na proposição incondicionada os elementos de uma teoria filosófico-

⁸⁷ *Athenäum* 252, KA 2, 207.

⁸⁸ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1160.

⁸⁹ *Athenäum* 256, KA 2, 209.

transcendental da linguagem como ação e fato para, com isso, obter a fundamentação ontológica de uma doutrina da ciência como condição de possibilidade de proposições científicas. Ainda que por meios interpretativos enviesados, é dessa articulação que se nutre o programa de uma poesia transcendental, com a qual os românticos teriam restituído o sentido literal de *poiésis* no estado-de-ação ou ato (*Tathandlung*) fichteano que produz a si mesmo. A constatação de que Fichte teria perdido a multiplicidade com a posição do “ser puro” na proposição fundamental é reparada pela observação de que o múltiplo é salvo pela posição do não-ser da segunda proposição da doutrina da ciência⁹⁰: “a multiplicidade da representação, da reflexão, da autopredicação mediada pela posição de um não-eu está implicitamente com-posta (*mitgesetzt*) na proposição incondicionada”⁹¹. A adição (*Zusatz*) da multiplicidade à unidade se deve precisamente à lei da divisibilidade (*Teilbarkeit*) ou limitação recíproca, da terceira proposição da doutrina da ciência⁹²; mas também à *imaginação* (*Einbildungskraft*) que impulsiona a atividade incondicionada do pôr-se a si mesmo do ser: “a imaginação é uma faculdade que paira no meio entre determinação e não-determinação, entre o finito e o infinito”⁹³, e nesse pairar entre os inconciliáveis ela “estende o estado do eu nela mesma a um momento no *tempo*”⁹⁴. Tirante o sentimento do sublime, no qual emerge um *espanto* que suspende a alternância no tempo, a imaginação não dura mais que este momento: “a razão”, para a qual o tempo é irrelevante,

⁹⁰ Cf. SW I, 101.

⁹¹ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1165.

⁹² Cf. SW I, 108.

⁹³ Cf. SW I, 216.

⁹⁴ Cf. SW I, 217.

“entra no meio (pelo que surge uma reflexão) e determina a imaginação a acolher B [objeto] no A (sujeito) determinado”⁹⁵. Ao ligar o eu a um momento no tempo, a imaginação o transpõe, juntamente com o fundamento, numa suspensão. A proposição se detém por um momento, quando estendida pela imaginação ao tempo, e nessa suspensão sobre a diferença entre o eu determinado, finito, e o eu indeterminado, infinito, ela pode se referir a si mesma de forma determinada e se certificar de sua existência em uma sucessão temporal mínima entre *pôr* e *posto*: o eu, nesse sentido, é virtual. A razão teórica entra na suspensão e desencadeia a reflexão, em que a imaginação segue suspendendo o eu até que a razão se determine por si mesma e cesse a suspensão, “no ponto em que não necessita mais de um B limitante além da razão na imaginação, ou seja, *até a representação do representante (Vorstellung des Vorstellenden)*”⁹⁶. Falta à imaginação a força para manter o eu, a proposição e, com eles, o sistema inteiro da ciência na suspensão e na mera possibilidade da posição da proposição fundamental, que no campo prático prossegue *ad infinitum* e com isso se torna *impossibilidade*. Mas é precisamente nesse terreno que entra a *arte*, segundo Hamacher, como “medium que concede à imaginação o poder de estender aquele momento do *tempo* para além do limite permitido à reflexão ao fixar de forma determinada a proposição fundamental absoluta”⁹⁷. A arte suspende o fundamento, pela imaginação, entre o finito e o infinito – e o mantém nessa suspensão. A imaginação como faculdade estética converge com o ato da proposição fundamental, por um lado, e com o processo infinito do eu no campo prático, por outro. O conceito de

⁹⁵ Cf. SW I, 217.

⁹⁶ Cf. SW I, 217.

⁹⁷ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1167.

poesia de Schlegel parte dessa construção. Como *poiésis*, a poesia transcendental é uma ação absoluta que funda a si mesma, e é também o processo de construção do gênero. Assim como a proposição suspensa, a poesia romântica pode “pairar livre de todo interesse real e ideal nas asas da reflexão poética, potencializar essa reflexão ainda mais e multiplicá-la como numa sequência infinita de espelhos”⁹⁸, e no final chegar a uma “filosofia do romance”⁹⁹. Precisamente nesse potencial da poesia é que Schlegel valoriza a infinitude da reflexão¹⁰⁰, e nisso consistiria a *transposição* da *proposição*: “ele inverte a hierarquia fichteana (...) entre o ato incondicionado e o domínio da imaginação prática, no qual aquele aparece infinitamente suspenso”¹⁰¹.

As consequências dessa inversão podem ser medidas ao lado dos “momentos sistemáticos palpáveis no pensamento romântico”¹⁰². A *proposição poética* transcendental que resulta da inversão é o fim e a realização da poesia: “a perspectiva transcendental para esta vida nos espera. Somente lá terá sentido para nós”¹⁰³, diz Novalis em um dos fragmentos do *Athenäum*; ou, como interpreta Benjamin, quando o “conteúdo de toda realidade, contido em todo pensamento” alcançar a “suprema clareza” na “reflexão absoluta”¹⁰⁴. Na interpretação de Hamacher: “quando for preenchida, sem limitação, a condição de possibilidade das proposições visadas pela proposição fundamental de

⁹⁸ *Athenäum* 116, KA 2, 182-183.

⁹⁹ *Athenäum* 252, KA 2, 208.

¹⁰⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, p. 30.

¹⁰¹ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1168.

¹⁰² Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, p. 12.

¹⁰³ *Athenäum* 285, KA 2, 213.

¹⁰⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, p. 31.

Fichte”¹⁰⁵. Esse momento *fictício*, porque mesmo lá “o espírito conduz a uma eterna prova de si mesmo”¹⁰⁶, deve, no entanto, exigir estratégias poéticas de sua aproximação, que os românticos desenvolveram na forma prosaica do romance. A filosofia do romance como fechamento do esquema histórico da arte em devir revela uma *teoria* do romance que potencializa seu *inacabamento*, pois ela é poesia transcendental como *romance do romance*: “quanto mais o romance se desloca em suas configurações teóricas em direção ao ideal do gênero romântico, em distância maior ainda ele se afasta de si mesmo”¹⁰⁷. O projeto de uma filosofia da arte deverá novamente ruir: “o processo da ruína é a forma na qual o movimento da poesia e da filosofia, mais precisamente da teoria do romance, se ergue e desmorona”¹⁰⁸, no qual a ironia romântica entra para destruir a forma da obra e desvelar sua ideia ao abrir “um céu da forma eterna, a ideia das formas, que se poderia chamar forma absoluta, e atesta a sobrevida da obra que extrai dessa esfera sua existência indestrutível”¹⁰⁹.

Na forma de apresentação do romance, o esquema engloba uma teoria da reflexão entendida como uma teoria dos dois centros, p.ex., quando considerada a segunda parte de *Don Quijote* como um desdobramento da primeira em um personagem principal. A personificação do romance como livro absoluto¹¹⁰ através de sua atividade reflexiva, corresponde àquelas figuras de linguagem que surgem da ligação e mistura entre poesia e ciência, exigida pela nova

¹⁰⁵ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1168.

¹⁰⁶ *Athenäum* 284, KA 2, 213.

¹⁰⁷ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1170.

¹⁰⁸ HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1171.

¹⁰⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, p. 86.

¹¹⁰ Cf. *Literary Notebook* 1727-8 cit. apud. HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung”, p. 1171.

forma: na construção do romance, a figura da elipse, cujo traçado pressupõe dois centros fixos, abre-se na estrutura de reflexão em uma parábola, que possui um ponto fixo na inflexão e outro no infinito. Essa abertura corresponde ao movimento da reflexão como um “sair de si no ato de voltar em si”¹¹¹, como “prova recíproca absoluta sem um pressuposto”¹¹². A figura preferida à metáfora geométrica para expor esse momento da reflexão é retirada da comédia ática: em analogia à *parékbasis*, a interrupção aparece como aquele momento em que a prosa da reflexão sai de cena. Assim, o romance seria capaz de suspender a reflexão em sua possibilidade infinita e, com isso, ao mesmo tempo funcionar, em analogia à metáfora geométrica da abertura da elipse, como uma fissura necessária e constitutiva do inacabamento da poesia romântica.

REFERÊNCIAS

Abreviações:

KA: SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Ed. E. Behler, Ferdinand Schöningh, 1958ss).

KSF: SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Ed. E. Behler, Studienausgabe, Ferdinand Schöningh, 1988.

SW: FICHTE, Johann Gottlieb. *Sämtliche Werke*. Ed. I. H. Fichte, W. Gruyter, 1971, fotocópia da ed. Veit & Comp., 1845/46.

W: SCHILLER, Friedrich. *Werke und Briefe*. Ed. Rolf-Peter Janz, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., 1992.

¹¹¹ Cf. MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a M., Suhrkamp, 1987, p. 156.

¹¹² MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung*, p. 155.

DEMAIS OBRAS:

BARNETT, Stuart. “Critical Introduction” in: SCHLEGEL, Friedrich. *On the study of greek poetry*. New York, Sunny, 2001.

BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Walter de Gruyter: Berlin, NYC, 1992

BENJAMIN, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”. In: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

FICHTE, Johann G. “Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre”. In: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften I/2*. Ed. por Hans Jacob und Reinhard Lauth. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1965, p. 255

HAMACHER, Werner. “Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz”, in: *MLN* 95, 1980.

HENRICH, Dieter. “Fichtes ursprüngliche Ansicht” in: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*. Ed. Dieter Henrich e Hans Wagner. Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann, 1966.

MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a M., Suhrkamp, 1987.

QUEVEDO, Wagner. *Hölderlin em Iena: União e cisão nos limites do pensamento*. São Paulo: Loyola, 2023.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em F. Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

8

Dialética da totalidade: razão de ser do estilo literário de Schelling

*Humberto Schubert Coelho*¹

INTRODUÇÃO

A concepção consolidada no final do século XIX sobre um suposto conflito ou contradição entre a religião e a ciência passa ao largo das últimas formulações metafísicas da Modernidade, que as acomodam como dimensões de um plano maior da razão. Na ausência dessa noção sistemática, tanto as fronteiras quanto as tensões dialeticamente justificáveis entre as macroestruturas objetivas da consciência ou entre as diferentes atividades humanas em geral podem parecer irreconciliáveis.

Uma consequência lógica e historicamente evidente desse negacionismo metafísico, portanto, é a tendência fragmentadora que isolou as grandes áreas de interesse filosófico como disciplinas não apenas independentes como potencialmente contraditórias entre si. Tal noção fragmentária corresponde à visão instrumental e carente de fundamentação metafísica sobre as ciências, ora reduzidas a atividades puramente especializadas que já não se permitem associar a ideais regulativos de verdade, honestidade intelectual, fé no progresso ou espírito de sacrifício. Entre outros efeitos danosos, essa visão conduz fatalmente a uma dificuldade de justificar até mesmo uma atividade tão

¹ Professor de filosofia moderna e metafísica da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: humbertoschubert@yahoo.com.br

dependente de justificação quanto a ciência, levando aos conhecidos impasses da filosofia da ciência nas últimas décadas. Consequentemente, entendendo ser frutífero e recomendável ao debate sobre ciência e religião um retorno às metafísicas sistemáticas, levadas a seu grau máximo pelos autores idealistas.

No caso específico de idealistas e românticos – que, no espírito iluminista alemão, preocupavam-se explicitamente com a reconciliação entre ciência e religião –, a arte despontaria como o cadinho de amálgama entre um modo de pensar mais analítico (científico) e um mais sintético (religioso). Não por acaso, esta geração elevou a estética de preocupação anedótica e ocasional ao status de ciência, e, muito frequentemente, a ciência suprema, pois sumamente integrativa. Em seu canto de cisne, portanto, a noção clássica de beleza será experimentada como solução para o processo de esfacelamento civilizacional do Ocidente, reflexo do processo intelectual de desmoralização da metafísica e da teologia por parte de autores como David Hume. Com honrosas exceções, como F. Schleiermacher, que faz da religião o fulcro metafísico, e J. Fichte, que tudo radica em uma absolutidade criativa do Eu, praticamente todos os autores tenderão a enxergar na arte e no fazer artístico concreto a possibilidade última de síntese do espírito humano.

A compreensão desse apogeu cultural – e que, depois dele, só se poderia decair – passa fatalmente pela ideia quase missionária de um legado civilizacional greco-cristão, isto é, intelectual e espiritual, conceitual e moral, só possível enquanto vocação auto-eleita. Ninguém poderia ter dado a um povo tamanho senso de missão, e é exatamente por isso que um povo mais cínico, sem autoestima intelectual ou espiritual, como o povo brasileiro, dificilmente pode ofertar contribuições

semelhantes à ópera dos povos. É por essa razão, adicionalmente, que os alemães, como os gregos, estavam tão cientes quanto orgulhosos de falarem de si como um povo à parte, distinto dos demais pelo tipo de construção cultural que livremente escolheram. Se ousamos falar com respeito de um pensamento luso-brasileiro, de uma filosofia brasileira, ou de uma brasilidade, de todos os cantos ouviremos como resposta estrondoso uivo dos vira-latas que, por aqui, assumem os cargos diretores da cultura e da educação, e que optaram de maneira igualmente sistemática pelo desforço e pelo desprestígio das nossas realizações.

Será muito errada, portanto, uma análise técnica e instrumental da sistemática idealista alemã, aos moldes de uma historiografia “científica” que quer eliminar suas associações com valores, ideais e, principalmente, escolhas e tomadas de decisão históricas. Essa perspectiva pós-metafísica é a mais oposta possível à concepção de autores como Fichte, Schelling ou Hegel, que se sentiam coparticipantes de um drama bíblico, e chegavam a discutir explicitamente qual seria o papel de cada um deles na construção do Reino de Deus².

Este reino bem-aventurado longe está da concepção de uma terra de crentes eleitos apenas com base na fé, o que seria de todo incompatível com a noção iluminista, progressista, evolutiva e extremamente modernizante dos idealistas. Trata-se, antes, de um reino de bem-estar material, de dignidade e de cumprimento dos deveres morais e cívicos, de embelezamento público, isto é, estatal, de todos os cantos do espaço urbano, com ampla promoção de uma educação para a arte, e de reformas políticas que incentivem e consolidem todos esses avanços. Um reino, portanto, construído pela ciência e pela arte, só religioso em seu sentido

² Hegel em carta a Schelling: “que chegue o Reino de Deus, e que ele não nos encontre com as mãos preguiçosas pousadas sobre o colo” (HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1961 [VII/2], p. 19).

idealista e utópico, futurante, e realizável, sobretudo, pelo esforço humano no plano imanente.

UM CONCEITO ORGÂNICO DE CIÊNCIA

Não seria possível falar da concepção idealista de ciência em sentido mais amplo. Se pudermos dividir em três aspectos, essa concepção deveria apresentar ao menos três fases: 1- uma fase propositiva, desenvolvida pelas primeiras obras críticas de Fichte e Schelling, onde se delineia o fundamento transcendental da constituição sistêmica do saber; 2- uma fase de desenvolvimento, em que figuram a filosofia da natureza, ou ao menos um conceito de natureza, dos três autores, bem como a noção idealista de saber absoluto; 3- uma fase sintética ou conclusiva, na qual as fases anteriores atingem sua culminância como autorrevelação dialética do absoluto. Em favor da brevidade, tratarei apenas da primeira fase, e enfocando apenas os escritos de Schelling entre 1793 e 1795, e de como eles enfatizam o caráter propositivo do saber, e dele derivam a sistematicidade.

Rejeitando as reações teológicas conservadoras de seus professores de Tübingen contra a filosofia transcendental de Kant, Schelling tomará partido deste e o entenderá, naquele primeiro momento, como protagonista do progresso do pensamento e do espírito. Embalado, até certo ponto, pelo projeto iluminista, e enfronhado nos desdobramentos tipicamente germânicos a ele, como o *Sturm und Drang*, Schelling fará coro com a tropa de pensadores que propõem uma visão mais científica – poder-se-ia dizer, desmitologizada – da religião, bem como uma filosofia respectivamente menos teológica. Embora esse primeiro movimento juvenil seja

largamente contestado pela obra, bem mais teológica, do Schelling maduro, esse momento de tomada de posição foi de grande importância.

Reagindo muito rápido à *Doutrina da Ciência*, Schelling publica no semestre de inverno de 1794-1795 *Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral*, provavelmente seu único escrito integralmente fichteano, já que bem rapidamente ele seria tomado pelas preocupações com a objetividade que definiram a maior parte de seu papel no movimento idealismo.

