

***rapsódia***  
***rapsódia***

*almanaque de filosofia e arte*

**6**

# *rapsódia*

*almanaque de filosofia e arte*

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° 6 — 2012 — ISSN 1519.6453 — publicação semestral

**Universidade de São Paulo**

**Reitor** João Grandino Rodas

**Vice-Reitor** Hélio Nogueira da Cruz

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Diretor** Sandra Margarida Nitrini

**Vice-Diretor** Modesto Florenzano

**Departamento de Filosofia**

**Chefe** Roberto Bolzani Filho

**Vice-Chefe** Márcio Suzuki

Editor Responsável: Marco Aurélio Werle

Comissão Executiva: Daniel Lago Monteiro, Eduardo Socha, Marco Aurélio Werle, Mário Videira, Pedro Galé, Ricardo Fabbrini, Yanet Aguilera.

Conselho Editorial: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll

*rapsódia — almanaque de filosofia e arte*

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315, sala 2033

05508-010 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

[www.fflch.usp.br/df/rapsodia](http://www.fflch.usp.br/df/rapsodia)

**e-mail** [rapsodia@usp.br](mailto:rapsodia@usp.br)

**Tiragem** 200 exemplares

# rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

6 junho 2012

- 5 **Benedito Nunes: a Arte de Pensar**  
Franklin Leopoldo e Silva
- 13 **Sartre Revisto**  
Gerd Bornheim
- 21 **Heidegger e Hölderlin:  
Pensamento, errância e o habitar poético**  
Pedro Augusto da Costa Franceschini
- 35 **Oitava Elegia de Duíno — acompanhada  
de uma carta**  
Rainer Maria Rilke
- 53 **Representação e tradução no  
texto de Freud sobre as afasias**  
Janaina Namba
- 71 **Uma valsa para Bergson**  
Caio Yurgel
- 89 **Sade contra o amor incondicional: o  
limiar da modernidade em “Les crimes de  
l’amour”**  
André Luiz Barros
- 101 **Fragmento “O colorido”**  
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
- 107 **A religião como literatura**  
Oliver Tolle
- 117 **Kant e Goethe: a semelhança de  
caminhos distintos**  
Daniel Rehfeld
- 135 **As Elegias Romanas: em busca da  
“naturalidade indizível”**  
Pedro Fernandes Galé
- 153 **Metamorfozes: O caminho das Artes do  
cibercorpo positrônico ao organismo  
desfragmentado**  
Massimiliano Di Leva



# ***Benedito Nunes: a Arte de Pensar***

***Franklin Leopoldo e Silva***

Professor do Departamento de Filosofia da USP.

Ao aceitar que a atitude filosófica vai do espanto à explicação (do *thaumaton* à *episteme*) conviria entender também que esta trajetória nunca se completa, pois se o fizesse, a origem da atitude filosófica desapareceria e, com ela, a própria filosofia, se entendermos que ela vive de seu arquétipo trágico e taumatúrgico, mais do que de sua finalidade analítica e apaziguadora. Assim enquanto se puder falar de atitude filosófica, nela sempre estará presente e herança mítica da inquietude decifradora, a experiência da finitude que mescla fragilidade e coragem. Ora, este olhar, a um tempo resoluto e perplexo, que se lança aos enigmas da realidade é também o mesmo com que se visa o que se mostra de mais imediato a seu respeito, na produção das obras de arte que desvelam a sua verdade, se for correto dizer que a arte expressa e revela o fazer (*poien*) da realidade, não na dimensão das coisas prontas, mas na instância do seu processo de ser.

É neste sentido que se pode dizer que os primeiros filósofos não compuseram poemas sobre a natureza, mas procuraram apreender o que a *physis* expressa poematicamente no seu vir-a-ser, isto é, na sua *poiesis*. Não se trata de representação, mas da tentativa de acompanhar, pela expressão humana, o ritmo poético da revelação do ser. Quando a filosofia se tornou explicação de uma realidade dada, de uma natureza logicamente composta, o filósofo furtou-se a este teor arcaico e primitivo do Logos, e a percepção originária passou a se fazer no âmbito inexplicável e inexplicado do trabalho das musas. Platão recusa Homero em prol de um discurso dialético que nos aproxima das Ideias. A filosofia estaria assim constituída ao passar do transe da inquietude à plenitude da teoria, da emoção da desordem à ordem dos discursos. Mas a própria constituição do paradigma metafísico em Platão traz, de modo intermitente, mas fortemente atual, a presença do mito e dos arcanos apenas aparentemente superados, pois o esforço, nunca suficiente, de transcender a aparência para atingir a inteligibilidade é simétrico à tentativa, sempre

repetida, de deixar para trás a fala oracular que outrora representara a perda e a orientação, ou mesmo, no limite, a opção entre a vida e a morte.

O filósofo que não deseja sucumbir à tentação da razão metafísica e sua vocação totalizadora ou totalitária, ao destino marcado por uma analítica planejada, isto é, plana, uniforme e fiel ao ideal regulador da explicação, não pode perfazer em sua totalidade o caminho que o levaria do mito à razão, da realidade poética ao mundo prosaico da inteligibilidade constituída. Ele deve ficar a meio caminho: não pode recusar o futuro, mas não deve deixar inteiramente o passado; não pode ignorar as possibilidades que se abrem àquilo que doravante se chamará de conhecimento da verdade; mas não pode apagar a experiência da verdade na imanência da compreensão na condição antipredicativa e pré-explicativa. Antes que a filosofia se torne ciência, resolução de problemas, o filósofo deverá salvar da resolução as *questões* que, mantendo-se no seu teor interrogativo, não deixarão que a atitude filosófica se complete e se anule na sua finalidade explicativa, mas se abra permanentemente à meditação, isto é, à ação do espírito.