A filosofia é uma ciência, isto é, tem um conteúdo e uma forma distintos. Concordaram todos os filósofos em fornecer arbitrariamente, desde o princípio, exatamente esta forma (a sistemática) para esse conteúdo? Ou será ainda mais profundo o fundamento dessa ligação, de modo que à forma e ao conteúdo não possa ser dado o mesmo fundamento, tendo a forma dessa ciência de introduzir ela mesma o conteúdo, ou o conteúdo ele mesmo a forma.³

Essas questões se revelam importantes em função da pressuposição de unidade lógica da ciência. Sem essa unidade lógica não seria mais possível sabermos se a ciência fala das mesmas coisas, do mesmo modo, sob as mesmas perspectivas, e, assim, não seria ciência alguma⁴. Por essa mesmíssima razão, nenhuma ciência pode servir a dois senhores; ou é fiel a um princípio, ou não é fiel a nenhum⁵. Deve, então, estruturar-se segundo um princípio fundamental, o qual, por sua vez, não seria o princípio fundamental de toda essa ciência sem esgotar tanto suas condições formais quanto os elementos de seus possíveis

³ SCHELLING, F. W. J. von. *Sämtliche Werke*. CD-ROM: Total Verlag, 1997, (I, 1), p. 89. Daqui em diante apenas SW e respectiva numeração.

⁴ Id., SW I, 1, p. 90.

⁵ Id., *ibid.*, 91.

conteúdos. Por óbvio, a filosofia é por definição a ciência dos princípios do saber e do pensar, ciência absoluta, cabendo a ela explicitar as condições a partir das quais todas as ciências podem e devem se estruturar e como cada qual abordará seu respectivo conteúdo. Por fim, para que os possa esgotar (forma e conteúdo) esse princípio deve ser divisado pela filosofia (a doutrina dos princípios do saber) como inteiramente incondicionado⁶. Ora, o completo incondicionado condicionante de todo saber é o produtor dos critérios do conhecimento, dos juízos, o observador dos fenômenos e aquele que os elege como objetos de sua atenção e interesse: o Eu⁷.

Como ficara perfeitamente cristalino na exposição da *Doutrina da Ciência*, de Fichte, a gênese do ser não é apenas lógica, envolvendo também a transitoriedade do conteúdo. Tudo depende, então, de aquele mesmo sujeito que considera e põe todas as coisas, ser capaz de se pôr, e de uma forma que inclua a mudança e a diferença.

Assim, o *Escrito sobre a forma* caminha na seguinte direção:

É assim que a forma de toda a ciência é definida pelo conteúdo originalmente dado de todo o saber (o Eu, o não-Eu, e o produto de ambos), tal como este só é também possível segundo as condições daquela. Em exato paralelismo com esta dedução da forma do saber em geral jaz a dedução da forma determinada dos componentes particulares do conteúdo originário de todo saber através da forma primordial; o que é muito natural, já que o mesmo princípio fundamenta ao mesmo tempo o conteúdo e a forma, bem como, conseqüentemente, a forma material e a formal (aquela originalmente pertinente ao conteúdo, e aquela sob a qual ele é posto).⁸

⁶ Id., *ibid.*, pp. 91-93.

⁷ Id., *ibid.*, pp. 93-97.

⁸ Id., *ibid.*, p. 110.

Em 1795, vem também à luz o opúsculo *Acerca do Eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*, outro texto de tomada de posição idealista, ainda sob forte inspiração fichteana, mas já caminhando para fora desta rumo a uma concepção cada vez mais ontológica. É a Jacobi, contudo, que Schelling faz referência no prefácio, observando que a filosofia não pode alcançar seus princípios supremos em fórmulas e faculdades mortas, devendo voltar-se sobre a vida do espírito, que as produz. É apenas no imediato, portanto, naquilo que “no homem é presente a si mesmo”, isto é, o que ativamente produz a si mesmo, ao invés do que está dado e disposto para mim ou por mim é produzido, que pode residir a verdade. Diferentemente de outras tentativas de fundação sobre “algo”, o projeto de Schelling, declara ele, é uma “revolução dos princípios”⁹, única que permite que o fundamento seja igualmente fundamento do saber e da ação, da teoria e do caráter.

Em uma época de anarquismo epistemológico e científico – seja lá o que isso signifique –, de relativismo de princípios e valores, de abdicação e oposição à razão, única instância de mediação universal das diferenças, é natural que a busca por um ponto do qual partem todos os raios do saber soe romântica¹⁰. Tanto quanto a afirmação absoluta e taxativa de que tudo é relativo é em si contraditória, contudo, a afirmação de que algum saber só é saber sob critérios que o justifiquem como verdadeiro é inevitável. Essa constatação Schelling imortaliza no paradigmático primeiro parágrafo de *Acerca do Eu*: “Quem quer saber algo quer, ao mesmo tempo, que seu saber tenha realidade. Um saber sem realidade não é saber algum”¹¹.

⁹ Id., *ibid.*, p.156.

¹⁰ Id., *ibid.*, p.158.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 162.

Com todas as diferenças formais cabíveis, não foi outra coisa pregada por pragmatistas, filósofos analíticos ou mesmo positivistas. O que interessa no discurso sobre algo é que esse discurso informe sobre “aquilo que é o caso”¹². É claro, atribuir verdade a um arranjo teórico depende também de essa correspondência com o real ser factual e/ou funcional. Pragmatistas, por exemplo, observaram que o valor de verdade não deveria ser discutido no plano do realismo ingênuo, de uma correspondência absoluta garantida pelo intelecto, e sim de uma convicção suficiente para inspirar a ação¹³.

Schelling chega a uma conclusão clássica ao acrescentar que, se há um saber, nesse sentido concreto, deve haver também filosofia primeira, isto é, um saber a partir do qual chego a saber o que é o saber¹⁴. “É preciso haver um ponto último de toda a realidade, do qual tudo depende, do qual toda a forma e conteúdo de nosso saber se origina, que separa os elementos e descreve o círculo de seus efeitos sucessivos no universo do saber”¹⁵. Os sistemas condenados por Kant como dogmáticos falharam em mostrar a natureza recursiva desse saber fundamental, apontando para Deus ou outra instância absoluta – a matéria e suas leis, para o materialista – como fundamento exterior da verdade. Contudo, Deus é para nós objeto, e, nessa mesma medida, nem mesmo Deus pode ser fundamento¹⁶.

Retomando a descoberta de Fichte, Schelling reconhece o Eu como único fundamento possível, pois somente o Eu é integralmente

¹² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960, p. 25.

¹³ ALMEDER, Robert. *The Philosophy of Charles S. Peirce: A Critical Introduction*. Totowa: Rowman & Littlefield, 1980, p. 2.

¹⁴ SCHELLING, SW I, 1, p. 162.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 163.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 165.

incondicionado e incondicionável¹⁷. Ao definir a si mesmo, ao colocar para si o seu ser, só é condicionado por si mesmo, e na medida em que é antes um condicionante. Em termos mais simples, só o espírito produz para si sua própria realidade, e encontra em si seu próprio fundamento.

Se não queremos admitir o Eu absoluto incondicionado como princípio, qual seria a alternativa? Teríamos necessariamente de escolher algum não-Eu, isto é, um fato ou objeto determinado, mas, para que fosse fundamento de todo existente e todo o possível, esse fato teria de ser, contraditoriamente, um condicionado incondicionado. A esse objeto ou não-Eu artificialmente incondicionado Schelling reconhece como coisa-em-si¹⁸.

A liberdade é a essência desse eu incondicionado, único fundamento possível, porque qualquer outro traço de determinação torná-lo-ia algo, dado e determinado, isto é, objeto. Sua indeterminação absoluta precisa afirmar-se em sua própria natureza, como subjetiva, isto é, não objetal¹⁹.

De ser absoluto incondicionado, contudo, resulta que o Eu é também a única substância²⁰, já que nada pode subsistir independente e incondicionadamente sem que sua essência seja livre e autoproducente, isto é, um Eu. Esta extrapolação da perspectiva subjetiva do saber para a fundamentação subjetiva da realidade é o traço marcante. As diversas tentativas de se o rechaçar, contudo, remontam quase exclusivamente a essa forma ingênua e inaugural, tal qual desenvolvida por Fichte e Schelling entre 1794 e 1797, aproximadamente, pois, a partir de *Ideias para*

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 168.

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 173.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 179.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 192.

uma *filosofia da natureza*, o subjetivismo extremo será progressivamente questionado e revisto em favor de um idealismo objetivo.

Já no famoso *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), Schelling pusera em questão o subjetivismo da filosofia crítica transcendental, relativizando sua pretensão de supremacia sobre o dogmatismo.

É apenas em 1799, no entanto, no *Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza*, que Schelling começa a explicitar de forma sistemática a pergunta apenas insinuada em seus escritos anteriores: o infinito do mundo físico e a infinitude essencial do espírito não sugerem uma conexão entre os dois?²¹

Por fim, é na *Exposição do meu sistema da filosofia* (1801) que Schelling alcança a noção integrativa de uma metafísica da totalidade subjetivo-objetiva. Essa integração só é possível por força do órgão que preserva a unidade de um ser objetificado, mas que reconhece a si mesmo como sujeito: a razão. “Chamo razão a razão absoluta, ou razão na medida em que é pensada como total indiferença entre o subjetivo e o objetivo”²². Quanto à sua constituição original, a identidade absoluta é tudo. Não se resume à origem, incluindo e manifestando-se também como todo o diverso²³. Ecoando Espinosa, “cada ser individual é, enquanto tal, uma forma determinada do ser da absoluta identidade, mas não o seu próprio ser, o qual só na totalidade reside”²⁴.

Agora, todo o universo pode ser lido segundo formas lógicas. E não mais formas lógicas atribuídas pela mente a uma massa per se incognoscível. Os princípios de identidade e contradição, por exemplo,

²¹ Id., SW I, 3, p. 16.

²² Id., SW I, 4, p. 115.

²³ Id., SW I, 3, pp. 119-20.

²⁴ Id., *ibid.*, p. 132.

são conversíveis em duas tendências físicas: gravidade e expansão, através das quais se explicam os corpos enquanto idênticos a si mesmos e enquanto distintos e separados uns dos outros (§ 54-60). O que melhor caracterizamos como princípio da expansão é a luz, que se espalha. O que melhor caracterizamos como princípio da gravidade é a matéria mais densa, que se concentra e comprime em um ponto. Segue-se daí que o dinamismo cósmico não é nem mecânico nem morto, refletindo uma relação dialética temporal entre princípios que, em última análise, são espirituais.

Como se pode constatar, a forma escolhida pelos autores idealistas está a léguas de ser uma forma técnica morta e fria. Quase tanto quanto os românticos, entendiam eles que a humanização da ciência teria como pré-condição a forma dialética, cultural e literário-poética de apresentação. Por essa razão é que uma filosofia complexíssima, para muitos abstrusa, parecia tão acessível a poetas, historiadores, estadistas e juristas. Desenvolvia-se, naquele tempo, uma maneira muito peculiar e específica de escrever, a maneira revelada e iluminada por Goethe, que emprestou profundidade ímpar ao pensamento através de novas construções e novas formas – indiretas, alegóricas, simbólicas, esotéricas, dialéticas e, às vezes, proféticas – de exposição das ideias e dos sentimentos²⁵.

BELEZA E SENTIDO COMO BALIZAS DA VERDADE: A LINGUAGEM COMO SÍNTESE INTEGRATIVA

Desde Platão e Aristóteles, a beleza foi definida filosoficamente como uma perfeição alcançada pela forma correta e adequada de

²⁵ Ver COELHO, Humberto S. “Evidências de dialeticidade no pensamento de Goethe”. In: *Sofia* 9, 2020, pp. 60-70.

expressar um conteúdo. A mesma ideia, expressa de forma morta e instrumental, é um relatório, e expressa de forma poética, bela e eterna.

Idealistas e românticos estavam de acordo quanto à importância capital da arte como vivificadora da ciência e consolidadora material do sagrado.

A relação sistemática, fundamentadora e organicista entre a ciência e a religião só pode ser concebida, então, como relação eminentemente estetizada, atida à perfeição da forma²⁶. Em verdade, como constatável ao longo de toda a obra de Schelling, por exemplo, a religião nunca esteve muito longe de vista, e chega a ser perfeitamente possível de conceber a própria intensão do projeto sistemático, fundamentador e organicista de ciência como essencialmente religiosa. Na *Filosofia da Arte*, talvez mais do que em *Filosofia e Religião*, isso é transparente.

Deus e universo são um, ou apenas distintas perspectivas de algo que é um e mesmo. Deus, observado do ponto de vista da identidade, é o universo. Ele é tudo, pois engloba todo o real, e fora Dele não há nada. O universo é Deus considerado do ponto de vista da totalidade. Na ideia absoluta, que é o princípio da filosofia, a identidade e a totalidade são novamente unas.²⁷ [...]

²⁶ O principal inspirador dessa que seria uma das teses mais importantes da filosofia alemã foi Goethe, que conciliou suas atividades como poeta e biólogo através de uma noção epistemológica e metafísica de naturalismo estendido. Esteticamente realista, sustentava que a beleza jamais poderia ser produto da consciência, ou, em linguagem popular tão difundida hoje, estar “nos olhos de quem vê”, o que não apenas equivale a nenhuma beleza como também não permite conciliação alguma entre conhecimento e estética (Id., “The Rationality of Beauty: Aesthetics and the Renaissance of Teleology”. In: *Zygon* 57, 2022). Na Crítica da faculdade de julgar, Kant sustentaria também que a estética é uma função da razão, explicável através de leis tão invariáveis e claras quanto o conhecimento ou a moralidade, apenas menos objetiva por ter caráter hipotético, isto é, por acomodar a criatividade da imaginação. Esse caráter hipotético, contudo, não a afastaria da estrutura categorial segundo a qual a razão julga as coisas, de modo que seria coisa simples o estabelecimento de analogias e conexões entre a objetividade do conhecimento e da moralidade e a imaginação artística (KANT, Immanuel. *Kant's Gesammelte Schriften*. Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer, 1902, V, pp. 177-84). Ambas as formulações, mas, principalmente a realista e naturalista de Goethe, teriam imenso impacto sobre as noções de objetividade e naturalidade estética dos românticos e dos idealistas, levando-os, em geral, à conclusão de que o belo seria um elemento presente e evidente em toda noção de verdade e sacralidade.

²⁷ SCHELLING, SW I, 5, p. 355.

O absoluto ou Deus é aquilo em vista do que o ser ou a realidade deriva da ideia imediatamente, isto é, por mera força da lei da identidade. Dito de outro modo: Deus é a afirmação imediata de si mesmo.²⁸

Daí em diante, a presença tanto de conceitos quanto de princípios religiosos, que nunca foi sequer disfarçada, torna-se cada vez mais intensa na obra de Schelling. Tampouco em Fichte ou em Hegel a relação entre ciência e religião, e o fato de essa relação fundar-se na sistematicidade, deixa de ser evidente.

É bastante sugestivo que os textos estéticos se destaquem como aqueles dentre os quais Schelling e Hegel falam de maneira mais explícita, quase apologética, sobre o papel do divino. Na obra de Schelling, a relação entre excelência, verdade, bem, sacralidade e plenitude é uma relação coroada e caracterizada pela beleza. Em acréscimo a Platão e Aristóteles, e aperfeiçoando a intuição pouco explorada de Kant, Schelling acrescenta à perfeição da forma uma perfeição de essência como igualmente basilar para a experiência do belo. Beleza, então, não é apenas a adequação da forma, e sim também a plenitude da vida, da liberdade e da verdade espiritual que lhe dão conteúdo²⁹.

Conversivamente, o estágio mais baixo que o conceito de beleza pode alcançar é o atual conceito de arbitrariedade dos gostos, como se nenhuma verdade e nenhum valor intrínseco levasse a coisa a se revelar como ela mesma bela, e apenas acidentes culturais ou psicológicos gerassem um agrado ou um desagrado inteiramente casuais e superficiais. Essa noção deixa de explicar, contudo, o que mais

²⁸ Id., *ibid.*, p. 373.

²⁹ Id., SW I, 7, pp. 307-12.

vivamente a experiência do belo comunica a todas as pessoas, que jamais discutem ou deixam de constatar a beleza intrínseca das rosas, das ondas do mar, do céu estrelado e do canto dos passarinhos. O universal fascínio despertado por esses fenômenos, e o fato de que a ninguém jamais ocorrerá chamá-los de rudes e feios, constituem o escolho insuperável das teorias estéticas relativistas.

Para Schelling – e, novamente, emulando Goethe e outros autores que revolucionaram o papel da estética em período imediatamente anterior, como Lessing e Schiller – só pode ser chamado espírito nobre aquele que às ideias verdadeiras e santas associa a forma cuidadosa, pujante e viva que as torne também belas. É fora de dúvida que o “Platão alemão”, como era chamado pelos amigos, não concebia a possibilidade de que a boa filosofia fosse escrita sem virtude literária, até poética. O sentido da verdade e do sagrado, que caracteriza a religiosidade filosófica típica do período, tinha de estar no estilo e na forma em geral como conteúdo, expressão de uma verdade do espírito. Isso é tão mais evidente quanto mais se observe o crescendo artístico proposital das grandes obras idealistas, que começam como a introdução de uma sinfonia para levar ao êxtase e à epifania em um momento climático, bem ao contrário da analítica kantiana, que só contém o fascínio da perfeição lógica, mas, na linguagem de Schiller, deixa de somar à essa perfeição a bem mais doce perfeição do sentimento³⁰.

CONCLUSÃO

Ao final de seu ciclo evolutivo como escritor, o autor do *Sistema do idealismo* e das *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade*

³⁰ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 73-74; *Schillers sämtliche Werke*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1838, XI, p. 323.

humana constata que escrever com sentimento e segundo a intuição é tão fundamental para a exposição da verdade quanto escrever com lógica e clareza. Em uma guinada que muitos – a meu ver, erroneamente – caracterizam como apenas mística, Schelling transforma sua obra em peças que, além de filosóficas, têm qualidades poéticas e proféticas. Essa preocupação com o texto revela uma tomada de consciência quanto ao caráter *literário* da grande obra filosófica, ou, no mínimo, da grande obra idealista, o que ajuda a entender como e por quais razões poetas, romancistas e dramaturgos do período também tinham pretensões filosóficas ou teológicas, e por que diversos dos grandes pensadores igualmente se arriscavam a escrever poemas, diálogos ou pequenas novelas. Seria pueril imaginar que essas preocupações por parte de autores extremamente conscientes do aspecto linguístico e cultural de suas propostas se resumissem a um modismo.

Fichte escolheu reescrever diversas versões da *Doutrina da Ciência* ao invés de seguir adiante, rumo a novas questões. Dedicou sua vida e seu gênio, portanto, à reescrita, à busca de uma progressivamente “melhor maneira de dizer”. Hegel, que tantos críticos consideram mal escritor, era também um gênio da língua, tanto quanto do pensamento, e a custo desenvolveu um estilo literário que operasse e explicitasse formalmente suas noções de continuidade, dinamicidade, evolução e contradição. Schelling, amplamente considerado o melhor escritor dos três, não estava menos preocupado com a confecção de um estilo todo próprio de escrita, capaz de acomodar dignamente as dilatadas e revolucionárias ideias de sua filosofia. Rebentos de Goethe, o segundo pai da língua, os idealistas sabiam que a palavra tinha de ser cuidadosamente cultivada e modulada para a melhor, mas sempre insuficiente expressão da vida e da ideia.

REFERÊNCIAS

- ALMEDER, Robert. *The Philosophy of Charles S. Peirce: A Critical Introduction*. Totowa: Rowman & Littlefield, 1980.
- COELHO, Humberto S. “Evidências de dialeticidade no pensamento de Goethe”. In: *Sofia* 9, 2020, pp. 60-70.
- COELHO, Humberto S. “The Rationality of Beauty: Aesthetics and the Renaissance of Teleology”. In: *Zygon* 57, 2022.
- DANZ, Christian; JANTZEN, Jörg (Hrsg.). *Gott, Natur, Kunst und Geschichte. Schelling zwischen Identitätsphilosophie und Freiheitsschrift*. Wien: Vienna University Press, 2011.
- FICHTE, Johann G. *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Stuttgart: Frommann-holzboog Verlag, 1964.
- HEGEL, G.W.F. *Hegel: Werke in 20 Bänden*. Suhrkamp Verlag, 1970.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1961.
- KANT, Immanuel. *Kant's Gesammelte Schriften*. Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer, 1902.
- McGILCHRIST, Iain. *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven: Yale University, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *Schillers sämtliche Werke*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1838.
- SCHELLING, F. W. J. von. *Sämtliche Werke*. CD-ROM: Total Verlag, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

9

As seduções da tragédia e do trágico no espelho do ceticismo moderno de Robert Musil

*Kathrin H. Rosenfield*¹

A nostalgia da Grécia no alvorece do idealismo alemão é o título de um ensaio de síntese de Jacques Taminiaux sobre o profundo impacto que as descobertas arqueológicas do século XVIII causaram no pensamento alemão – reavivando as conexões com a grande tradição filosófica que se inscreve, de um lado, na interlocução com Aristóteles e Platão e, de outro, no diálogo com pensadores poéticos, dos pré-socráticos aos poetas trágicos. Taminiaux se concentra sobre as ideias de Kant, Schiller, Hölderlin e Hegel, cujas reflexões semearam o fértil solo do entusiasmo romântico, que procura inspirações para um futuro melhor naquele passado longínquo. Antes de Taminiaux, Nietzsche já constatou, no seu ensaio *A vontade de potência*, que

A filosofia germânica no seu conjunto – Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer, para mencionar apenas os maiores – oferece o exemplo mais profundo de romantismo e nostalgia jamais ocorridos; nele se manifesta a inspiração no passado naquilo que ele tem de melhor. [...] Ocorre, porém, que as pontes que levam a esse passado estão interrompidas, exceto no arco-íris dos conceitos.²

¹ Professora de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: kathrinrosen@gmail.com

² NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance* (t. II). Trad. G. Bianqui. Paris, Gallimard, 1971, p. 231.

Apesar das sábias palavras de Nietzsche, essa nostalgia se prolongou numa nova onda de entusiasmo e descoberta de novas facetas da riqueza do pensamento grego, que se cristalizou em torno de dois autores cujas leituras das tragédias antigas tinham a potência de criar novos paradigmas de pensamento e interpretação: Sigmund Freud e Friedrich Hölderlin. Embora num primeiro momento não se percebesse nenhuma relação entre eles, o público culto do início do século XX ficou impactado com esses dois autores que sobredeterminaram e reorientaram as concepções da Antiguidade grega e das esperanças que podemos tecer em torno de seu legado.

As traduções hölderlinianas de *Antígona* e *Édipo* datam da virada de 1800-1804, mas sua relevância foi reconhecida apenas no início do século XX, graças à redescoberta do poeta por Hellingrath. O trabalho editorial de Hellingrath gerou um verdadeiro *revival* do poeta, e abriu janelas para novos aspectos (contemporâneos, psicológicos, antropológicos e poéticos³) da tragédia, que impactaram helenistas do porte de Schadewaldt, Reinhardt e Nicole Loraux (entre muitos outros), além de influenciar a reflexão de pensadores como Heidegger e Lacan. O pai da psicanálise, por sua vez, legou outra leitura pioneira, ao confiar, de modo tão espontâneo e autêntico, na possibilidade de identificação do psicanalista com a figura do *Édipo* de Sófocles. Freud via no herói trágico o modelo e lastro de uma estrutura psíquica-imaginária atemporal, que vincula o ser humano, na infância, com as tentações e angústias ligadas à proibição do incesto e aos conflitos que essa gera. Com o extenso trabalho clínico, esse esquema foi absorvido na terminologia e na teoria psicanalítica, associando desde então o nome

³ Nosso trabalho dos últimos anos colocou o foco sobre a relevância da sensibilidade antropológica do poeta, que fornece importantes chaves de leitura e interpretação.

do herói trágico com a narrativa freudiana do complexo de Édipo e de sua teoria do trauma decorrente da censura da sexualidade infantil. O êxito da teoria freudiana criou um elo indissolúvel e duradouro entre o mito antigo de Édipo e a concepção freudiana da sexualidade, que faz da história do herói grego uma ilustração das vicissitudes produzidas pelo tabu do incesto, o trauma da transgressão (fantasmática ou simbólica) desse tabu, o inconsciente e o retorno do recalçado.

As interpretações de Freud criaram um elo muito mais claro, unívoco e psicologicamente convincente do que as *Observações* mais alusivas e obscuras de Hölderlin, que exigem do leitor uma participação ativa, erudita e criativa no trabalho de interpretação. Pois onde a perspectiva freudiana reduz a peça a um único aspecto, Hölderlin privilegia a densidade poética que recria configurações sugestivas que devem despertar as associações do leitor e um rico trabalho interpretativo do crítico literário. No lugar da compreensão do problema principal que Freud postula e destaca na peça, a “lógica poética” da qual nos fala Hölderlin lança o leitor num mar de dúvidas e ambiguidades que demandam do crítico elucidações sobre a configuração de inúmeros elementos, aspectos e relações. De Jean-Pierre Vernant a Frederic Ahl, surgiram inúmeros críticos questionando o primado que a explicação freudiana assumiu (também na crítica literária) ao longo do último século, abafando as peculiaridades dramáticas da peça de Sófocles. Ahl, um dos grandes conhecedores da literatura grega, Frederic Ahl, sintetiza os prejuízos crítico-literários desse primado da seguinte maneira:

A sinopse mais popular e canônica de *Édipo Rei* permanece, mais ou menos, inalterada desde os tempos de Freud: Édipo descobre que, sem intenção, de fato, matou o pai e se casou com a mãe, e ele se pune por esses atos tal como

o deus ordenou. Que lástima ver um texto tão rico ficar espremido em um corpete tão apertado.⁴

Com a distância de um século é fácil compreender as razões que criaram esse “corpete apertado” da interpretação da tragédia. Ela emerge, em primeiro lugar, de um apego neoclássico que remonta às ideias do classicismo de Weimar – em particular, às ideias de Goethe e Schiller sobre a “educação estética”, que desempenharam um papel tão importante nas tentativas de emancipação e assimilação da comunidade judaica em busca de sua integração na burguesia culta (*Bildungsbürgertum*), cujos méritos na formação, nas ciências e no empreendedorismo começaram a rivalizar com o prestígio das elites aristocrática. Esse conservadorismo da burguesia culta ainda está preso na ideia (mais: numa verdadeira idealização que irá tomando a forma do culto) de uma grande tradição ocidental que passaria de Atenas a Roma, legando às culturas das grandes metrópoles europeias um “patrimônio cultural” privilegiado e superior a outras culturas. Essa visão eurocêntrica – que permanece em grande parte inconsciente – está também no fundo da resistência às duras lições da Modernidade: a experiência da multiplicidade de critérios e valores, de linguagens, categorias e métodos para a construção de proposições e verdades cujo alcance depende das respectivas configurações e regras. O desenvolvimento esponjoso, sem centro e sem vetores das ciências de um lado, da sociedade (cosmopolita, multinacional e étnica).

Por mais que Hölderlin e Freud tenham aberto novas e interessantes pistas para a compreensão da tragédia grega e da diversidade cultural, suas respectivas abordagens não deixaram de alimentar certos cultos propícios à criação de redomas cultuando visões

⁴ AHL, 2008, p. 30.

fechadas, baseadas em analogias vagas e abusivas, além de redundâncias retóricas que escondem a falta de perícia científica e epistemológica. A edição de Hellingrath veio ocupar um lugar de destaque no ambiente quase esotérico do Círculo de Stefan George⁵; Freud criou seu próprio círculo de intérpretes dos mitos e da literatura impondo linhas doutrinárias sem muitas margens para dissidências; e a popularidade crescente desses círculos deu força e animação cada vez maior a um intenso e quase hipertrófico debate do trágico, da tragédia e das crises da subjetividade e da linguagem⁶. Nem em Viena, nem em Berlim havia vozes críticas que apontassem para as redundâncias e os impasses desse apego à grande tradição clássica. Trabalhos pioneiros de crítica desses rituais repetitivos criaram apenas estranhamento e repúdio – como mostra a rejeição do ensaio de Walter Benjamin sobre as diferenças entre a tragédia e o lutilúdio (o drama barroco).

⁵ ECKARDT, Wolf von, e GILMAN Sander L. *Bertholt Brecht's*. Berlin, p. 65. Sobre o misto de pendores esotéricos em meio aos movimentos vanguardistas mais realistas.

⁶ Explorei em outro lugar as razões pelas quais Freud aprisiona esse mito – que tem uma riqueza literária e dramática muito maior do que deixa entrever a leitura freudiana – no seu “corpete apertado”. Assim, exporei algumas das razões pelas quais Freud recorre com tanta insistência ao mito de Édipo e investiguei o ângulo específico a partir do qual o pai da psicanálise explora esse mito grego – sempre tirando vantagem do prestígio que os autores gregos exercem sobre o público da classe média culta do final do século XIX; a fama da cultura grega predispunha mais favoravelmente os intelectuais e acadêmicos a aceitar a narrativa freudiana sobre a sexualidade, de forma que o mito grego permite a Freud legitimar sua teoria numa época que não dispunha de uma linguagem que permitisse falar do corpo e do sexo. A importância dessas duas releituras para as ciências humanas e a crítica literária não podem ser subestimadas, embora sejam relevantes em domínios bem diversos. Como salientamos em outros artigos e livros, Freud usou o prestígio de *Édipo Rei* como pretexto para a legitimação da descoberta psicanalítica; Hölderlin, ao contrário, fez uma grande contribuição para um melhor entendimento da “lógica poética” e de uma forma de pensamento que amplia sua abrangência para além dos limites dos conceitos e da comunicação argumentativa. As observações de Hölderlin afirmam, assim, a existência de uma lógica poética que difere da lógica formal devido ao papel que concede às sobredeterminações rítmicas, atmosféricas e afetivas que deslocam e alargam as significações da linguagem conceitual: pois o tom e a entonação (acento, escanção, síncope) podem mudar totalmente o sentido racional de uma proposição. São essas sobredeterminações que dão a imensa densidade aos textos da Grécia clássica que suscita, sempre de novo, releituras e interpretações, iluminando os diversos aspectos dessa riqueza poética. Essas releituras, entretanto, se justificam apenas quando penetram no tecido poético com a descrição detalhada e sensível da configuração única de cada tragédia e esclarecimentos das relações semânticas. Ver bibliografia. Em vez de retomar minhas abordagens de *Édipo Rei* e *Antígona* ou das releituras hölderliniana e freudiana das tragédias antigas, já que esses assuntos ocuparam meus livros e ensaios dos últimos anos.

Gostaria de propor aqui uma reflexão sobre a relação de Robert Musil a respeito dos entusiasmos do início do século XX pelo trágico e pela tragédia – precisamente por Musil ter sido um pensador mais reticente e crítico com relação aos cultos intelectuais e artísticos do seu tempo. Musil coloca em novas bases, mais sóbrias e modernas, o interesse pelo poético, pela lógica poética e pela dimensão paradoxal da mente humana. Ele não nega que na mente humana existem duas disposições – uma racional, cotidiana e calculável; outra, efêmera, vaga e incerta, que proporciona estados e *insights* difíceis de delinear e definir, que podem apenas ser adivinhados a partir de tons, atmosferas e auras, dependendo da descrição sensível das relações associativas que permitem construir seus sentidos complexos e alusivos.

É interessante observar como o jovem Musil tenta se liberar dos caminhos trilhados pelos círculos e cultos que procuram amarrar essa dimensão poética sempre de novo às formas e aos modelos do passado. O romancista resiste ao jogo da dramatização de inúmeros fenômenos como análogo do “trágico”, ao modo como ele dispensa o hábito de dramatizar sempre recorrendo aos mesmos padrões da educação estética, da catarse, da sublimação.

DAS REFLEXÕES SOBRE O TRÁGICO AO “SENTIDO DE POSSIBILIDADES” DO HOMEM SEM QUALIDADES

Um dos caminhos que levam para a essência da poesia/ficção é o respeito pelo fato de que a alusão tem um efeito maior que a elaboração. Fatos da vida que se relacionam com isto: escrever poesia, ficção (*Dichten*) não é uma atividade, mas um estado. Por isso, não se pode, quando temos um emprego e uma tarde livre, retomar o trabalho. – Ler é a comunicação desse estado.⁷

⁷ MUSIL, TB I, p. 470.

Entre as primeiras anotações nos cadernos que hoje consideramos como os *Diários* de Robert Musil, encontramos uma breve ficha de leitura do *Diálogo sobre o trágico* de H. Bahr. Um ensaio que teve imensa influência na sua época e o poder de reavivar as nostalgias mais vagas da cultura grega. Ora, Musil distancia-se de imediato das posições de Bahr, que lhe inspira certa desconfiança da interpretação psicanalítica da tragédia. Tanto a cura analítica como o teatro antigo são apresentados por Bahr como psicodramas que supostamente descarregariam as pulsões nocivas e, assim, purificariam as causas patológicas do indivíduo e o mal-estar da cultura.