Talvez não fosse de todo inadequado descrever, a grandes traços, a história da filosofia como a transformação do pensamento em técnicas de pensar, assinalando as etapas que se sucederam na construção desta técnica nas suas versões lógicas e metodológicas que correspondem às concepções de razão e de racionalidade. E talvez fosse pertinente, por outro lado, indicar, neste mesmo percurso histórico, os episódios de recusa e de questionamento do sentido desta expansão operatória da razão instrumental através da visão de outros modos de considerar a realidade, especialmente a condição humana, o que consistiria, para dizer de modo impreciso, em (re)estabelecer uma diferença entre operações da razão e pensamento – atos de pensar. E um modo de fazê-lo, pelo menos a partir do momento em que a razão foi definida pelo seu perfil instrumental, consistiria em reencontrar o pensamento na arte, ou seja, promover ou reiterar o encontro entre arte e filosofia, não apenas enquanto dois modos de pensar ou de representar, mas nos fundamentos da relação que mantêm entre si na dialética da distância e da proximidade, da identidade e da separação.

Desejaria que o que foi dito até aqui pudesse ser uma tentativa, ainda que pobre, parcial e esquemática, se não de descrever o trabalho de Benedito Nunes, pelo menos de nos referirmos a ele e de nos introduzirmos no que aqui se designa como arte de pensar. Com esta expressão quero indicar não apenas uma relação pela qual duas instâncias se poriam em comunicação, mas uma permuta constante e sempre redefinida de atitudes perante o mundo das coisas e das palavras, governada pela dialética da proximidade e da distância. Não se trata, portanto, da relação entre dois modos de pensar que poderiam ser remetidos ao modelo cartesiano do vínculo entre essência e

acidentes, como no caso do intelecto e da imaginação, mas de um desdobramento do pensar essencial, em que não vigoraria uma ordem hierárquica, mas uma espécie de associação instável entre a diversidade de meios e a identidade de direção. Pois não se trata de demarcar dois domínios separados, mas de experimentar uma confluência sempre imprevisível.

Já se vê, portanto, que não estamos no campo da filosofia da arte e, muito menos, no domínio da estética. Neste sentido podemos interpretar as afirmações de Benedito Nunes no ensaio "Poesia e Filosofia: uma transa", ao mencionar a relação *disciplinar* entre os dois "gêneros", exemplificada de modo privilegiado na Estética de Hegel.

"Cumprindo tarefa preliminar da Estética, a filosofia se empenha em conceituar a poesia, em determinar-lhe a essência, para ela um objeto de investigação que recai, como qualquer outro, em seu âmbito reflexivo e rico. Unilaterais, as relações de caráter disciplinar são também unívocas: poesia e filosofia se apresentam, de antemão, como unidades separadas – aquela pertencente ao domínio da criação verbal, da fantasia, do imaginário, esta ao do entendimento, da razão e do conhecimento do real. Formariam, portanto, diferentes universos de discursos, a filosofia movida por um interesse cognoscitivo, que tende a elevá-la, mediante a elaboração de conceitos, acima da poesia, dessa forma sob o risco de ser depreciada como ficção e, assim, excluída do rol das modalidades de pensamento. A poesia é considerada inferior ao saber conceptual da filosofia, como pensamento que a supera, explicando-a ou compreendendo-a."<sup>1</sup>

A relação disciplinar aqui descrita não se refere apenas à organização escolar das matérias ou disciplinas, mas tem a ver com um ordenamento das representações. Nessa ordem, na medida em que o pensamento reflexivo ocupa a posição mais importante, a poesia se torna objeto de reflexão, cujo resultado é o conceito, isto é, uma representação teórica, "unilateral" e "unívoca". É relevante observar ainda, do ponto de vista que nos interessa, a *separação* necessária para o estabelecimento da relação disciplinar. Sendo a filosofia conhecimento real e a poesia ficção e imaginário, trata-se de conhecer filosoficamente o modo ficcional de representação, para que o imaginário possa ser de algum modo assimilado ao universo do conhecimento. A imaginação não é conhecimento, mas é possível conhecer como se imagina. Este tipo de relação, que tem na sua origem a prioridade do conhecimento, estabelece um domínio da razão sobre o modo de produção das outras faculdades, tal domínio consistindo na conceptualização deste modo de

<sup>1</sup> NUNES, B. Ensaios Filosóficos. *Poesia e Filosofia: uma transa*. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. Martim Fontes, São Paulo, 2010. Pg. 3.

produção. Confirma-se assim a hierarquia que se mostra na "explicação ou compreensão" da poesia pela filosofia. Há que se acrescentar ainda que esta hierarquia reflete a tradição: em Platão, com efeito, a arte nada produz, mas imita, isto é, engendra o simulacro. Devemos entender, portanto, que a separação não tem como finalidade apenas distinguir a filosofia da arte, mas instituir uma subordinação na ordem dos gêneros: isto se mostra quando entendemos que a explicação hegeliana consiste em fornecer a razão do lugar da arte na evolução do Espírito. Em Platão se indica também que esta hierarquia visa, no limite, a exclusão.

É interessante observar que, em Platão, o raciocínio que conclui pela impropriedade da arte quanto à intuição da verdade é tributário do pressuposto da hierarquia das almas: é a alma racional que deve comandar e realizar o contato com a verdade por meio da ascensão dialética. O lugar privilegiado da razão já indica, antecipadamente, o destino da arte. E quando Hegel constrói a sua hierarquia das figuras, o caráter racional do sistema já comporta, por antecipação, a posição que será atribuída à arte. Sendo assim, na tradição que vai de Platão e Hegel, o mais importante a observar não seria o resultado – a posição subalterna da arte – mas a instituição da razão como última instância do processo que incluirá o julgamento do qual resultará a posição da arte. A hegemonia da razão já traz em si mesma os critérios e os resultados. E a separação entre razão de um lado, sentimento e imaginação de outro, deve ser sempre considerada juntamente com a hegemonia da razão.

Ora, sabemos que o jogo kantiano das faculdades supõe que, na dimensão da objetividade, o entendimento esteja no centro e exerça o papel principal; que, na dimensão da moralidade, a faculdade de desejar (razão prática) assuma esta função. Mas quando passamos à Crítica do Juízo, entendemos que, já no âmbito teórico da razão pura, a possibilidade das sínteses objetivas dependia do juízo, mais precisamente da constituição do juízo sintético a priori. Compreendemos então que o sistema transcendental pode ser descrito como o exame das condições de possibilidade do juízo. Este parece ser, então, consideradas as diferenças na sua constituição, o elo de ligação entre as três críticas. Tanto no que se refere à determinação objetiva quanto no que concerne ao discernimento moral e à apreciação da obra de arte, o juízo – as condições transcendentais de sua formulação – constitui o tema fundamental.