Nos seus *Diários*⁸, Musil analisa e critica o *Diálogo sobre o trágico*, uma coletânea de sete ensaios do crítico e ensaísta H. Bahr, com dedicatória para Gustav Klimt. Todos têm forma de conversa sobre os temas da atualidade literária, sobretudo no teatro, entretecendo questões de literatura, teatro e arte com as últimas novidades da psicanálise e da psiquiatria, da filosofia e da história, e com ensaios sobre conhecimentos científicos como a *Análise das sensações* e as *Lições de ciência popular*, do físico Ernst Mach. Bahr soube dar a impressão de tornar acessíveis assuntos complexos como a psicanálise e a física no momento em que entravam na moda, fornecendo esclarecimentos compreensíveis para o grande público (culto). Inspirando-se de modo eclético com idéias soltas de Hölderlin, Nietzsche e Freud, o volume interpreta a função da tragédia na cultura com forte inspiração pela psicanálise, que ainda estava pouco conhecida pelo grande público, aproximando o poder catártico da tragédia dos efeitos obtidos pelos doutores Breuer e Freud (*Studien über Hysterie*, 1895). As páginas iniciais

⁸ MUSIL, TB II, pp. 29-30.

parecem retomar as admoestações hölderlinianas e nietzscheanas a respeito das concepções equivocadas da tragédia, passando em seguida para uma releitura psicanalítica do trágico, que simplifica ao máximo as idéias de Freud e Breuer. Bahr consegue tornar palatável a idéia da pulsão porque omite o quanto possível o adjetivo “sexual” e porque relaciona a teoria das pulsões com os poetas trágicos, entretecendo-a com bombásticas conjecturas a respeito da sabedoria dos sacerdotes gregos que adivinharam os segredos da essência humana e souberam transformar estas iluminações em beleza artística. É compreensível que essa vulgarização tenha inspirado a Musil mais desconfiança do que interesse pela psicanálise; ele passa a ler Freud somente após a publicação do *Törless*, provavelmente entre 1906 e 1908.

Traduzimos, a seguir alguns dos trechos do primeiro ensaio de Bahr, ao qual se referem as anotações de diário de Musil. Eles são um excelente exemplo da recepção fantasiosa dos conhecimentos científicos do início do século XX. O segundo ensaio da coletânea, intitulado *Das unrettbare Ich* (o *Eu irredimível* ou *irrecuperável*), passa a associar as ideias de Freud e Breuer com as teorias do físico Ernst Mach, um dos fundadores da teoria da Gestalt, que publicou em sua obra *Análise das sensações* (*Analyse der Empfindungen*), a qual é mencionada no prefácio de *Observações antimetafísicas preliminares*, que “o Eu é irrecuperável” (*das Ich ist unrettbar*). Bahr é, portanto, o primeiro crítico literário que transformou a idéia do “descentramento da subjetividade” em conceito da moda popular. Na parte “A ficção poética”, Bahr se debruça sobre o suposto poder curativo que a poesia teria no âmbito das crises espirituais e psicológicas da época, e escreve:

A ficção poética

“... vocês lêem os gregos sem parar, admirando-os sem mesmo notar ao menos o que há de admirável neles. Sim: os gregos foram tremendos e por isto seus sábios inventaram a tragédia, enquanto cura, para a convalescência da nação. [...] Me acompanhem, voltemos para esses tempos antigos, para os povos míticos... andarilhos guerreiros que andavam pelo país impulsionados pela fome e pelo seu sangue selvagem; e agora pensem que havia entre eles algum grande fundador e ordenador, algum Teseu anterior aos gregos, que tem o peito de estabelecer a lei. Ele se choca contra pulsões antissociais que precisa domar: primeiro através do medo da punição, logo depois, no entanto, por um novo conceito, ... o conceito da honra, que condena como algo pouco viril o pendor de ceder às velhas pulsões selvagens. [...] O que acontece, então, com aquelas pulsões proibidas, ameaçadas e secretas, [...]? Pois eles existem, será que a natureza se deixa abolir? [...] Com aquela força maravilhosa que permite aos grandes sacerdotes adivinhar os segredos humanos, nosso Teseu soube reconhecer que a pulsão reprimida que não pode se descarregar, reaparece repentinamente transformada. [...] Chamamos isto hoje de conversão dos afetos [...].

O médico acenou: “Dois colegas de Viena, o doutor Breuer e o doutor Freud, descreveram isto num estranho livro notável, seus Estudos sobre histeria.” “A cura que estes dois médicos experimentam consiste em forçar o doente a lembrar o afeto que ele ‘engoliu’ e esqueceu sob a pressão das circunstâncias, e de deixá-lo tomar seu curso – eles chamam isto: ‘abregieren’, descarregar um afeto, uma humilhação, um susto que foram contidos; para este descarregar e aliviar, não precisa mais de qualquer ação, nem de vingança ou resistência, mas a simples palavra basta: quando o paciente a pronuncia, ele é curado. Confesso que compreendi, graças a este livro, o perigo tremendo no qual se encontra toda cultura e que aprendi a admirar de um novo modo a imensa vitalidade dos gregos; pois eles souberam desviar com mãos sábias e delicadas suas paixões dúbias e incômodas, em vez de negá-las, e com isto eles escaparam às armadilhas da própria cultura, extraindo dela, ainda por cima, a expressão mais elevada da essência grega: a tragédia.”

“[...] Lembremos o que aconteceu com os gregos precisamente naquela época, antes do início da tragédia. Homero concebera o mundo heróico, isto é, ele conferiu um poder imenso a seres que repousavam sobre a natureza dos gregos, mas que elevaram essa natureza a um alto nível espiritual e estilístico; este poder exercia um peso tão imenso sobre o ânimo grego que ninguém mais suportava ser diferente. [...] esta forma mais elevada da existência que os sábios gregos extraíram dos seus pensamentos estava aí apresentada como imediatamente real. Desta mentira, sobre a qual repousa a cultura grega, ela tira sua potência tremenda. [...] quem era diferente, tinha [...] a sensação de ser uma criatura desumana, um cretino (*Missgeburt*) [...] Toda a cultura dos gregos estava assediada em toda parte pela histeria. [...] Mas mesmo assim, a nação ainda tinha a força para inventar uma instituição que lhe ajudava a descarregar sua histeria do modo mais magnífico. A tragédia, com efeito, não visa a produzir outra coisa que aqueles dois médicos: ela leva um povo infectado e adoecido pela sua cultura a lembrar-se daquilo que não quer lembrar, dos seus maus afetos que ficaram camuflados [...]”

“[...] a pulsão nociva e vilipendiada pela moral que tenta eliminar a ação antissocial, depois o trabalho da consciência que procura recalcar, esquecer aquela pulsão devido à vergonha, procura sua metamorfose num estado de torpor paralisado (*Beklommenheit*), mas através desta [...] confusão de seu inteiro ser, que [...] pode ser salvo apenas por um *tour de force*, ou seja, precisamente pela cura trágica, [...] ele chega a um profundo alívio de toda cultura [...]”.⁹

Por mais que Musil admire Bahr como crítico e intelectual, as suas anotações e comentários confiados aos *Diários* evidenciam seu ceticismo e o mal-estar intelectual desse lúcido pensador que identifica nesses estudos alguns traços malsãos: certo sentimentalismo cultural que procura evitar um engajamento positivo com os desafios da atualidade, fugindo para analogias e modelos do passado. Eis alguns trechos das anotações íntimas de Musil:

⁹ BAHR, Herrmann. *Dialog vom Tragischen*. Berlin, S. Fischer, 1904.

Diálogo com o trágico – Herrmann Bahr¹⁰

Origem da tragédia derivada da idéia do desvio de pulsões antissociais que são dominadas segundo o modelo Teseu; o homem sacerdote; para evitar a reversão em instintos ressentidos, a tragédia oferece uma válvula de escape (Abreaktion, acting out, psicodrama).

Isto é possível. Porém: ou a primeira doma [da sociedade] ocorre através da violência – então surge, após a morte do soberano, a reação, como na idade média alemã. Ou o primeiro soberano conquistou seu séquito não apenas através de interesses “políticos”, mas através de “éticos” que já repousam numa “espécie nova” de necessidades humanas. Então a obra que ele executa¹¹ permanecerá.

Quando se coloca no lugar da violência uma mentira de sacerdote, como por exemplo Homero, já deve haver um solo fértil que permita que esta encontre a crença. Essa mentira dificilmente poderá ser a obra de uma pessoa singular; em particular em Homero isto [Musil refere-se ao remodelamento de peças rapsódicas orais anteriores em uma obra homogênea] contradiz a suposição geral.

Embora não se queira refutar diretamente a opinião de Bahr, ela não fornece, no entanto, nenhuma explicação conclusiva e não deve ter valor além do de uma observação ocasional.

Eu tenderia mais a propor a seguinte modificação da explicação de Bahr:

Enquanto uma cultura ainda nos obriga a trabalhá-la (e a refiná-la), ela se nos apresenta como séria; ela não serve para “brincar-jogar-encenar”. No entanto, existe entre as épocas culturais passadas, uma cultura que é remota o suficiente para nos permitir de brincar, ao mesmo tempo que ela é próxima o bastante para que este jogo possa ainda ter sentido para nós. Esta é a esfera do trágico.

Este é o campo no qual o conceito do jogo estético tem sua maior pertinência, porque nossa cultura não produz jogos para adultos? Por que não podemos nos alegrar? Porque nós recorremos nos nossos jogos a estilizações, a empatias sentimentais com épocas mais antigas, como

¹⁰ Id., *ibid.*

¹¹ Executar deve ser entendido no sentido do oficial de justiça que perfaz o que foi concebido e determinado para além de sua vontade e inclinação.

gourmets? Dança, vaca cega, cortejos? Jogamos com jogos. Nunca jogamos nosso próprio jogo.¹²

Musil identifica nessas anotações o caráter muito heterogêneo das referências teóricas e o modo tácito e vago como são introduzidas, fortalecendo na mente dos leitores o hábito das comparações imprecisas e pouco pertinentes entre teorias científicas de ordem muito diversas, levando a especulações indevidas. No primeiro parágrafo, Musil explicita a hipótese psicológica e psicanalítica, no segundo, ele introduz sua visão cética a respeito da aplicação um tanto arbitrária das observações clínicas de Freud a uma teoria da evolução espiritual e psicológica da humanidade como um todo. Não é que Musil duvide da possibilidade de ver no destino trágico elementos do drama da evolução, ele apenas se distancia do tom apodítico e pondera outras possibilidades de interpretação e múltiplas correntes evolutivas paralelas e concorrentes. Em suma, Musil alerta, já nessas anotações juvenis, que a Modernidade científica dos séculos XIX e XX dispõe de uma multiplicidade de métodos de investigação, e que a empiria, o materialismo e o positivismo não autorizam (nem nas ciências mais positivistas como a física) uma radical exclusão de abordagens idealistas, nem ensaios com investigações considerando a dimensão meta-física – pelo menos quando se trata de ponderar as zonas cinzentas da matemática pura ou as contradições inerentes aos

¹² MUSIL, TB I 38. Como Musil antecipa em outros ensaios, algumas reflexões sobre a psicologia da Gestalt que reencontraremos, mais tarde, nas *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, sugerem um elo entre esta visão nietzscheana e machiana da tragédia e a análise das imagens-engodo – *Vexierbilder* – que encontramos nas obras de Freud e Wittgenstein. A teoria da *Gestalt* recolocou de um novo modo o problema da densidade estética, que imbrica um no outro o necessário e o possível e imaginei que isto poderia ser proveitoso para uma leitura estética, dramática, impactante da tragédia. Traz à tona as maravilhosas reversões. (N.d.T.).

teoremas mais exatos (p. ex., na matemática, a incomensurabilidade de sistemas como os dos números racionais e irracionais)¹³.

No terceiro parágrafo, Musil fundamenta seu ceticismo com uma referência a Nietzsche, em particular, com a versão nietzscheana da dialética do senhor e do escravo em *A Genealogia da Moral*. Por mais que essa genealogia possa parecer puramente materialista, Musil aponta que a “mentira do sacerdote” é uma invenção do espírito, um meio de poder refinado, mais sutil que a força bruta; ela cria um novo universo paralelo: valores morais e interesses comuns, promessas e ameaças metafísicas, alianças com a política.

No último parágrafo, por fim, Musil antecipa algumas reflexões que emergem de sua familiaridade com a teoria da *Gestalt* – uma teoria nascente na época, cujos fundadores Musil conhece dos seus estudos de psicologia experimental em Berlim. As considerações aqui esboçadas por Musil sugerem um elo entre esta visão nietzscheana e machiana da tragédia e a análise das imagens-engodo – *Vexierbilder* – que encontramos mais tarde nas obras de Freud e Wittgenstein. A teoria da *Gestalt* recolocou de um novo modo o problema da densidade estética, que imbrica um no outro o necessário e o possível, e imaginei que isso poderia ser proveitoso para uma leitura estética, dramática, impactante da tragédia. Traz à tona as maravilhosas reversões.

Mais de uma década depois (em torno de 1918), Musil retomará brevemente a questão do trágico com a pergunta implícita: de que

¹³ Cf. Törless; a tese de Musil sobre Mach foi publicada por Paul Laurent Assoun (ver bibliografia).

trágico falamos? Do gênero morto, no qual esprememos nossas próprias normas e os conceitos que há muito assimilamos e entendemos intelectualmente? Ou de uma forma de arte viva que nos desperta e abala? O apreço do público moderno pelo gênero do passado tem suas raízes numa lenta sedimentação que transforma a experiência estética em abreviações de ordem racional e intelectual; no término deste desenvolvimento histórico, as obras clássicas parecem ser compreensíveis como lições morais, suas imagens perdem a reverberação polissêmica e cristalizam-se como conceitos firmes. Neles entendemos o mundo como “realidade” histórica dada, ao passo que a vivacidade da experiência poética se perde. Pois a ficção no seu grau de densidade poética máxima põe em perigo o entendimento abstrato que normalmente temos do mundo. O frêmito das obras fortes não espelha a realidade, mas deixa entrever, num repentino clarão epifânico, outras possibilidades de viver, sentir e pensar. Onde Musil aspira ao trágico (e todos os seus personagens carregam o estigma de uma contradição intrínseca, paradoxal), ele não procura retornar a um mundo mais belo ou supostamente mais autêntico – por exemplo, os sonhos dionisíacos em voga no movimento Jovem Viena que procurava, na emulação de Nietzsche, Klages e Bachofen, um acesso direto aos sentimentos imediatos, uma liberação do conhecimento. Musil, ao contrário, aposta na precisão do pensamento para aproximar-se do horizonte do outro estado, de uma forma “não-racioide” de sentir, pensar e viver diferentemente do mundo que conhecemos por meios racionais – portanto de entrelaçar pensamento e sentimento, ou de pensar melhor no domínio dos sentimentos e da imaginação.

As novas possibilidades do pensamento, considera Musil, alteraram e ampliaram nossa sensibilidade e nossas emoções ao longo

dos séculos. E nos dois séculos que se passaram desde as grandes inovações na matemática e no mundo tecnológico¹⁴ abriram-se possibilidades ainda insuficientemente exploradas pelo imaginário artístico. Musil detecta essas possibilidades até mesmo na contemplação de um gênero tão antigo quanto a tragédia; por isto, ele opõe a forma fixa do “trágico burguês” a uma tragicidade móvel e aberta a configurações modernas; esta última nasce das clivagens do Eu, do sentimento, da consciência e, em última instância, das leis – clivagens essas que aumentam à medida que o sentimento, a consciência, o Eu são deformados e informados por uma complexa experiência reflexiva, que “perfura novas possibilidades na alma”¹⁵:

O trágico burguês pode ser o conflito do indivíduo contra a lei, o trágico poético é a contradição na lei ; a diversidade das soluções reside no modo como, respectivamente, se recalcula a fórmula do mundo, ampliando-a com um dígito a mais.¹⁶

O trágico burguês é a simples contradição de dois princípios conflitantes. Encontramos tais conflitos em toda a parte, em particular, na literatura trivial – da telenovela ao *kitsch*, mas também nas formas endurecidas e estereotipadas de ler os clássicos (seja por acadêmicos, seja pelo grande público) que tendem a reduzir a complexidade viva e irradiante a um pequeno número de “problemas” e “conceitos”. Por mais que sejam louvados como suprassumo da sabedoria dos poetas trágicos, esses “problemas grandiosos” decaíram a fórmulas, a clichés que guiam

¹⁴ Cf. o ensaio “O homem matemático”.

¹⁵ Cf. P 1317 [Fragmentos para uma nova estética]: *Möglichkeiten in Seelen hineinbohren!*

¹⁶ *Das bürgerliche Tragische mag der Widerstreit des Individuums gegen das Gesetz sein, das dichterisch Tragische ist der Widerspruch im Gesetz; die Verschiedenheit der Lösung, je nachdem man die Weltformel um eine Stelle weiter ausrechnet oder nicht.* (MUSIL, TB I, 470).

nossos sentimentos e atrelam o pensamento nos moldes de ideologias. Por “ideologias” Musil entende: sistemas de ordenação e taxinomia que compartilhamos e repetimos, quase automaticamente, com os outros membros da sociedade. Neste nível das formas historicamente plasmadas e repetidas, a arte e a tragédia são jogos, “meros” jogos, ou, como diz Musil, os tediosos jogos dos outros que repetimos por inércia, falta de imaginação, impotência criativa:

A esfera do trágico [burguês, ...] é o campo no qual o conceito do jogo estético tem sua maior pertinência, porque nossa cultura não produz jogos para adultos? Por que não podemos nos alegrar. Porque recorremos nos nossos jogos a estilizações, a empatias sentimentais (*Einführung*) com épocas mais antigas, como *gourmets*? Dança, vaca cega, cortejos? Jogamos com jogos. Nunca jogamos nosso próprio jogo.¹⁷

“Jogar com jogos” significa repetir fórmulas que perderam o frêmito da conquista poética, formulas cristalizadas que se aproximam do conceito, do lugar comum, como a tão repetida idéia da “unidade do mundo” ou do cosmos fechado do mundo antigo, ou a forma quase universal que hoje entende a tragédia como o conflito entre a verdade sagrada dos deuses (representada por Tirésias) e o entendimento profano e cego do herói. Este conflito é um clichê burguês e cristão. A visão do herói trágico à salvo das clivagens (psicológicas ou epistemológicas) do sujeito moderno corresponde menos à experiência viva das tragédias de Sófocles ou de Ésquilo, do que a uma mera

¹⁷ MUSIL, TB I, p. 38. Como Musil antecipa em outros ensaios algumas reflexões sobre a psicologia da Gestalt que reencontraremos, mais tarde, nas Investigações filosóficas de Wittgenstein, sugere-se um elo entre esta visão nietzscheana e machiana da tragédia e a análise das imagens-engodo – *Vexierbilder* – que encontramos nas obras de Freud e Wittgenstein. A teoria da *Gestalt* recolocou de um novo modo o problema da densidade estética, que imbrica um no outro o necessário e o possível e imaginei que isto poderia ser proveitoso para uma leitura estética, dramática, impactante da tragédia. Traz à tona as maravilhosas reversões.

banalidade do gosto convencional que se acomodou nas formas habituais do “patrimônio cultural” canônico.

A experiência das clivagens que o conhecimento perfurou na consciência e o espaço de possibilidades novas que se abriu assim, pode tanto retroagir e nos fazer descobrir os germes dessas clivagens nas tragédias antigas, como apontar para os caminhos de uma estética futura:

Sentimentos e pensamentos são impessoais e não-artísticos, o modo de entrelaçá-los dá a personalidade e a arte. [...] Toda ousadia da alma está hoje nas ciências exatas. Aprenderemos não de Goethe, Hebbel, Hölderlin, mas de Mach, Lorenz, Einstein, Minkowski, von Couturat, Russel, Peano...

No programa desta arte, o programa de uma obra poderia ser:

Ousadia matemática, dissolver a alma em elementos, ilimitada permutação destes elementos, tudo se relaciona aí com tudo e se deixa construir a partir daí. Esta construção não prova que uma coisa consiste nisto ou naquilo, mas: é com isto que ela se relaciona. (Perfil de um programa)¹⁸

Embora uma leitura criativa possa retornar à tragédia para (re)descobrir as possibilidades de permutação dos elementos e de suas relações móveis, ambíguas e múltiplas, o poeta criativo não pode orientar-se tão somente com a bússola dos gêneros existentes ou com experimentações meramente estéticos. Os deslocamentos voluntariosos do expressionismo, por exemplo, não trouxeram, aos olhos de Musil, significativos avanço. As reações violentas contra as convenções antes tendem a repetir o erro da forma fixa no registro da rebeldia e da transgressão; o gesto reativo de refugiar-se em fórmulas definidas. Às saudades de elevada espiritualidade do classicismo de Weimar e dos *Goethemenschen* (asseclas de Goethe) corresponde a repetitiva

¹⁸ MUSIL, 2021, pp. 120-125.

insistência nas sensações fortes ou truncadas do expressionismo e a sensualidade do decadentismo que se creem liberados do peso do pensamento:

4. Huysmans, d'Annunzio. Em *A rebours*, Huysmans procura novos valores nas vestes de sensações (Empfindungsmässigen). Também já com o auxílio de processos intelectuais. Mas cada uma dessas duas séries permanece isolada e assim surge a impressão desagradável de uma busca demasiadamente ardente, impotente. D'Annunzio procura inserir em *Triunfo da Morte* páginas de Nietzsche; mas elas se desmancham sempre de novo. Podemos explicar o erro culpando o material ou o poeta.¹⁹

Em *O Homem alemão como sintoma*, Musil passa em revista as tentativas erráticas que perpetuaram o equívoco da evasão regressiva – para as formas arcaicas, o mito, o primitivismo, os sentimentos e heróis inteiriços – que cria uma continuidade paradoxal do classicismo ao romantismo e do expressionismo às vanguardas:

No que diz respeito à unidade da vontade, reinavam então [na primeira década do século XX] as mesmas ilusões que encontramos mais tarde no expressionismo. As tendências mais contraditórias se entrecruzavam. O culto ao herói de Nietzsche e de Carlyle teve seus encontros com o socialismo, que, naqueles tempos, era mais apto para a literatura do que hoje²⁰. A decadência tinha como contrapartida o vigor dos valentões da natureza (*Naturburschen*). O romantismo tardio de um Emerson andava de mãos dadas com a veneração das máquinas da geração mais jovem. A literatura contava com realistas ao lado dos preciosistas, com imoralistas ao lado do moralismo vítreo e congelado de George, panteístas ao lado do católico Rilke, a idéia de um romance experimental e pseudo-científico ao lado de uma hostilidade considerável ao pensamento, que se consolava com

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 86 s.; 1978, p. 1301 (Forma e Conteúdo).

²⁰ Musil se refere à guinada fascista dos movimentos socialistas e o mal gosto de seus programas artísticos.

a ilusão de que o poeta teria que agir diretamente sobre os sentimentos ou que sua inspiração viria diretamente do sentimento / das emoções.²¹

UMA NOVA VERSÃO – NÃO-ROMÂNTICA - DA “EDUCAÇÃO ESTÉTICA” NA MODERNIDADE

Apesar de suas críticas severas do pêndulo malsão entre materialismo e idealismo e dos exageros no saudosismo neo-romântico e neo-místico afetando a *intelligentsia* do início do século XX, Musil nunca abriu mão de certo apego a uma das ideias básicas dos prerromânticos alemães: a importância da dimensão estética na educação e a necessidade de melhor integrá-la no pensamento teórico-científico, de um lado, na reflexão ética, de outro. É desse apego que testemunham fragmentos como o seguinte, com o qual queríamos encerrar o presente ensaio:

A idéia do poeta como “produtor dos tempos”

Diversas vezes definiu-se a tarefa do poeta enquanto cantador que transfigura, enaltece e ilumina (*Verklärer*) seu tempo e que lhe confere, tal como ele é, uma aura extática na esfera radiante das palavras; exigiu-se dele arcos de triunfo para o homem “bom” e um enaltecimento dos ideais; exigiu-se dele “sentimento” (e isto significa naturalmente apenas certos sentimentos) e a negação do entendimento crítico que apouqueia o mundo, na medida em que o despoja da forma assim como uma casa desmoronada é menor que a casa original. E por fim (na prática do expressionismo, que exige isto em conjunto com o Neo-idealismo) exigiu-se dele que confunda a infinitude do objeto com a infinitude das relações que este objeto mantém, o que criou um patos metafísico totalmente falso: tudo isso são concessões às concepções estáticas [...]; mesmo assim, obras desse tipo nos abalam; elas conservaram sua bela carnadura e sua aura homérica brilha através de milénios até nós. No fundo, isso se deve tão somente a determinadas atitudes espirituais que permaneceram constantes

²¹ MUSIL, 1978, p. 1353 s.

e sempre de novo retornarm. No entanto, o movimento da humanidade que neste meio tempo se processou, deve-se às variações. E a pergunta que se coloca é se o poeta deve ser uma criança do seu tempo ou um produtor dos tempos (*Erzeuger der Zeiten*).²²

Musil antecipa aqui uma idéia que será a espinha dorsal de suas reflexões posteriores, e que desembocará na idéia da ficção como desdobramento de possibilidades, reconfiguração das formas existentes em novas figurações (*Gestalten*). Seu interesse imediato pela teoria da *Gestalt* fortalece seu modo de conceber a poesia e a ficção viva como intensificação das possibilidades de sentir-e-pensar, que são a alma (mais do que o segredo) da densidade estética. Não é um acaso que essa concepção da arte como “jogo sério”, como tarefa – opostos implicitamente às teorias do jogo e da bela aparência de Schiller –, tenha certas afinidades com os “jogos de linguagem” que reencontraremos no *Tractatus* de Wittgenstein e, mais tarde, nas *Investigações filosóficas*, onde Wittgenstein dedica uma longa análise ao fascínio das imagens-engodo – *Vexierbilder* – que nos causam um abalo simultaneamente estético e cognitivo, embora não impliquem nenhuma reflexão intelectual.

REFERÊNCIAS

- AHL, Frederic. *Two faces of Oedipus: Sophocles' Oedipus tyrannus and Seneca's Oedipus*. New York: Cornell University Press, 2008.
- ANNUNZIO, Gabriele d'. *Triunfo da Morte*. São Paulo, Minotauro, 2018.
- ASSOUN, Paul Laurent (ed.). *Robert Musil, pour une évaluation des doctrines de Mach*. Paris, Puf, 1980.

²² Id., 2021, p. 217 ; (Esboço) = 1978, pp. 1029-1030).

- BAHR, Hermann. *Dialog vom Tragischen*. Berlin, S. Fischer, 1904 (extratos citados in: MUSIL, TB, II)
- BEER-HOFMANN, Richard. *Der Tod Georgs*, (H. Scheible, ed.). Stuttgart, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels Gesammelte Schriften*, 12 vol. Frankfurt-am-Main am Main, Suhrkamp, 1980 = sigla GS, I,1, 203 et seq.
- ECKARDT, Wolf von, e GILMAN, Sander L. *Bertholt Brecht's*. Berlin, New York, Anchor Press, 1975.
- FRAZER, J. G. *The Golden Bough: A study in magic and religion*. [S.l.: s.n.], 1890.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, 1900. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-a-interpretacao-dos-sonhos-sigmun-freud/>. Acesso em: 9 maio 2021.
- _____. *Gesammelte Werke*, 18 vols. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984.
- _____, e Breuer. *Studien über Hysterie*, vol. 1, 1895.
- HELLINGRATH, Norbert von. *Hölderlin*. Munich, Verlag Hugo Bruckmann, 1921.
- _____. *Pindarübertragungen von Hölderlin, Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena, Diederichs 1911, S. 1-25.
- Online: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1911_hellingrath.html
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 vol. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1992, éd. Jochen Schmidt.
- HUYSMANS, JORIS-KARL. *Às Avestas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- MACH, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena, G. Fischer, 1902.
- KLAGES, Ludwig. *Vom kosmogonischen Eros*. Munich, Eugen Diederichs, 1929.
- MUSIL, Robert. *Sämtliche Erzählungen*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1968.
- MUSIL, Robert. *Kleine Prosa und Schriften*. (sigla P) Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978.
- MUSIL, Robert. *Tagebücher*, (sigla TB) 2 vols. Ed. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976 (TB I and TB II).
- _____. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1976 (MoE).

_____. *O Homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth, Rio de Janeiro, 1989.

_____. *O Homem sem qualidades*. Trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote, 2008.

_____. *O Jovem Törless*. Trad. Lya Luft, Rio de Janeiro, Rio Gráfica, 1986.

_____. *Uniões*. Trad. Kathrin Rosenfield e Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Perspectiva, 2018.

_____. *Ensaios 1900-1919*. Trad., Introdução, Pós-fácio (Kathrin Rosenfield) São Paulo, Perspectiva, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*. Paris, Gallimard, 1971, (trad. G. Bianquis), t. II.

_____. *Werke*. Colli / Montinari (eds.), Munich, 1980.

ROHDE, Erwin. *Psyche*, 1925.

Digital Library <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218435>.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Introdução a Sófocles, Antígona*. Trad. L. F. Pereira), São Paulo, Companhia das Letras, 2022, pp. 7-55. Notas e Comentários: pp. 115-219.

_____. “Hölderlins Antigone und Sophokles Paradoxon”. In: *Poetica*, München, v. 3-4, pp. 465-502, 2001.

_____. *Antígona - De Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

_____. “Édipo Rei, na leitura de Freud”. In: *Édipo Rei*. Transmissão, tradução recepção; Durval Muniz de Albuquerque e Hozanete Lima orgs.; UFRio Grande do Norte, 2020; pp. 41-58.

URL:https://www.academia.edu/59005744/%C3%89dipo_Rei_tradu%C3%A7%C3%A3o_transmiss%C3%A3o_recep%C3%A7%C3%A3o

_____. “Édipo Rei na visão de Hölderlin”. In: *Édipo Rei*. Transmissão, tradução recepção; Durval Muniz de Albuquerque e Hozanete Lima orgs.; UFRio Grande do Norte, 2020, pp. 124-161.

URL:https://www.academia.edu/59005744/%C3%89dipo_Rei_tradu%C3%A7%C3%A3o_transmiss%C3%A3o_recep%C3%A7%C3%A3o

TAMINIAUX, Jacques. *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*. La Haye: Nijhoff, 1967.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et Pensée chez les Grecs*, 2 vol. Paris, Maspéro, 1981.

_____. *Mythe et Tragédie*. Paris, La Découverte, vol. 1, 1972 ; vol. 2 (com Pierre Vidal-Naquet), 1995.

WEININGER, Otto. *Geschlecht und Charakter*, (reprint), Munich, 1980.

_____. *Sexo e Caráter*. Lausanne, 1985 (trad. Daniel Renaud).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*.

WUNBERG G., e BRAAKENBURG J.J.. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Eds. Gotthart Wunberg e J. J. Braakenburg, Ditzingen, Reklam, 2018.

10

Além da Literatura, além da Filosofia: Sobre as origens helênico-germânicas do pensamento moderno

*Rafael G. T. Silva*¹

I

Da perspectiva privilegiada do presente, a constituição histórica dos campos chamados de “Literatura” e “Filosofia” tem vários momentos importantes, mas três períodos realmente decisivos: seu alvorecer helênico, entre Homero e Platão; seu meio-dia renascentista, entre Petrarca e Montaigne; seu crepúsculo germânico, entre Winckelmann e Nietzsche. Evidentemente, a escolha desses nomes e das datas atreladas a eles pode variar um pouco, mas, para a formação daquilo que se entende no Brasil da década de 2020 por “Literatura” e “Filosofia”, parece-me fundamental começar por uma reflexão sobre os aportes da poesia helênica (de Hesíodo e Homero a Eurípides e Aristófanes), assim como de sua filosofia (de Parmênides e Heráclito a Platão e Aristóteles). Esse período resplandece com a consolidação gradual de uma divisão entre uma palavra mágico-religiosa, que é capaz de resgatar a memória do passado e revelar a verdade do mundo, e uma palavra lógico-racional, que se propõe a debater e refletir criticamente sobre a existência humana e suas capacidades de conhecimento e atuação sobre a realidade. Sem menosprezar as contribuições de figuras do período helenístico ou da cultura romana, para sequer mencionar os

¹ Professor de Letras na Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: gtsilva.rafa@gmail.com

escritos judaico-cristãos e os inúmeros autores medievais com trabalhos relevantes para a história do pensamento (como Agostinho, Tomás de Aquino e Dante, para ficar no mínimo), a verdade é que — desde o declínio da Antiguidade helênica — o esforço mais digno de nota para quem pensa no que entendemos hoje por “Literatura” e “Filosofia” é aquele que autores renascentistas empreenderam para restaurar a cultura clássica, uma vez que assim se formou o solo espiritual de que se nutriram autores germânicos para engendrar seus frutos crepusculares, prenúncios extemporâneos de muito do que temos vivido nos séculos XX e XXI em termos de produção literária e filosófica.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, proclama em sua abertura o Evangelho de João. “No princípio, era a palavra”, mas essa palavra — esse *lógos* — aparece como fundamento da futura reflexão sobre “Literatura” e “Filosofia” não a partir de sua origem propriamente judaica (e muito menos cristã), mas sim no âmbito de uma tradição primordialmente helênica. Hoje, esforços orientalistas têm apontado que uma produção poética e sapiencial entre povos mesopotâmicos não apenas precedeu em milênios Homero e Hesíodo, mas ofereceu um material que parece ter efetivamente propiciado o surgimento posterior de poemas como a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Teogonia* e *Trabalhos e dias*. A descoberta e o posterior deciframento do cuneiforme inscrito em milhares de tabuinhas de argila permitiram um reencontro da Modernidade com uma longuíssima tradição de histórias sobre deuses e heróis, com reflexões essenciais sobre a efemeridade da vida humana, seu desejo de transcendência e a necessidade de resignação face à ordenação do cosmo. Nesse sentido, poemas como a *Epopéia de Gilgámesh*, o *Enûma Eliš* e o *Atraḫasis* poderiam ser reivindicados como primordiais para a formação de nosso repertório literário e filosófico, remetendo a questão

de suas origens históricas a períodos ainda mais recuados, perdidos nas areias do tempo. Afinal, *ex Oriente lux...*

Apesar dos esforços de figuras tão destacadas quanto Peter Walcot (1966), Martin West (1973 e 1997), Walter Burkert (1984) e, entre nós, Jacyntho Lins Brandão (2017 e 2022), esse aspecto originário da produção poética e sapiencial dos mesopotâmicos — e que valeria também para outros “orientais”, como egípcios, hititas, ugaríticos etc. — não costuma entrar na versão hegemônica que se conta da história de formação e consolidação dos campos discursivos modernos da “Literatura” e da “Filosofia”. Isso talvez se deva a certa inércia com que narrativas tradicionais se mantêm de geração em geração, graças à apatia com que professores e estudantes lidam com os princípios históricos de suas próprias disciplinas, mas certamente tem relação também com a força e mesmo a violência com que foi imposta a narrativa moderna de uma origem fundamentalmente “europeia” do pensamento na Antiguidade.