Esta posição central do juízo explica a relação privilegiada que os pós-kantianos mantiveram com a terceira crítica e, conseqüentemente, a atenção que mereceu a "indeterminação" do juízo reflexionante e aquilo que nele está envolvido quanto à resolução kantiana do problema do gosto. A explicitação do princípio da reflexão na Crítica do Juízo permite interpretar todo juízo como em princípio reflexionante, sendo o juízo determinante constituído pela limitação inerente às condições de objetividade do

entendimento, isto é, do uso objetivo das categorias. Em que pese esta unidade profunda do juízo, em Kant é possível constatar a separação na forma das diferentes articulações das faculdades conforme o uso da razão. Mas é possível também entender que os usos da razão ocorrem mais segundo a diferença que se constata entre eles do que a uma hierarquia constituída que conferisse, por exemplo, posição inquestionavelmente superior ao uso teórico, isto é, ao entendimento. Com efeito, nas famosas perguntas a partir das quais Kant resume os procedimentos da filosofia crítica (o que posso conhecer; o que devo fazer; o que me é permitido esperar) a quarta questão sintetiza e articula as demais no enunciado: o que é o homem?. Entende-se que, para responder à indagação final, seria preciso percorrer as anteriores, mas não a responderíamos se nos detivéssemos em qualquer uma das anteriores. A amplitude e a conexão dos usos da razão estariam então aí implicadas, apesar da separação enfaticamente afirmada por Kant. Não seria talvez arbitrário afirmar que as metafísicas do Idealismo alemão respondem a esta implicação.

Estas considerações têm o propósito de nos permitir entender como e porque Benedito Nunes pode ressaltar a superação, pelos românticos, da relação disciplinar entre arte e filosofia, a hierarquia que constatamos na tradição. "Quebrada essa subordinação hierárquica, a noção de gênio, para Kant só dominante na arte, excluindo-se, portanto, da ciência, vai, não obstante, tutelar tanto a produção poética quanto a filosófica."<sup>2</sup> De alguma maneira, o modo como Kant retomou a separação tradicional entre arte e filosofia permitiu aos românticos superá-la, ao articularem de forma peculiar a dimensão de universalidade com o estatuto da subjetividade, superando a dicotomia entre lógica e metafísica, isto é, identificando a atividade do espírito ao Eu enquanto "aspirante do infinito", por via da reabilitação da intuição intelectual. Daí Benedito Nunes remeter-se às palavras de F. Schlegel: "poesia e filosofia devem unir-se."<sup>3</sup>

Quando passamos da relação disciplinar a esta outra associação entre poesia e filosofia, já não estamos mais no âmbito de uma relação, e é isso que importa observar, se queremos entender a união entre poesia e filosofia no romantismo alemão. Também não seria adequado falar em poeta-filósofo ou filósofo-poeta, como se se tratasse de uma síntese de predicados ou de uma relação entre intelecto e sensibilidade. Com efeito, seria simplista dizer que no poeta-filósofo a forma da ideia compensaria a desordem da sensibilidade, ou que no filósofo-poeta a concretude do sensível se contraponha à abstração intelectual. Não se trata de um equilíbrio, mas de uma tensão. É esta

<sup>2</sup> Ob. cit., pg. 8.

<sup>3</sup> Ob. Cit., pg. 9.

instabilidade que permite a Novalis dizer, por exemplo: "quanto mais poético, mais verdadeiro", numa aparente inversão da perspectiva tradicional. Na verdade, não seria possível demarcar o que a filosofia aporta à poesia e o que a poesia traz para a filosofia, porque o que se pretende, apesar da instabilidade, é uma unidade: toda filosofia é poética e toda poesia é filosófica. E para isso não é preciso que haja, na poesia, intenção especulativa e, na filosofia, o apelo deliberado a uma linguagem da sensibilidade. Sempre, de alguma maneira, forma está presente na poesia e a metáfora está presente na filosofia. Se não fôssemos constantemente forçados a pensar em termos de separação, não nos preocuparíamos em nomear e distinguir. Assim, quando Vico e Rousseau postularam a prioridade da linguagem poética, certamente não queriam dizer que os primeiros homens teriam "optado" por este gênero de expressão. Simplesmente assinalaram que a expressão espontânea deriva originalmente daquilo que o homem sente diante da realidade, o ordenamento conceitual e instrumental sendo posterior a esta primeira atitude. Da mesma forma não se pode dizer que os filósofos pré-socráticos teriam "escolhido" a expressão poética. Simplesmente falaram da natureza na forma do canto – e isto não os afastou do conhecimento.

É o homem moderno que está diante de uma alternativa, de uma oposição ou de uma dicotomia. O que nos mostra que a *relação* poesia/filosofia foi construída historicamente. É neste contexto que vale a advertência de Benedito Nunes: "(...) a intenção especulativa pode ser, e em muitos casos é, tão prejudicial à poesia quanto a intenção de poetar tem sido desastrosa para a filosofia, quando o filósofo não é poeta e quando o poeta não é filósofo."<sup>4</sup> Não é suficiente, neste caso, cultivar a nostalgia de um "acordo" que no passado remoto teria anulado a diferença, porque isso ainda é pensar a partir da separação. E como não podemos anular a separação, devemos talvez pensar filosofia e poesia *apesar dela*. É neste sentido que Benedito Nunes menciona, a título de "relação transacional", um trânsito constante, de tal modo que a "relação" seja experimentada como movimento. E seria, nos atrevemos a acrescentar, o teor de *experiência* que dissolveria a relação (ao menos o seu sentido habitual) pela recusa em fixar os termos e atribuir-lhes um lugar próprio nos atos de pensar. Parece-me que Benedito Nunes quer dizer que, em vez de estabelecermos uma relação entre poesia e filosofia, qualquer que seja, tentemos pensar como seria a experiência de estar em uma e outra, sendo este movimento o que significaria privilegiadamente "pensar". Portanto, arte e filosofia, consideradas na reciprocidade tensa que Benedito Nunes foi levado a ver na perspectiva romântica, podem, ainda, vincular-se na experiência que se faz de

<sup>4</sup> Ob. cit., pg. 12.

uma e de outra, ou, se quisermos, na experiência do movimento de passagem constante de uma a outra.