Aqui, vale a pena citar uma passagem extensa de alguém que — mais do que mera testemunha do período em que essa narrativa surgiu e começou a se consolidar — foi um verdadeiro participante nos debates intelectuais que buscaram encontrar os fundamentos disciplinares para suscitá-la. A referência é a Friedrich August Wolf, quando, no início de sua *Apresentação da Ciência da Antiguidade* (1807), afirma:

A fim de começar a definir a matéria de que se ocupa nossa ciência, precisamos nos voltar para as grandes ondas migratórias responsáveis por reconfigurar o mundo mais próximo de nós da Idade Média — esse intervalo entre a cultura antiga e a moderna —, para, a partir daí, lançar um olhar sobre o curso dos séculos anteriores. Aí, vemos brilhar um após o outro, nas mais belas regiões do mundo antigo, uma série de povos, cuja vida e cuja

obra de outrora ainda hoje se deixam adivinhar por mais ou menos monumentos. Seria desejável reunir todos esses povos numa mesma área; mas várias razões tornam aqui uma separação necessária e não permitem situar *egípcios, hebreus, persas* e outras nações do Oriente numa mesma linha que gregos e romanos. Uma das mais importantes distinções entre umas e outras dessas nações é que aquelas não desenvolveram de todo, ou apenas muito pouco, um tipo de formação, limitando-se a algo que poderia ser chamado de *urbana civilidade ou civilização*, por oposição à *verdadeiramente superior cultura espiritual*. Esse tipo de cultura (palavra que precisa ser diferenciada, caso se queira distinguir certas coisas com mais precisão) ocupa-se diligentemente com as condições de vida, como segurança, ordem e conforto; para isso, ela certamente precisa das nobres descobertas e conhecimentos que se obtêm por caminhos não científicos, como é o caso de muito do que se deu entre os egípcios e outros povos antigos, ainda que isso não possa reivindicar o estatuto de uma sabedoria mais elevada; ela não precisa de, e por isso não cria, uma *literatura*, isto é, um conjunto de escritos que não se limitam a uma única casta segundo seus fins e necessidades de burocracia administrativa, mas em que cada indivíduo da nação deposita o que considera ser melhor para o esclarecimento de seus concidadãos. Isso, que, num povo vantajosamente organizado, pode começar antes mesmo da exigência de ordem e segurança da existência exterior, não se produziu de modo algum em outro povo antes dos gregos e nenhum, antes deles, atingiu essa cultura superior, espiritual ou literária. Não é preciso temer que os povos do oriente sejam aqui vistos abaixo de seu valor: um exame mais detalhado de minha observação dissiparia uma suspeita assim. A conformação mental, de dimensão quase estritamente natural, incapaz de constituir propriamente uma arte de composição em prosa — como a que recebemos especialmente dos *hebreus* por meio de seus livros sagrados —, porta entre os vários orientais um caráter totalmente diverso daquele dos gregos; assim, os restos de suas obras de arte nessas regiões, antes de se helenizarem, apresentam um estilo tão distante de qualquer gosto europeu que só seria possível reuni-los com o que Grécia e Roma nos legaram sob o risco da mais completa heterogeneidade. Em terceiro lugar, obstaculiza nosso acesso a tais povos o número limitado de obras restantes deles, a falta de conhecimento mais

elevado de sua língua, pois não temos noções aprofundadas de sua organização espiritual e de seu caráter particular. Então permanecem para nós apenas duas nações da Antiguidade cujo conhecimento pode formar uma ciência homogênea, os gregos e os romanos. *Asiáticos* e *africanos* — povos não cultivados em termos de literatura, mas apenas civilizados — serão incontestavelmente excluídos de nossos termos; mesmo os árabes, que depois se tornaram significativos, graças ao apoio nos gregos (como os romanos antes deles), e alcançaram certo grau de formação erudita. As literaturas de todos esses povos, estejam em fragmentos ou em livros escondidos em masmorras, e mais ainda aquelas dos mais distantes povos da Ásia, serão deixadas para os orientistas, que se dividem em várias classes; mas só nos será permitido, no espírito dos antigos, que desprezavam orgulhosamente os *bárbaros* como espécies ignóbeis de seres humanos, aplicar o nome de *Antiguidade* em seu sentido excepcional para os dois povos refinados por sua cultura espiritual, erudição e arte. (WOLF, 1807, p. 15-19).²

Nesse trecho de inegável violência verbal, Wolf reivindica para as nações europeias modernas — por oposição explícita a povos asiáticos e africanos — uma cultura espiritual cuja fundamentação estaria num passado igualmente “europeu”, qual seja, aquele baseado na cultura clássica greco-romana. Ademais, explorando o par dicotômico cuja produtividade para discussões do século XVIII sobre níveis de progresso de uma sociedade está bem repertoriada pelo estudo clássico de Norbert Elias (2011, p. 23-61), ele opera aí uma espécie de transvaloração do que geralmente se encontrava em jogo nesses termos: a *Cultur* costumava ser associada à manifestação das particularidades nacionais anteriores aos avanços representados pela *Civilisation*, que impunha valores aristocráticos de polidez, civilidade e bom gosto; enquanto a *Civilisation* costumava ser prerrogativa de franceses e ingleses, a *Cultur* aparecia

² Salvo indicação em contrário, todas as traduções de textos escritos em língua estrangeira são de nossa autoria.

junto aos demais povos (embora fosse especialmente associada aos alemães); Wolf, contudo, inverte esses valores, de modo que, ao reivindicar para gregos e romanos a *Cultur* como uma espécie de manifestação mais autêntica do espírito, sugere sub-repticiamente uma relação entre esses povos e os germânicos, com as implicações negativas da *Civilisation* sendo projetadas não apenas sobre egípcios, hebreus, persas e outros povos orientais, mas também sobre franceses e ingleses (caracterizados como responsáveis por sociedades materialistas e incapazes de se preocupar com aspectos mais profundos da existência espiritual). As consequências dessa transvaloração — que está longe de ser uma “invenção” de Wolf, mas já se encontra em ação nas obras de Kant, Goethe e Herder, por exemplo — repercutirão ao longo de todo o século XIX e ecoarão até muito depois. Como se vê, portanto, Wolf emprega a reconsideração dessa dicotomia não apenas para assegurar o privilégio de gregos e romanos no âmbito de estudos da Antiguidade, mas também para afirmar uma superioridade que, se o raciocínio proposto acima estiver correto, cabe aos próprios germânicos em termos de cultura espiritual frente aos demais europeus.

Cumprido destacar o papel da literatura nesse arranjo. Por meio de termos iluministas, não de todo incompatíveis com aqueles empregados por Madame de Staël, em *Da literatura* (1800), Wolf associa diretamente as produções do espírito às manifestações literárias, aproximando os efeitos benéficos que essas atividades desprovidas de finalidades práticas apresentam para o desenvolvimento superior das sociedades em que são produzidas. Embora fosse possível problematizar a inconsistência entre a definição de literatura proposta aí (na linha de algo que aponta mais para um produto da *Civilisation*) e o fato de que seja entendida como manifestação autêntica no âmbito da *Cultur*,

valeria a pena deixar indicado desde já o despontar de algo que nos afeta até os dias de hoje: a associação entre literatura e cultura nacional. Em breve, analisaremos de que forma o conceito moderno de literatura vem a desempenhar plenamente a função que Wolf quer lhe atribuir na passagem supracitada.

Aqui, alguém poderia se perguntar: “Mas quem é esse tal de Friedrich August Wolf e por que ele é tão longamente citado e discutido num texto que se propõe a falar sobre os campos discursivos da ‘Literatura’ e da ‘Filosofia’ nos dias de hoje?” Embora seja mais conhecido pelos *Prolegomena ad Homerum* (1795), obra que estabelece em bases modernas a “questão homérica”, Wolf é reconhecido de forma unânime por todos os manuais sobre a história dos Estudos Clássicos como o principal responsável pela institucionalização de um campo disciplinar autônomo para estudar a Antiguidade greco-romana em bases científicas.³ Isso pode parecer pouco relevante para quem não tenha familiaridade com a história da universidade moderna, mas sua concepção de educação é uma das principais influências sobre o arranjo que Wilhelm von Humboldt propôs e instituiu como o modelo da Universidade de Berlim (fundada em 1809-1810), na qual ensino [*Bildung*] e pesquisa [*Wissenschaft*] cooperam em prol de uma renovação constante do conjunto de conhecimentos transmitidos às novas gerações. É no âmbito desse contexto histórico que disciplinas acadêmicas como Literatura e Filosofia passam a ser praticadas segundo critérios epistemológicos e profissionais modernos, não sendo casual que suas definições e suas histórias disciplinares adotem uma perspectiva fundamentalmente germânica: as definições, estruturas e

³ Alguns exemplos seriam: SANDYS, 1908, p. 52; PECK, 1911, p. 2-3; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1998, p. 48; PFEIFFER, 1976, p. 175-6; REYNOLDS, WILSON, 1991, p. 198-204.

periodizações dessas histórias disciplinares foram estabelecidas em algumas obras publicadas na primeira metade do século XIX, como as dos irmãos Schlegel e as de Hegel, por exemplo, com impactos consideráveis sobre nossa forma de tratá-las até os dias de hoje.

Sem entrar em maiores detalhes da obra de Wolf,⁴ precisamos entender de que forma seu contexto histórico foi determinante para a consolidação de uma narrativa que aponta os povos helênicos (e, em menor medida, os romanos) como a origem espiritual dos modernos Estados nacionais europeus. O início do século XIX testemunhou um esforço de consolidação dos projetos nacionais por toda a Europa, com manifestações de um imperialismo colonial no plano internacional, levando a uma disputa acirrada entre países como Inglaterra e França, por exemplo, assim como à unificação da Alemanha e da Itália. No âmbito da Literatura e da Filosofia, esses empreendimentos imperialistas buscaram encontrar sua justificativa moral em argumentos que garantiriam como inegável a superioridade da cultura e da civilização europeias sobre quaisquer outras manifestações culturais, em especial, sobre aquelas de povos colonizados. Aí entrou o recurso à fundação antiga de uma “cultura espiritual verdadeiramente superior” (segundo a expressão de Wolf), compartilhada em certa medida por povos europeus modernos, mas não por africanos e asiáticos (para sequer mencionar americanos aborígenes). Nesse sentido, desde o início do século XIX, Homero começou a ser reivindicado como origem (pretensamente europeia) da Literatura e, não muito tempo depois, Sócrates apareceu como figura originária (também “europeia”) da

⁴ Essa análise pode ser encontrada num trecho de minha tese de doutorado (SILVA, 2022, p. 496-522), com várias referências bibliográficas a estudos específicos.

Filosofia, atuando como uma espécie de divisor-de-águas de seus principais desenvolvimentos históricos.

O caráter missionário de que se revestiu o empreendimento colonial dos Estados nacionais europeus recorreu frequentemente a discursos salvíficos de viés cristão, proclamando a ideia de que a colonização seria um tipo de evangelização, movida por um desejo filantrópico de alargar o acesso dos povos bárbaros a Deus e à mensagem de Cristo. A mobilização desse tipo de ideia no âmbito de discursos defendendo o papel aculturador e civilizatório que a Literatura teria a cumprir na colonização foi um dos motivos que me levou a cunhar a expressão “O Evangelho de Homero”, numa tentativa de apontar o imbricamento entre a tradição clássica greco-romana e a tradição religiosa judaico-cristã no bojo de uma série de empreendimentos modernos como o nacionalismo, a colonização, o imperialismo etc. Pensando no papel análogo que a Filosofia cumpriu nos discursos salvíficos de empreitadas dessa mesma natureza missionária e colonizadora, acredito que poderíamos falar também de algo como “O Evangelho de Sócrates”.

Vários desses pontos aparecem exemplarmente concatenados na defesa que um célebre religioso e educador britânico, John Henry Newman, propôs para o emprego prático da Literatura ainda em meados do século XIX. Que o nacionalismo e sua manifestação internacional — o imperialismo — tenham sido os fins almejados e defendidos pela concepção de Literatura aí desenvolvida é algo que se torna patente numa leitura crítica do seguinte trecho de um de seus discursos (publicado originalmente na década de 1850):

Se o poder do discurso é um dom tão grande quanto qualquer outro que pode ser nomeado —, se a origem da linguagem é considerada por muitos filósofos em nada faltante de divino —, se por meio de palavras os segredos do coração são trazidos à luz, a dor da alma é aliviada, o pesar escondido é liberado, a simpatia, comunicada, o conselho, oferecido, a experiência, recordada e a sabedoria, perpetuada —, se por grandes autores muitos são trazidos à unidade, o caráter nacional é fixado, um povo fala, o passado e o futuro, o Leste e o Oeste são colocados em comunicação um com o outro —, se tais homens são, numa palavra, os porta-vozes e profetas da família humana —, não será uma boa opção diminuir a Literatura ou negligenciar seu estudo; ao contrário, precisamos nos assegurar de que, à proporção de que a dominarmos em qualquer língua e sorvermos seu espírito, devemos nós próprios nos tornar os ministros de benefícios análogos para outros, sejam eles muitos ou poucos, estejam eles nos mais obscuros ou nos mais distintos caminhos da vida —, os que estão unidos a nós por relações sociais e se encontram na esfera de nossa influência pessoal. (NEWMAN, 1905, p. 293-294).

A função prática do estudo da Literatura para a ideologia de um Estado-Nação europeu em meados do século XIX aparece nesse trecho com toda a evidência. Que esse Estado-Nação fosse o Império Britânico constitui apenas um detalhe suplementar da dimensão imperialista que tal defesa da literatura nacional assumia nas palavras de Newman: afinal, foi por meio do domínio da literatura de várias línguas que os britânicos complementaram sua dominação militar e se mostraram capazes de colocar o Leste e o Oeste “em comunicação um com o outro”, tornando-se “os ministros de benefícios análogos” para todos os outros que “se uniram” a eles por “relações sociais” e se colocaram sob a esfera de sua “influência pessoal”. A lógica da colonização emprega amiúde o idioma da cultura.

Nesse contexto histórico, os campos da Literatura e da Filosofia foram definidos e instituídos, tanto em suas bases acadêmicas quanto

em suas manifestações sociais, como práticas discursivas, disciplinares e profissionais. Revisitar esse momento a partir de posicionamentos especialmente representativos de suas tendências hegemônicas é uma estratégia fundamental para quem queira desnaturalizar esses constructos históricos, a fim de compreender o que pode haver por trás da eleição de certas referências na conformação moderna da Literatura e da Filosofia.

II

O momento em que a Ciência da Antiguidade foi institucionalizada — a partir de sua profissionalização no interior do emergente modelo universitário moderno, tal como inaugurado por Humboldt, por volta de 1810 em Berlim — coincidiu com aquele em que a Literatura e a Filosofia surgiam e se consolidavam como práticas disciplinares, discursivas e profissionais. Pretendo sugerir que essa “coincidência” pode ser explorada para compreendermos de que modo os destinos dos campos acadêmicos dos Estudos da Antiguidade, da Literatura e da Filosofia (ou mesmo das Humanidades, de modo geral) estão ligados ao destino de certos projetos modernos, sobretudo daqueles voltados para o estabelecimento dos Estados nacionais. Para entender isso, uma breve retrospectiva histórica será fundamental.