Note-se que esta posição não anula a separação, mas também não se resigna a ela. E nesta duplicidade está o movimento, que pode ser definido, como o fizemos no início, como dialética entre distância e proximidade. Pelo menos é o que se pode depreender das palavras do autor: "Se vamos de uma para a outra, isto quer dizer que não são contíguas, mas que, guardando distância, podem aproximar-se entre si. (...) A filosofia não deixa de ser filosofia tornando-se poética nem a poesia deixa de ser poesia tornando-se filosófica. Uma polariza a outra sem assimilação transformadora."<sup>5</sup> Uma consequência, que se desdobra desta posição: a poesia, sem ser poesia metafísica ao estilo da poesia inglesa do século XVII, atinge, pelo caráter filosófico que não concorre com o caráter poético, a metafísica, precisamente no sentido em que se pode fazê-lo por via da presença do poético no filosófico e vice-versa. Em outras palavras, atinge-se aquilo que a razão tem dificuldade para preencher com conteúdo concreto, que é aquilo mesmo que a poesia teria dificuldade em apreender na esfera inteligibilidade formal. Para isto não é preciso que a filosofia seja deliberadamente poética nem que a poesia seja deliberadamente metafísica, o que significa correr o risco apontado há pouco.

Se o movimento descrito nem recusa nem aceita a separação entre arte e filosofia isto não constitui um absurdo ou uma impossibilidade na exata medida em que se trata de um movimento. Assim não se pode dizer que aquele que não aceita, necessariamente recusa; e que aquele que não recusa, necessariamente aceita. Esta alternativa valeria para posições fixas, mas o movimento que se faz indo de uma a outra, como vimos no texto citado, inclui a necessidade da separação para que movimento possa vir a superá-la. E também não é preciso decidir se é o poeta ou o filósofo que tem acesso metafísico ao mundo, se o conhecimento metafísico for "arte do pensamento" compreendida como algo que transcende os "usos da razão" e os "usos da linguagem".

De algum modo, é da diferença entre arte e instrumentalidade que se fala aqui, e a arte de pensar consistiria em indeterminar as possibilidades do pensamento e da expressão. Lembremos que foi a impossibilidade da metafísica, constatada por Kant, que inviabilizou a filosofia como ciência, ao tirar-lhe o objeto específico; mas o mesmo Kant manteve a metafísica no âmbito do "pendor da razão", que permanece, irresistível diante de qualquer tentativa de limitação. A metafísica, por via deste pendor, define-se então pelo paradoxo: é impossível realizá-la e é impossível evitá-la. Por isso também ela pode revelar e esconder. Isso não quer dizer que devemos buscar na poesia aquilo

<sup>5</sup> Ob. cit., pg.13.

que não encontramos na filosofia. Pois a metafísica possui ainda outra singularidade: sabemos, de alguma forma, tudo que nela não encontramos, isto é, sabemos que deveríamos saber (nossa finitude não nos priva de pensar o infinito) e Kant gastou muitas páginas para descrever o que a metafísica não pode ser. Nisto, há muito a ser *pensado*, embora nada para ser *conhecido*, segundo a famosa distinção de Kant.

Se aceitarmos o resultado da filosofia crítica no que diz respeito à metafísica, o uso transcendente dos conceitos só pode nos encaminhar para o vazio. Mas a este uso do conceito pode-se opor uma experiência da linguagem que não pode ser medida pela verificação objetiva. A filosofia da arte não proporciona esta experiência ao pensar filosoficamente a arte; e a estética tampouco o faz, ao procurar conceptualizar o fazer artístico. A experiência da linguagem só pode ser indeterminada; ela não poderia ser antecipada em suas possibilidades, porque aí está envolvida a produção do pensamento. A experiência da linguagem da arte concerne ao surgimento e à permanência da obra, cujo poder revelador deriva de sua indeterminação essencial, presença, nela, da verdade. Assumir este poder revelador e interrogar a obra significa pensá-la neste movimento que vai e volta da filosofia à arte, conforme propõe B. Nunes. E aqueles que, como ele, dedicaram-se a esta tarefa, conviveram com o mistério, praticaram a arte de pensar.

# **Sartre Revisto**

**Gerd Bornheim**

Transcrição, apresentação e notas de Gaspar Paz<sup>1</sup>

## **Apresentação: Datiloscrito de Bornheim revisita a filosofia de Sartre**

Apresentaremos a seguir a transcrição de um datiloscrito de Gerd Bornheim<sup>2</sup> intitulado "Sartre revisto". Esse ensaio compõe o acervo documental do autor, cujas interpretações são o objeto de nossa pesquisa de pós-doutorado em curso no departamento de filosofia da USP (FAPESP). O ponto de partida da pesquisa foi o tratamento da coleção de materiais disponibilizados pela família Bornheim, que trazem elementos importantes para o desvelamento da obra de Gerd Bornheim. A natureza e o papel desses documentos (notas de trabalho, manuscritos, conferências e cursos) demonstram os vieses dos posicionamentos e o processo criativo do autor.

Sabe-se que as interpretações de Bornheim repercutem em diferentes contextos e são enfáticas nas linguagens artísticas e nas colocações a respeito da estética e filosofia da arte. Neste ponto, suas reflexões sobre o teatro apresentam uma visão privilegiada das relações entre as expressões culturais e a filosofia.

<sup>1</sup> Doutor em filosofia pela UERJ, mestre em musicologia pela UFRJ e licenciado em filosofia pela UFRGS. É também coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia. Espaço aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate. Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2008). Atualmente, desenvolve na USP, como bolsista FAPESP, o projeto "Linguagens artísticas em Gerd Bornheim". Tais perspectivas são abordadas em consonância com atividades de manutenção, digitalização e pesquisa em acervo pessoal de Gerd Bornheim, objetivando a viabilização de publicações e disponibilização pública de tais documentos.

<sup>2</sup> Gerd Bornheim nasceu na cidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, no dia 19 de novembro de 1929 e faleceu no Rio de Janeiro em 5 de setembro de 2002.

Ao passo que se interessava pelas linguagens artísticas, Bornheim se envolvia na filosofia com tendências que se consolidavam nos anos 60. Foi o caso da fenomenologia, da dialética e do existencialismo sartriano. Ele percebe que as rupturas com as quais se deparava nas artes se verificavam nos terrenos filosóficos e vice-versa. A tão falada crise da metafísica mostrava suas intensas consequências. Bornheim publica nesse intercuro *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. Porto Alegre: Globo (1969), *Metafísica e finitude*. São Paulo: Ed. Perspectiva (1972), Heidegger. *L'Être et le temps*. Paris: Hatier (1976) e *Dialética, teoria e práxis: um ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética*. Porto Alegre: Globo (1977). Esses trabalhos de certa forma indicam a ênfase teórica e definem escolhas de suas abordagens.

Entendemos que nesse sentido a vinculação com expressões culturais é constante e aparece de maneira geral em todo o conjunto de obra de Bornheim. Esse modo de atuação irá conferir a ele o reconhecimento como um dos nossos principais expoentes em estética e filosofia da arte. Basta olharmos para trabalhos como *Teatro: a cena dividida* (Porto Alegre: L&PM, 1983), *Brecht: a estética do teatro* (São Paulo: Graal, 1992), *Páginas de filosofia da arte* (Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998) e *Conceito de descobrimento* (Rio de Janeiro: UERJ, 1998) para percebermos a acuidade de tais perspectivas. Elas já estão presentes nos estudos sobre Sartre, como o *Idiota e o espírito objetivo* (Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998), importante ensaio que sublinha a relação de Sartre com a literatura, no qual Bornheim tece comentários a partir dos três extensos volumes escritos por Sartre sobre Flaubert (*L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*). Também merece atenção – pela forma original de exposição – *Sartre: metafísica e existencialismo* (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984), que confere a Bornheim o espaço entre os principais comentadores do autor francês.

O datiloscrito "Sartre revisto" aqui exposto é um balanço positivo sobre a crescente repercussão de Sartre no Brasil vinte anos após seu falecimento. Bornheim ressalta os posicionamentos de Sartre acerca de dimensões éticas e políticas em temas como a normatividade e a ideia de transparência. Ele comenta a passagem de Sartre pelo Brasil, revelando o intuito do escritor francês em dialogar sobre a "situação política do país". Para Bornheim, Sartre não mediu esforços na busca de entender as contradições da contemporaneidade, mostrando que foi um pensador de implicações máximas na vida filosófica e que não deve ser descartado de nossa literatura sobretudo se se visualizam as mudanças operadas no cerne da filosofia sartriana. É o próprio Sartre quem divisa suas atividades em antes da Guerra de 1945 – período no qual ele escreveu, por exemplo, *A Náusea* e tinha uma preocupação voltada ao individualismo – e após a Guerra, momento no qual ele passa a se indagar quanto aos problemas sociais e escreve a *Crítica da razão dialética*. O primeiro período é voltado à fenomenologia, digamos assim; já o segundo,

procura avaliar um diálogo entre existencialismo e marxismo. É observando tal transição que muitos autores brasileiros adentraram nas questões de estilos literários instigadas por Sartre.

Mas a movimentação incitada pela figura de Sartre não para por aí. Segundo Michel Contant, Sartre "dominava o teatro parisiense do pós-guerra até o surgimento do teatro do absurdo e Brecht"<sup>3</sup>. Para Contant, o autor de *O Ser e o nada* exerce um papel de transição entre o teatro influenciado por Ibsen, Strindberg, Pirandello e o teatro de Brecht e Beckett. A produção literária de Sartre é intensa, e sua atuação no cinema, como sublinha Dominique Chateau em *Sartre et le cinéma*<sup>4</sup>, é verdadeiramente surpreendente, e tal abertura instaura nas expressões culturais aquela admiração que moveu as manifestações políticas de 1968 no meio universitário parisiense, cujos acontecimentos Sartre, sobretudo, soube problematizar. Sua conhecida conferência no Brasil, onde esteve com Simone de Beauvoir por um período de três meses acompanhado pelo escritor Jorge Amado<sup>5</sup> (por volta de 1960), foi sem dúvida um ato político que inflamou sua influência posterior em diferentes campos. Era o engajamento sartriano que se espalhava em terras brasileiras. Bornheim entendia que esse "homem total" buscado por Sartre, como salienta Jean-Luc Nancy<sup>6</sup>, trazia consigo um esforço extraordinário de articulação cujas limitações o próprio Sartre conhecia, conquanto essa motivação insuflasse na filosofia uma maleabilidade extremamente interessante. O que Sartre buscava era a transparência política que ele via já encetada na ética de Kant, mas que enxergava com mais nitidez na perspectiva do marxismo. Ao imperativo kantiano, Sartre acrescentava, como nos mostra Bornheim:

*[...] que a ação individual não pode oferecer nenhum conteúdo material, ela se esvai numa formalidade que acaba se revelando uma necessária guardiã da democracia. A tese kantiana justificar-se-ia apenas se enfaticamente completada com a asserção de que*

<sup>3</sup> CONTANT, Michel. "Entrevista". *Caderno Mais, Jornal Folha de S. Paulo* em 12. 06. 2005.

<sup>4</sup> CHATEAU, Dominique. *Sartre et le cinéma*. Paris: Séguier, 2005.

<sup>5</sup> No livro *Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard, 1990, p. 224-7, o escritor Jorge Amado comenta seu contato com Sartre.

<sup>6</sup> NANCY, Jean-Luc. "Em busca do homem total". Trad. Luiz Roberto M. Gonçalves. In. *Caderno Mais, Jornal Folha de São Paulo*. 12. 06. 2005.

*ninguém pode servir de modelo para ninguém. É tal é a exata tônica da ética sartriana. No fundo, trata-se de uma radicalização, em tudo conseqüente, da ética do filósofo alemão (BORNHEIM, datiloscrito).*

De fato, Sartre vislumbrava o nascimento de um novo homem e de um novo mundo nas oscilações entre tais problemáticas, pensamentos e ações.