O início do século XIX testemunhou uma mudança de paradigma considerável no trato com a Antiguidade, principalmente a partir da revolução que significou o historicismo, entendido aqui como “transposição do modo histórico e genérico de percepção para todos os fenômenos da cultura” (SCHOLTZ, 2011, p. 44, trad. Pedro Caldas). O modelo universitário que viria a se tornar posteriormente associado à Alemanha foi onde essa compreensão se instituiu do modo mais

contundente numa profissionalização e cientificação do ensino superior, espalhando-se em seguida para outras universidades europeias e mundiais. O modelo historicizado de estudo para as áreas de Literatura e Filosofia não é o único possível — como poderia ser demonstrado com referências ao ensino neoclássico da Retórica e da Dialética, por exemplo —, mas é inegável que, após os trabalhos fundadores de alguns estudiosos (como os já mencionados irmãos Schlegel e Hegel), cada vez mais estudar Literatura e Filosofia significava estudar a História da Literatura e a História da Filosofia.

No que diz respeito à constituição de uma ideia moderna de Literatura, cumpre fazer alguns esclarecimentos preliminares. Começamos com uma citação do *Dicionário filosófico* de Voltaire, de seu verbete dedicado à “Literatura” (publicado originalmente em 1764). Temos aí a mais clara definição do que a palavra significava em meados do século XVIII:

A literatura é precisamente o que era a gramática para os gregos e para os romanos; a palavra “letra” não significava a princípio nada mais do que *grámma*. Mas como as letras do alfabeto são o fundamento de todos os conhecimentos, com o tempo passaram a ser chamados de gramáticos não apenas aqueles que ensinavam a língua, mas também aqueles que se aplicavam à filologia, ao estudo dos poetas e dos oradores, aos escólios, às discussões dos fatos históricos. [...]

A literatura, que é a gramática de Aulo Gélio, de Macróbio, designa em toda a Europa um conhecimento das obras de gosto, um verniz de história, de poesia, de eloquência, de crítica.

Um homem que possui os autores antigos, que comparou suas traduções e seus comentários, tem uma literatura maior do que aquele que, com mais gosto, limitou-se aos bons autores de seu país e que teve por preceptor apenas um prazer fácil.

A literatura não é uma arte particular: é uma iluminação adquirida sobre as Belas-Artes, iluminação frequentemente enganosa. Homero era um gênio, Zoilo, um literato. Corneille era um gênio; um jornalista que faz um relato sobre suas obras-primas é um homem de literatura. Não se distinguem em nada as obras de um poeta, de um orador, de um historiador, por esse termo vago de literatura, ainda que seus autores possam exibir um conhecimento muito variado e possuir tudo o que se entende pela palavra de letras. (VOLTAIRE, 1878, p. 591).

Esse trecho sugere a radicalidade da diferença entre o que entendia Voltaire — como representante de toda uma cosmovisão, que era a do neoclassicismo francês e, de modo mais geral, a da Poética Clássica — e aquilo que se entenderia modernamente por Literatura. Ainda será preciso considerar de modo mais cuidadoso as especificidades do conceito moderno de Literatura, mas, antes, gostaria de explicitar as bases da Poética Clássica que sustentam uma compreensão como a de Voltaire. Segundo Jacques Rancière, em *A palavra muda* (2010, p. 20-6), quatro grandes princípios animavam essa Poética, que era uma poética da representação:

1. Princípio de narrativa: um poema é uma estória e seu valor ou seu defeito dependem da concepção dessa estória. Eis o que funda a generalidade da poética como norma das artes em geral;
2. Princípio de genericidade: toda obra conforma-se a um gênero, fazendo com que a estória se alinhe à natureza do que é representado. Os diferentes gêneros organizam-se segundo tais naturezas e dispõem-se num sistema hierarquicamente organizado segundo sua ordem de grandeza;
3. Princípio de conveniência: o modo de expressão de uma obra — isto é, sua *elocutio* — deve estar de acordo com seu gênero e sua estória, segundo a necessidade superior de agradar e ensinar pessoas honestas e de bom gosto, conformando-se à natureza das paixões humanas em geral, aos caracteres de tal povo ou tal personagem (segundo o que os bons autores ensinam), à

decência e ao gosto socialmente convenientes, enfim, às ações e palavras (representadas em conformidade com a lógica da estória e dos caracteres próprios de um gênero);

4. Princípio da atualidade: a Poética Clássica orienta-se pela compreensão da palavra como ato, isto é, da performance da palavra. Ligada ao império da Retórica, essa Poética tem por objetivo não apenas agradar, mas também ensinar e, nesse contexto, ensinar consiste em instruir nas regras da palavra eficaz.

Essa Poética Clássica — pautada pela noção de representação (*mímēsis* ou *imitatio*), sob o império da Retórica — operou durante séculos com uma coerência e um sucesso verdadeiramente invejáveis, estando na base de obras tão diversas quanto *O Cancioneiro* de Petrarca e *Dom Quixote* de Cervantes, *As viagens de Gulliver* de Swift e a *Fedra* de Racine. Assim sendo, fica a pergunta: de que modo essa concepção de Poética, com sua visão sobre “belas-letras” e “bela literatura”, foi substituída na Modernidade por outra? Inicialmente, cumpre esclarecer que a Poética Clássica é uma poética de classe. Isto é, de uma classe específica, a aristocracia. Seu fim, portanto, atrelado a tudo o que essa visão de mundo implicava, só pode ser entendido a partir de uma transformação social que tenha colocado em xeque justamente o fundamento dessa sociedade, qual seja, a noção aristocrática de uma distinção natural entre as classes.

Buscando explicar o desaparecimento da Retórica nesse mesmo contexto — acontecimento que esteve intrinsecamente ligado ao desaparecimento da própria Poética Clássica, uma vez que esses sistemas de controle dos discursos se complementavam — Tzvetan Todorov afirma o seguinte:

Quando acontece uma mudança radical no campo ideológico, nas premissas e valores geralmente aceitos, pouco importa a qualidade das observações e explicações de pormenor: elas são varridas, ao mesmo tempo que o princípio que elas implicavam. E ninguém se preocupa com o bebê jogado fora junto com a água suja do banho.

Ora, é justamente a uma ruptura desse gênero que assistimos no período em questão; ruptura preparada no século XVIII, e da qual todas as consequências se revelam no século seguinte. A causa distante, mas certa, dessa reviravolta é o advento da burguesia e dos valores ideológicos que ela traz consigo. No que nos diz respeito, essa ruptura consiste na abolição de uma visão de mundo que possuía valores absolutos e universais ou, para tomar apenas o exemplo mais eloquente, na perda de prestígio sofrida pelo cristianismo; e em sua substituição por outra visão, que se recusa a atribuir um lugar único a todos os valores, que reconhece e admite a existência do fato individual, que não é mais o exemplo imperfeito de uma norma absoluta. (TODOROV, 2014, p. 185-186, trad. Roberto Leal Ferreira).

Todorov alude aqui, evidentemente, à revolução que representará o historicismo como paradigma fundamental para a produção do conhecimento científico durante o século XIX (sobretudo na área das Humanidades, mas também em outras). Não é à toa que nomes como Vico, Herder, Schlegel e Hegel sejam tão comumente mencionados por quem estuda essas transformações. Em todo caso, Todorov tem razão quando afirma que a causa última de tais mudanças foi o advento da burguesia e de seus novos valores sociais. É possível representar simbolicamente a ruptura testemunhada nessa época tanto por meio de um acontecimento político, como a Revolução Francesa (1789), quanto por meio de um acontecimento filosófico, como a publicação da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant (1790). Em termos filológicos, poderíamos evocar também os *Prolegomena ad Homerum* de Wolf (em 1795) e todas as discussões fomentadas por seu posicionamento crítico: afinal, os

modernos passavam a se identificar como aqueles capazes de reconhecer a diferença entre fábula e história em seu trato com o material tradicional (WOLF, 1795, p. cl). Com base nesses três marcos, podemos sugerir que o fim do século XVIII foi um verdadeiro limiar histórico: fim do universalismo tradicionalmente atribuído aos valores de classe aristocráticos; fim da submissão das obras poéticas aos princípios éticos e pedagógicos do *placere et docere*; advento de uma noção de literatura como manifestação historicamente condicionada.

Nos entornos desse conturbado momento foram lançadas as sementes para a maioria dos projetos modernos de devir do ser humano (enquanto coletividade ou enquanto individualidade). O tipo de devir imaginado por cada um desses projetos pôde variar imensamente, incluindo arranjos nacionais (ou nacionalistas) e supranacionais (alguns segundo pretensões “universais”). Em todo caso, convém ter claro que:

O pensamento e a ação dos séculos XIX e XX são governados pela Ideia de emancipação da humanidade. Essa Ideia elabora-se ao fim do século XVIII na filosofia do Iluminismo e na Revolução Francesa. O progresso das ciências, técnicas, artes e liberdades políticas libertará a humanidade inteira da ignorância, da pobreza, da incultura, do despotismo e fará não apenas os homens felizes, mas, notadamente graças à Escola, cidadãos esclarecidos, mestres de seu destino. (LYOTARD, 1988, p. 123).

Retomando aqui a exposição de Rancière, podemos entender a constituição moderna da literatura nesse contexto como um abandono dos quatro princípios propalados pela cosmovisão neoclássica (ou mesmo, classicizante):

Essa mudança de cosmologia pode exprimir-se estritamente como a derrubada — termo a termo — dos quatro princípios que estruturavam o sistema representativo. Ao primado do enredo opõe-se o primado da

linguagem. À sua distribuição em gêneros opõe-se o princípio antigênérico da igualdade de todos os assuntos representados. Ao princípio da conveniência opõe-se a indiferença do estilo com relação ao assunto representado. Ao ideal da palavra em ato opõe-se o modelo da escritura. São esses quatro princípios que definem a nova poética. Resta a saber se a derrubada sistemática dos quatro princípios de coerência define uma coerência simétrica. (RANCIÈRE, 2010, p. 28).

Sem nos enveredarmos aqui pelos meandros da criação literária na Modernidade, cumpre apenas destacar que a Literatura passou a ser cada vez mais concebida como expressão do gênio absoluto ou de alguma forma de comunidade mais ampla (espírito nacional ou meio para a tomada de consciência de classe, por exemplo). Inúmeros exemplos poderiam ser citados de instrumentalização da Literatura em prol de diferentes projetos modernos, inclusive daqueles que se apoiam na autonomização da Estética para encontrar aí um caminho de (auto)formação do sujeito moderno e sua individualidade: de Mme de Staël a Maurice Blanchot, passando por John Henry Newman, Karl Marx e Ernst Robert Curtius, muitos estudiosos propuseram de que forma a Literatura poderia ter um papel diferenciado na Modernidade. Para o que nos interessa, contudo, precisamos entender que essas diferentes concepções sobre o emprego de obras literárias em prol do desenvolvimento humano — seja em suas manifestações nacionais, seja em suas manifestações universalizantes (individuais ou coletivas) — passaram a ser encaradas desde os acontecimentos traumáticos de meados do século XX com uma desconfiança crescente. Os rumos catastróficos de vários desses projetos modernos colocaram seus ideais de emancipação em xeque aos olhos da opinião pública: curiosamente, não por falharem em seus objetivos, mas sim por mostrarem os resultados desastrosos da busca por sua implementação efetiva.

Não é a ausência de progresso, mas ao contrário o desenvolvimento técnico-científico, artístico, econômico e político que tornou possível as guerras totais, os totalitarismos, o abismo crescente entre a riqueza do Norte e a pobreza do Sul, o desemprego e a “nova pobreza”, a desaculturação geral com a crise da Escola, ou seja, da transmissão do saber e o isolamento das vanguardas artísticas (e hoje, por um tempo, sua recusa). (LYOTARD, 1988, p. 124).

Desconfiando da instrumentalização do processo educacional, a serviço de um direcionamento ideológico (às vezes, político-partidário), cada vez mais pessoas passaram a colocar com veemência a pergunta sobre o lugar do ensino de Literatura, mas também de Filosofia, na educação moderna. E as antigas respostas já não desfrutavam mais do mesmo prestígio social: a Literatura justificada como meio de desenvolvimento dos valores patrióticos ou humanos “universais” não encontra mais tantos defensores, com exceção de quem continua a se apoiar em referenciais teóricos anteriores aos desastres testemunhados na primeira metade do século XX, em especial a Segunda Guerra Mundial (com o Holocausto e o emprego de bombas atômicas contra civis como acontecimentos históricos monstruosos).

A partir de 1950, estudiosos começaram a colocar em questão certos pressupostos assumidos pelas áreas de Literatura e Filosofia: afinal, o que esteve por trás das pretensões nacionais e nacionalistas a que se prestaram muitas leituras de obras literárias e filosóficas até então? O que foi ocultado pelo “progresso” levado a cabo por empreitadas coloniais e imperialistas? Quem foi silenciado e marginalizado pelos grandes projetos de emancipação humana? Todas essas questões ganharam ainda mais relevo num mundo polarizado pela Guerra Fria — dividido entre as influências dos EUA e da URSS —, experimentando diversas lutas, em termos nacionais e internacionais,

como as guerras de independência (ligadas aos movimentos decoloniais), os conflitos internos (incluindo lutas contra ditaduras impostas com o apoio de potências estrangeiras), além dos movimentos sociais pelo reconhecimento de direitos civis como os das mulheres, dos negros, dos homossexuais etc. Nesse contexto, a ideia de empregar a Literatura e a Filosofia como instrumentos de formação humana passou a ser constantemente criticada por se prestar como carro-chefe de valores cuja imposição acabava por recorrer a meios violentos e excludentes. Por trás da pretensa hegemonia qualitativa do cânone literário e filosófico, começavam a surgir as demandas de quem se via excluído e marginalizado desse grupo seletivo de autores e obras: culturas alternativas, outras línguas e suas literaturas, produções concebidas por sujeitos deslocados dos grandes eixos de poder etc.

Os posicionamentos perante essa complexa conjuntura histórica variaram enormemente dentro das Humanidades: o estruturalismo constituiu uma reação desencantada aos pressupostos historicistas então vigentes na Literatura e na Filosofia; a teoria crítica, de fundamentação marxista, ofereceu uma resposta engajada com os problemas ligados ao processo histórico de dominação dos meios de produção pelo grande capital; o pós-estruturalismo denunciou os pressupostos idealistas de uns e outros, buscando ultrapassar suas dicotomias por meio de um trabalho linguístico transformador da realidade. Dessa época são as obras de René Wellek e Austin Warren, Lucien Goldman, Roland Barthes, Raymond Williams, Jean-François Lyotard, Michel Foucault e Jacques Derrida. De não muito depois, são ainda os trabalhos de Edward Said, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Gayatri Spivak, Terry Eagleton, Jonathan Culler e Antoine Compagnon, por exemplo. Todas essas figuras ofereceram diferentes reflexões sobre

o lugar da Literatura e da Filosofia na sociedade moderna, propondo críticas contundentes às apropriações de obras literárias e filosóficas para os mais variados propósitos na Modernidade. Ainda assim, boa parte desses nomes não restringiu suas observações a esses campos, mas contemplou questões ainda mais amplas, com abordagens inter ou até transdisciplinares.

Como se vê, riquíssimas são as possibilidades de atuação para quem se dedica aos campos da Literatura e da Filosofia neste início de século XXI. Com o advento dos chamados Estudos Culturais — no esteio das obras de algumas das figuras citadas acima —, as próprias concepções de Literatura e Filosofia se alargam, passando a contemplar outros fenômenos da expressão humana, passíveis de serem compreendidos como “literários” e “filosóficos” apenas de forma figurada, como é o caso de músicas, videocliques, filmes e séries. Tais desdobramentos, contudo, parecem legítimos para boa parte de quem se dedica a esses campos na contemporaneidade, porque os frequentes debates sobre os conceitos de Literatura e Filosofia, seus objetos e seus objetivos, constituem claras evidências de que essas questões não são simples, seguramente consensuais, mas sim arenas de controvérsias e disputas.