São essas atitudes que permeiam a atuação de Gerd Bornheim no ensino e pesquisa em importantes universidades brasileiras e estrangeiras. Bornheim olhava a realidade, interpretando o seu tempo e buscava o sentido na criatividade, como o ator que não mede em previsibilidades a construção de seu personagem. Vive a vida, joga com a linguagem, e de repente o teatro está feito. Bornheim se põe intrépido pelos caminhos que despontam no dinamismo cultural.

### **Datiloscrito:**

O tema proposto é este: aquilatar a importância do pensamento de Sartre no Brasil vinte anos após a morte do filósofo. A proposta evidencia apenas a inexorabilidade dos acontecimentos temporais: tudo termina, mesmo que de modo excelente, em termos de academia. O que Sartre mais detestava, e nisso reside o empenho maior de sua ética, estava justamente na recusa de tornar-se a estátua de si mesmo, em aceitar que o bronze lhe subisse pelas pernas. Foi por isto, e nem tanto por razões de ordem política, que Sartre recusou, definitivo, o Prêmio Nobel. Isso de aceitar-se como exemplo, um pouco à maneira do caráter edificante que deve assumir a presença da santidade, está nas antípodas de todo o projeto sartriano: nenhum homem tem o direito de ostentar a dignidade pseudomoral de pretender exercer a função de modelo para um outro, a não ser que esse outro abdique de seu próprio estatuto de moralidade.

A recusa à presença de normas objetivas a nortear o comportamento, a alastrar-se por contágio, a assentar condutas edificantes, está no âmago e na razão de ser do próprio sentido da ética de Sartre. A estátua, mesmo que de gesso, inventa um homem pantomímico que acaba por patentear-se como falsificador da condição humana em si mesma. E é precisamente contra isso que se erguia toda a verve do maior moralista do Século passado. A denúncia do que ele chama de má fé reside exatamente no fato de que o homem tende, num processo que se deixa emperrar nos passos da autofalsificação, a

submeter-se ao outro, qualquer seja ele – um amado qualquer, um herói, o próprio Deus – como se esse outro devesse funcionar à maneira de um modelo.

Sartre viu a grandeza e os limites da ética kantiana. Prega ele: age de tal maneira como se tua ação devesse servir de norma para os outros. Sartre acrescentaria, corrigindo: mas a minha ação individual não pode oferecer nenhum conteúdo material, ela se esvai numa formalidade que acaba se revelando uma necessária guardiã da democracia. A tese kantiana justificar-se-ia apenas se enfaticamente complementada com a asserção de que ninguém pode servir de modelo para ninguém. E tal é a exata tônica da ética sartriana. No fundo, trata-se de uma radicalização, em tudo consequente, da ética do filósofo alemão.

Nesta convicção maior afinca-se a inteireza da pedagogia sartriana. Claro que ele defendia as suas ideias, era loquaz ao extremo, esvaia-se em palestras, em conversas de café, em entrevistas. E expandia-se ainda muito mais através da palavra escrita – não há paralelo na história do pensamento: nenhum filósofo, em vida, conseguiu acumular um tamanho acervo de edições; seus livros alcançavam, com facilidade, só na França, centenas de edições. E o sucesso continua: veja-se o que vem acontecendo agora entre nós: sucedem-se as edições da recente tradução de *O ser e o nada* de modo em tudo surpreendente, a ponto de justificar-se uma leve suspeita: qual a real extensão do número de seus leitores? Nem importa, o livro dura, e os leitores acabam aparecendo. Mas a pergunta faz-se insidiosa: quantos leram este tratado? Quantos dos que me leem neste momento aventuraram-se pelas páginas deste livro maior? Repito: nem importa. A grandeza maior de Sartre, como de todo grande pensador, nem está apenas, tão simploriamente, nele mesmo ou no peso de sua obra, e muito menos nas muitas ainda que necessárias pequenas rixas do certo e do errado; a grandeza do filósofo mede-se antes naquilo que os avanços do tempo deixam filtrar.

Digamos, para avançar, que a essência do pensamento sartriano se concentra num ponto bem preciso: a inutilidade da mentira. E daí a justeza de sua tese contra a má fé. Sartre diz em algum lugar que chegará o dia em que os homens se tornarão transparentes uns para os outros, ou seja, virá o dia em que não mais haverá a mentira. Evidentemente, se tomarmos a tese em sua materialidade bruta, ela leva a desconfiar que Sartre exagera, e isso já em nome de um *mea culpa* universal. Mas o que importa nem está nessas minudências, nesse tipo de veracidade por assim dizer ôntico. O que importa está em bem pensar o alcance da tese de nosso filósofo – e não é que ele tem razão, e sobejas razões para afirmar o seu exagero?

Veja-se, por exemplo, o tema insinuante da frequência da subjetividade. Este momentoso assunto, já presente na Antiguidade clássica ainda que de modo torto e

mesmo equívoco, vai se impor tão-somente nos tempos modernos – na filosofia, claro está, mas principalissimamente na literatura romanesca dos dois ou três últimos Séculos, base do marxismo (por que não?), base da psicanálise. E em nossos dias, já tão viciados pelo jargão marxista e o psicanalítico, a sociedade e os outros souberam tornar-se tão transparentes, tudo se oferece com tanta nitidez nos parâmetros de uma grande tela cinematográfica, os conceitos se fazem tão comezinhos e tão ao alcance de nossa vida cotidiana – que cabe realmente questionar o futuro, ou o presente, da mentira. Agora, como nunca dantes, nós sabemos o outro, as simulações se fazem passíveis de um lúcido e progressivo desmascaramento, a vocação do homem atual vive em larga medida do despojamento do outro. E surge então este novo pecado capital: a ausência de autoconhecimento. Mas a isso se supera com a lucidez do saber: o saber é agora o desmonte da mentira. As culturas se tornam cada vez mais transparentes, as sociedades como que mostram as suas vísceras, e o diálogo só pode verdadeiramente medrar na recusa da escamoteação. No mais, a mesa está posta, e os jogos foram lançados.

Mas veja-se a estatura de um homem: Sartre esteve no Brasil. Nem tanto para fazer a apologia de seu próprio ideário filosófico. Digamos que as coisas passavam até um tanto por aí – como evitá-lo? Mas o que importava estava no entendimento de que o sentido da filosofia concentrava-se como que por inteiro no ato de denúncia, e isto em diversos níveis. E o filósofo não veio para fazer a apologia da denúncia: esta, entre nós, já existia, ainda que censurada, ainda que camuflada em sua prática, ainda que perseguida na linguagem da violência. Ele veio, sim, para denunciar a própria situação política do país; veio para falar de nós mesmos, num ato de solidariedade raro na época para um homem de seu gabarito. Denúncia sempre, sem dúvida, mas desta feita através da perspectiva do outro, de outro país, de outra gente e de seus problemas. Tudo em nome daquela transparência a que acima me referi. O saber está todo aí: a transparência pode mover montanhas, modificar realmente a sociedade, ela se revela revolucionária. E não é esta a origem da razão de ser do próprio saber?

Mas sinto a teimosia da pergunta jornalística: Sartre entre nós? Venho percebendo mesmo, ultimamente, uma significativa constância nesta curiosa perquirição por parte da imprensa. Ela autoriza a que? A vislumbrar alguma forma de atualidade de presença do pensamento sartriano? Sartre oferece, com toda evidência, a presença da perenidade dos clássicos, sempre correndo os riscos de ser mal entendido, de tornar-se a estátua que ele tanto detestava. Mas diria que a presença de Sartre entre nós se revela em diversos níveis. O primeiro, aquilatável através da permanência, por vezes notável, de edições de suas obras em nosso meio, revela o óbvio: Sartre continua sendo por estes lados um autor vivo. Evidentemente, é por assim dizer impossível averiguar a intensidade

de sua influência e sobretudo os muitos modos em que ela se pode verificar. Mas sua obra existe, resiste, desafia.

Outro nível, e que mal posso avaliar, é o do pastiche literário. Impossível imaginar que o fascínio de Sartre não se fizesse presente em nossas letras tantas vezes periféricas. Nem tomo aqui a palavra pastiche em sentido pejorativo, mas lembro, a simples título de exemplo, um belo conto, *O internato*, ato inaugural de um escritor, Paulo Hecker Filho; este conto, já bastante antigo, ainda que testemunhe a leitura de um Sartre mal digerido, e mais preocupado com escabrosidades *pour épater* do que com as estruturas da existência humana, mostra muito bem as medidas do impacto inicial de Sartre em nossa literatura; tais medidas relevam todas de um fato bastante frequente, a ausência completa de consciência metodológica.

Ainda outro nível está em nossa produção ensaística em torno de Sartre. Há um livro pioneiro, o de Luiz Carlos Maciel, que não pretende ir além da boa divulgação. E há, mais recentemente, o bem informado ensaio de Paulo Perdigão. No entremeio, a bibliografia sobre Sartre não só existia, como continua a florescer, de modo especialmente significativo nos meios acadêmicos. Isto tudo significa ao menos que as ideias do mestre francês permanecem circulando entre nós. É bem possível, é mesmo natural, que logo isso tudo se arrefeça, mas parar não significa necessariamente prejuízo de presença.

E permito-me, para concluir, e a título de mera obrigação intelectual, duas palavrinhas sobre a minha própria produção em torno de Sartre. É que publiquei um livro sobre o filósofo, outro meio livro, e mais algumas miudezas, como esta aqui exposta. E sói acontecer, com relativa frequência, que encontro pessoas que me tomam por sartriano, e nem me levam a sério se as desminto. Entretanto, nunca fui sartriano, nem mesmo nos possíveis ardores dos modismos das primeiras degustações. Porquanto, se meu livro apresenta, em sua primeira parte, principalmente uma exposição introdutória ao pensamento de Sartre, segue-se uma crítica, nas partes subsequentes, que continuo considerando em tudo essencial. De resto, qualquer leitor, mesmo medianamente avisado, percebe de imediato que meus comentários oferecem uma índole de natureza nitidamente heideggeriana. E ainda hoje, não vejo em que poderia modificar aqueles comentários defendidos já lá vão três décadas – ao contrário, de tempos em tempos, ao sabor das circunstâncias, volto a desenvolvê-las e aprofundá-las. Isso não significa que recuse Sartre – Sartre é um raro pensador necessário, um filósofo que soube, talvez como ninguém, incorporar ao seu pensamento as mais profundas contradições do mundo contemporâneo. E é por esses caminhos que ele deve ser tomado. Mas, avançando isto, já me embrenho em novo excursão, que deixo para uma próxima ocasião.

## **Heidi Diniz**

*Fragmento de Veu de Noiva*

Litogravura sobre tela

2010



# **Heidegger e Hölderlin: Pensamento, errância e o habitar poético**

**Pedro Augusto da Costa Franceschini**

Mestrando em Filosofia na USP.

Aproximamo-nos desse verso de Heidegger na tentativa de encontrar aí a ressonância de um caminho de pensamento, não tanto um programa, mas antes uma postura, uma disposição, que se dê como um "pensar outro". "Quem pensa grandemente, deve grandemente errar"<sup>1</sup>. O verso nos fala da íntima relação entre pensamento e errância: com o pensador alemão nos deparamos com um pensar que se coloca em movimento, em um procurar que aceita o exílio na medida em que este se configura, enigmaticamente, como um abrigo; não o cálculo, a ordenação e a fixidez de tudo o que *é*, da racionalidade técnica, mas o fluir que pensa o *ser* naquilo que *vem*.