III

Após as convulsões provocadas pela realização dos sonhos mais absurdos da razão moderna, levanta-se a luta pelo reconhecimento daquelas pessoas que foram marginalizadas, desapropriadas e excluídas de suas próprias existências. O engajamento no combate pelo fim do colonialismo e do imperialismo, pela conquista de direitos civis e sociais, por liberdades políticas e melhores condições de vida, mobiliza mulheres, negros, indígenas, homossexuais, estudantes, operários e

muitos outros grupos mundo afora. Os mecanismos tradicionais de opressão vêm denunciados e contestados, mas eles próprios reagem das formas mais variadas, buscando tanto se adaptar à nova situação quanto se aproveitar dela para ampliar suas formas de controle. Ainda assim, as prerrogativas que sustentavam o ideário de uma supremacia europeia, branca, masculina, heteronormativa, são enfrentadas de forma cada vez mais frontal, vindo a ser desmascaradas como os preconceitos violentos que sempre foram. As críticas ao papel instrumental desempenhado por diferentes discursos civilizatórios e aculturadores são, mais até do que compreensíveis, importantes para uma reconsideração do que ainda poderiam oferecer nesse novo contexto.

Diante dessa realidade, a Literatura e a Filosofia não precisam se fechar nos projetos modernos delineados para cada uma delas. Seu estudo universitário em bases historicistas tem pontos fortes, evidentemente, mas é preciso também reconhecer seus problemas, sobretudo em termos do que é acarretado por sua instrumentalização em favor de discursos nacionais (ou mesmo nacionalistas), quando não etnocêntricos, racistas, misóginos e favoráveis à manutenção de práticas excludentes de certos grupos sociais. Essas e outras áreas das Humanidades podem se abrir ao jogo das diferenças produzidas em todo e qualquer diálogo com o passado, entre os mais diversos tempos e espaços, obras e autores, línguas e culturas. Compreender o que se dá nesse “entre”, sem privilegiar um desses polos como instância decisiva de salvaguarda do sentido, é uma forma de nos liberar para que possamos voltar nossa atenção ao próprio presente e sua enorme complexidade. Quando isso acontece, nossa atividade não precisa mais se restringir a defender o sentido único de uma obra ou autor de uma

tradição literário-filosófica do passado, mas pode se abrir às travessias entre muitos mundos e construções de sentidos.

Aos poucos, essa já começa a se tornar a realidade de quem se dedica à Literatura e à Filosofia atualmente, tanto em termos de discursos e práticas sociais, quanto em termos disciplinares e profissionais. Apesar de certo conservadorismo insistir que há tarefas estritamente literárias e filosóficas — por oposição às demais, que seriam meramente derivativas — e que essas tarefas seriam superiores a quaisquer outras, posicionamentos desse tipo têm se tornado cada vez mais raros e estão fadados a se extinguir no esvaziamento vertiginoso de salas de aulas e cursos. Com isso, evidentemente, não estou desmerecendo trabalhos “puros” de crítica textual ou hermenêutica de obras clássicas da tradição literário-filosófica, afinal, precisamos cultivar o estudo das línguas originais, dos textos e dos contextos históricos que conferem especificidade a esses campos de pesquisa e estudo. Mas é possível fazer isso enquanto nos abrimos às possibilidades inauguradas pelas transformações do presente: existem trabalhos primorosos refletindo sobre a Literatura e a Filosofia a partir de seus diálogos com as mais diversas manifestações artístico-culturais modernas e contemporâneas, incluindo música, pintura, escultura, teatro, dança, fotografia, cinema e séries.

Os novos paradigmas da Literatura e da Filosofia permitem ultrapassar os limites discursivos, disciplinares e profissionais impostos sobre ambas pela Modernidade, reconhecendo a importância de nos situarmos sempre que nos lançamos a determinados empreendimentos literários e/ou filosóficos. Afinal, quem somos nós enquanto leitor(a)s e interlocutor(a)s de determinadas tradições de pensamento e criação artístico-cultural? Com quem estabelecemos

nossa interlocução? De que forma podemos ampliar essas vias de diálogo, a fim de expandirmos nosso repertório, nossa cosmovisão e, portanto, nossas formas de entendimento e intervenção sobre a realidade?

A partir da realidade brasileira no presente, podemos nos perguntar sobre nosso papel face ao contexto em que nos situamos: como devemos nos posicionar diante de um contexto de corrosão da democracia brasileira, em meio a ataques sistemáticos às instituições públicas e tentativas de calar as instâncias críticas aos crimes de Estado cometidos nos últimos anos? Como trabalhar em prol da construção de uma educação democrática e democratizada, capaz de suscitar o pensamento crítico e permitir que nossas propostas literárias e/ou filosóficas tenham um papel a desempenhar em favor de quem se dedica a elas em nosso entorno? Como explorar matrizes indígenas e africanas na constituição da cultura, da arte e do pensamento no Brasil?

Gostaria de propor aqui rápidas considerações para precipitar o fim de minhas reflexões. Tais considerações não serão muito mais do que sugestões daquilo que considero fundamental para ultrapassarmos os limites dentro dos quais a Literatura e a Filosofia continuam de certa forma encerradas ainda hoje. Infelizmente, não poderei aprofundar essas sugestões como mereceriam: esses temas continuarão a ocupar minhas pesquisas nos próximos anos, e não tenho um posicionamento final acerca deles, apenas algumas hipóteses que gostaria de aproveitar para compartilhar.

Em primeiro lugar, sobre o presente da Literatura e da Filosofia, entendidas aí como campos acadêmicos de conhecimento que continuam a formar pessoas hoje para ler, interpretar, compreender e debater obras diversas e sistemas de pensamento. Retomando suas

origens transdisciplinares, podemos defender em nossas universidades uma formação mais ampla, aberta e capacitada ao debate de ideias com pessoas de outras formações e mesmo externas à universidade. O paradigma da educação clássica, em chave humanista, certamente tem problemas, mas ainda pode sugerir apontamentos pertinentes para enfrentarmos novos desafios em termos sociais e educacionais: é preciso manter um diálogo constante e construtivo com a sociedade, expondo seus princípios, meios e fins, para demonstrar a importância social dessas áreas. Ao mesmo tempo, precisamos ter atenção para evitar que nossa perspectiva se reduza a uma forma antropocêntrica de compreensão da realidade. A cegueira para uma série de questões mais amplas, relativas ao mundo, à natureza (incluindo a fauna e a flora), assim como ao universo em geral, fez com que tomássemos decisões responsáveis pelo estado crítico em que a humanidade se encontra hoje diante do chamado “antropoceno” e dos riscos catastróficos que um esgotamento dos ecossistemas terrestres ainda pode engendrar. Nesse sentido, é preciso ampliar nossos horizontes especulativos, recorrendo a um trabalho também com abordagens teóricas ecocríticas.⁵

Dentro desse mesmo ponto, acredito ser necessário ainda sugerir que a Literatura e a Filosofia podem se beneficiar enormemente ao aprofundar a tendência de compreender seus campos e objetos de estudo em termos cada vez mais resistentes ao etnocentrismo, ao colonialismo e a outras formas de imposição violenta de um padrão europeizado, branco, masculino e heteronormativo em suas abordagens. Isso implica, por um lado, estar disposto a enxergar tudo aquilo que foi marginalizado e relegado no âmbito das tradições

⁵ Exemplos de propostas nessa linha incluem: GLOTFELTY, FROMM, 1996; WESTON, 2009; HUGGAN, TIFFIN, 2010; FEDER, 2014; FRITSCH, LYNES, WOOD, 2018.

literárias e filosóficas hegemônicas por serem tidos por aspectos menores ou irrelevantes, como temas afins à sexualidade, ao gênero, à classe, à raça-etnia etc. Por outro lado, implica também se abrir para compreender os diálogos que essas mesmas tradições literárias e filosóficas hegemônicas estabeleceram e ainda podem vir a estabelecer com as de muitas outras culturas e civilizações, geralmente deixadas de lado e menosprezadas como “bárbaras”. Aqui, valeria a pena não se restringir apenas aos já citados mesopotâmicos, egípcios e hititas, mas incluir também muitas outras tradições ancestrais, como as árabes, as chinesas e as ameríndias, especialmente aquelas formadoras do pensamento brasileiro, com destaque para contribuições indígenas e negras africanas. Já contamos com importantes trabalhos caminhando nessa direção e a tendência é que eles se tornem cada vez mais numerosos, à medida que avançarem os estudos e as pesquisas. Com isso, vastas quantidades de novos materiais estarão à disposição de pesquisadore(a)s para que fenômenos históricos complexos possam ser encarados com a devida atenção à sua complexidade.⁶

Em correlação com esses desenvolvimentos, cumpre chamar cada vez mais atenção para o trabalho tradutório no Brasil. Quando lemos em tradução para o português brasileiro uma obra literária ou filosófica escrita em língua estrangeira, estamos *realmente* lendo a mesma obra que seu autor compôs? Ou será preciso atentar para o fato de que toda tradução tem suas particularidades e idiossincrasias — dependentes muito mais das escolhas específicas feitas pelo tradutor do que de

⁶ Algumas referências sobre esse tipo de estudo no Brasil incluem aqueles sobre o pensamento negro-brasileiro (ou afro-brasileiro): BERND, 1988; PROENÇA FILHO, 1988; CUTI, 2010; DUARTE, 2010; BERND, 2011; EVARISTO, 2020. Aproveito para destacar também algumas contribuições sobre o pensamento indígena brasileiro: JECUPÉ, 1994; POTIGUARA, 2004; MUNDURUKU, 2009; THIÉL, 2012; GRAÚNA, 2013; KRENAK, 2019.

qualquer tipo de intenção autoral original —, e que apenas quando soubermos reconhecer isso em nossos cursos e publicações estaremos partindo de pressupostos hermenêuticos honestos? Para boa parte da Filosofia praticada no Brasil, ler e discutir Platão significa ler e discutir Carlos Alberto Nunes; ler e discutir Nietzsche significa ler e discutir Paulo César de Souza. O mesmo vale para trabalhos de Literatura propostos a partir de traduções. Rigorosamente falando, não há problema nenhum nesse tipo de expediente, desde que tenhamos clareza de que nosso diálogo imediato é com o autor da tradução e apenas de forma mediada e secundária com o autor do texto original. A centralidade da tradução num ambiente intelectual como o brasileiro, no qual “o influxo externo é que determina a direção do movimento”, já deveria ter suscitado uma tomada de consciência mais profunda acerca dessas questões há muito tempo, se viéssemos refletindo com clareza e honestidade sobre nossas práticas intelectuais.⁷ Ainda há um vastíssimo material para ser pesquisado sobre o papel da tradução nos desenvolvimentos da Literatura e da Filosofia no Brasil, mas infelizmente os trabalhos nesse sentido ainda são bastante incipientes.

Outro ponto fundamental tem relação com o presente vivenciado por quem se dedica a essas áreas na universidade brasileira da década de 2020. Jamais podemos nos esquecer do lugar que ocupamos e, por maior que seja nosso interesse na tradição literário-filosófica consagrada como hegemônica em nossas disciplinas, conduzimos atividades de pesquisa, ensino e extensão num país onde as instituições públicas foram alvo de ataques constantes das próprias autoridades,

⁷ O trecho é do texto “A nova geração”, publicado por Machado de Assis em 1879: “A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento: não há por ora em nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas.” (ASSIS, 1962, p. 813).

com inúmeras violações cometidas contra o Direito e a Justiça. E aqui ressoam as perguntas: podemos nos mostrar indiferentes à realidade em que vivemos e que testemunhamos? Qual é nossa responsabilidade perante estudantes, colegas e até mesmo a sociedade brasileira de modo geral? Obviamente, a resposta a essas questões cabe apenas à consciência de cada indivíduo, mas acredito sinceramente que um engajamento com nossa realidade seja um caminho fundamental para que a Literatura e a Filosofia reivindiquem seu lugar no presente e se tornem efetivamente significativas.

Um desdobramento disso diz respeito à importância de análises que visem mapear a realidade e o imaginário político e socioeconômico das pessoas que trabalham de alguma forma com essas áreas no Brasil (entendidas aqui tanto em termos disciplinares e profissionais quanto em termos de práticas discursivas e sociais). Precisamos estudar e reconhecer a existência de disparidades socioeconômicas entre praticantes da Literatura e da Filosofia no país, a fim de discutirmos a necessidade da adoção de iniciativas práticas para corrigi-las. Levantamentos analíticos de natureza sociológica podem contribuir para a definição de políticas afirmativas, como cotas de entrada e permanência em cursos, programas de pós-graduação e vagas profissionais para grupos minoritários e historicamente desfavorecidos, além de premiações, bolsas e incentivos de criação literária e/ou filosófica instituídos com esse mesmo intuito inclusivo.⁸ Uma tomada de consciência crítica sobre o que significa trabalhar com Literatura e Filosofia num país desigual como o Brasil pode ser um

⁸ Alguns exemplos de trabalhos que fazem esse tipo de levantamento sociológico, com resultados alarmantes, incluem: DALCASTAGNÈ, 2007; MOREIRA, 2019; SILVA, 2021.

passo importante no longo caminho para a afirmação e reconhecimento da função social dessas áreas.

Além da Literatura e da Filosofia, entendidas aqui como práticas discursivas, disciplinares e profissionais modernas, em suas pretensas origens helênico-germânicas, talvez possamos reencontrar uma palavra capaz de suscitar reflexões críticas dotadas de efetividade em sua ação sobre o mundo. Além da ideia moderna de formação — tão cara aos projetos literários e filosóficos da Modernidade —, talvez seja hora de reivindicarmos a palavra criadora em vista de uma ideia radical de transformação.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3 v. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1962.
- BERND, Zilá (org.). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Epopéia da criação: Enûma Eliš*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Sin-léqi-unninni, Ele que o abismo viu: Epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BURKERT, Walter. *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*. Heidelberg: Carl Winter, 1984.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, v. 14, 2010, p. 113-138, 2010.

- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol. I. Uma História dos Costumes. Trad. Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivência: A escrita de nós*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.
- FEDER, Helena. *Ecocriticism and the Idea of Culture: Biology and the Bildungsroman*. Farnham: Ashgate, 2014.
- FRITSCH, Matthias; LYNES, Philippe; WOOD, David (Eds.). *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*. New York: Forham University Press, 2018.
- GLOTFELTY, Cheryll ; FROMM, Harold (Eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: The University of Georgia Press, 1996.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- HUGGAN, Graham; TIFFIN, Helen. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London, New York : Routledge, 2010.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: Nova Tribo Cultural, 1994.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : galilée, 1988.
- MOREIRA, Fernando Sá. Estudos filosóficos sobre o negro no Brasil: Um levantamento de teses e dissertações em temáticas negras nos programas de pós-graduação da área de Filosofia (1987-2018). *Problemata*, vol. 10, n. 2, 2019, p. 313-345.
- MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. Ilustrações Mauricio Negro. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.
- NEWMAN, John Henry Cardinal. *The Idea of a University: Defined and Illustrated*. London; New York; Bombay: Longmans, Green and Co., 1905.
- PECK, Harry Thurston. *A History of Classical Philology: From the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* New York: The MacMillan Company, 1911.

- PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From 1300 to 1850*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 49, n. 14, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Librairie Arthème Fayard/ Pluriel, 2010.
- REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. 3rd ed. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SANDYS, John Edwin. *A History of Classical Scholarship*. Vol. 3: The Eighteenth Century in Germany and the Nineteenth Century in Europe and the United States of America. Cambridge: University Press, 1908.
- SCHOLTZ, Gunter. O problema do historicismo e as ciências do espírito no século XX. *História da historiografia*, n. 6, 2011, p. 42-63.
- SILVA, Rafael. Algumas verdades e mentiras sobre os Estudos Clássicos no Brasil. *Em Tese*, vol. 27, n. 2, 2021, p. 131-150.
- SILVA, Rafael. *O Evangelho de Homero: Por uma outra história dos Estudos Clássicos*. 2022. 888 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2022.
- STAËL, Madame. *De la Littérature : considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 2 T. Paris : L’Imprimerie de Crapelet, 1800.
- THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Paris: Garnier, 1878.
- WALCOT, Peter. *Hesiod and the Near East*. Cardiff: University of Wales Press, 1966.
- WEST, Martin L. Greek Poetry, 2000-700 B.C. *Classical Quarterly*, vol. 23, 1973, p. 179-92.
- WEST, Martin L. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WEST, Martin L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

WESTON, Anthony. *The incomplete eco-philosopher: Essays from the Edges of Environmental Ethics*. New York: State University of New York Press, 2009.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Geschichte der Philologie*. Mit einem Nachwort und Register von Albert-Henrichs. 3. Auflage. Stuttgart; Leipzig: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1998.

WOLF, Friedrich August. Darstellung der Alterthums-Wissenschaft. In: WOLF, Friedrich August; BUTTMANN, Philipp (eds.). *Museum der Alterthums-Wissenschaft*. 1. ed. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1807, p. 1-145. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museum-alterthumswissenschaft>>. Acesso em 03 abr. 2021.

WOLF, Friedrich August. *Prolegomena ad Homerum*. Halle, 1795.



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org