O fato de esse apontamento heideggeriano aparecer como verso não é sem relevância, pois já indica um aspecto essencial desse nosso questionamento: para pensar o ser, para ir além da razão técnica que reina na metafísica, o pensamento deve se aproximar da poesia, do poético. Não falamos aqui da tentativa de uma simples fusão, que negaria as diferenças entre esses dois âmbitos: nem o verso meramente "exprime" uma verdade do

<sup>1</sup> HEIDEGGER, M. *Aus der Erfahrung des Denkens, Band 13 – Gesamtausgabe*, p. 81. Nos casos em que não houver tradução publicada para o português, as citações de Heidegger se referem ao texto alemão da obra completa e as traduções são de nossa responsabilidade. Já quanto aos poemas de Hölderlin, no caso dos hinos "Volta ao lar", "Como em dia de feriado" e "Recordar", remetemo-nos à tradução de WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*, pp.100-2, 114-5, 124-6, respectivamente. Outros poemas citados por Heidegger, como "O Istro", "O Arquipélago" e "Pão e Vinho", tem como referência o próprio texto de Heidegger e as traduções, nossas. Para os poemas restantes, conferir as traduções brasileiras indicadas.

pensamento, tampouco o pensamento tenta explicar e clarear uma suposta obscuridade do poema. Poesia é aqui entendida como algo que vai para além da literatura, ou mesmo da própria arte em seu sentido usual. Heidegger mesmo já atenta que suas leituras da poesia "não têm a pretensão de contribuir à pesquisa em história da literatura ou em estética. Elas surgem de uma necessidade do pensamento"<sup>2</sup>, o que está em questão para ele é "a noção de poesia à medida que se coloca no caminho do pensamento e o acompanha"<sup>3</sup>.

Tendo essas questões em vista, adentramos de forma sucinta algumas leituras de Hölderlin feitas por Heidegger. É sabido como o contato com a obra desse grande poeta alemão já havia marcado Heidegger desde antes da redação de *Ser e Tempo*, e que progressivamente ganharia espaço na obra do filósofo, através dos vários cursos no final da década de 30, baseados na interpretação de poemas holderlinianos, e daí para frente, marcando uma crescente importância da questão da linguagem como campo próprio de desenvolvimento da questão do ser. O poeta suábio, que é para ele o "poeta dos poetas", nos aponta um caminho de pensamento para além da metafísica por meio da tematização da própria atividade poética: o homem encontra poeticamente um fundamento de sua existência sobre a terra, um habitar, e, assim, uma outra forma de se relacionar ao ser e às coisas. Esse poeta enquanto indicação de outra atitude humana, nós o buscamos com Heidegger na poesia holderliniana, pois nos parece existir em tais leituras uma exemplar formulação da combinação, mas também diferenciação, de alguns pares essenciais no quadro da filosofia heideggeriana: nativo e estrangeiro, regresso e viagem, lembrança e esquecimento, abrigo e desabrigo, presença e ausência.

Nosso percurso busca partir da distância e do estranhamento para, no reconhecimento da vivência deles enquanto tais, tentarmos nos aproximar daquilo mesmo que se faz presente através da ausência: a origem. A movimentação através desse círculo de pensamento não almeja alguma solução ou síntese, mas é antes aquilo a que se propõe desde o princípio: "um caminho", o qual deve ser, por nós mesmos, adentrado e percorrido, repetindo a experiência do pensamento. É interessante observar como, no próprio nome alemão para experiência, *Erfahrung*, já há no seu radical *fahren* a indicação de um âmbito de mobilidade, de viagem do próprio pensamento que se faz experiência. Nossa errância, no entanto, não se confunde com um vagar arbitrário, já que está sempre voltada para o que há de mais primordial: a própria fonte, a proximidade do homem ao ser. Se o caminho

<sup>2</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 7.

<sup>3</sup> WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*, p. 12.

parece necessariamente levar a seu próprio ponto de partida, é justamente porque, na dinâmica própria do ser ao se fazer presente, a proximidade só é vivida enquanto o homem assume para si a viagem, somente quando persiste na sua distância originária pode ele cultivar a familiaridade ao ser e à sua ausência. Logo, o pensador-poeta, como o navegante, vai e regressa, pois a volta ao lar se dá unicamente nesse processo de um *ir* e *vir* enquanto percurso do pensamento; e assim, habita o homem sobre a terra: estranhamente e sem lugar, mas poeticamente, reconstituindo sua existência.

\*\*\*

"Que na verdade a poesia seja também tarefa para um pensamento, eis o que ainda temos de apreender nesse instante do mundo"<sup>4</sup>. Tomamos essa afirmação de Heidegger para justificar nossa entrada em seu pensamento através das interpretações dos poemas de Hölderlin. Em uma filosofia como a sua, que muitas vezes, por sua dinâmica particular, se move em uma espécie de círculo, no qual o destino é a origem e cada ponto remete a todos os outros, parece haver uma dificuldade quanto ao começo desse caminho. Se o que buscamos aqui é o fundamento desse outro pensar que se dá por meio do poético, devemos adentrar esse círculo e fazer por nós mesmos esse percurso, repetir essa experiência do pensamento, pois esse fundar se encontra no próprio poetizar, que se dá pela palavra e na palavra.

O problema principal que anima a aproximação de Heidegger à poesia é a busca de um solo propício para o desenvolvimento da questão do ser, para um novo pensar que escape às determinações da metafísica e da razão técnica. É sob essa perspectiva que o acompanhamos através de suas leituras dos hinos hölderlinianos. "Há que se notar, entretanto, que em cada uma das interpretações, tomadas individualmente, sempre se repete, por assim dizer, o conjunto dos temas de todas as interpretações"<sup>5</sup>. Por isso mesmo nosso interesse aqui não é tanto o de se prender a alguma das interpretações especificamente, mas antes procurar percorrê-las, na maneira como dialogam, em busca dessa proposta mais ampla de pensamento, que permite ao homem reconstituir sua existência por meio do poético.

O hino "Recordar" [*Andenken*], que segundo Heidegger aponta para esse outro pensar, próprio ao poeta, se inicia com os seguintes versos:

<sup>4</sup> HEIDEGGER, M. "Para quê poetas?" in: \_\_\_\_\_. *Caminhos da Floresta*, p. 318.

<sup>5</sup> WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*, p. 96.

*Sopra o vento nordeste,  
O mais querido entre os ventos,  
Para mim, pois promete fogo  
Espírito e boa viagem aos navegantes.*

O que encontramos, inicialmente, é o âmbito da viagem, através da saudação do poeta ao vento. O nordeste é aquele que abre os céus e aponta para as jornadas em direção ao sul, ao estrangeiro. Assim, ele promete uma "boa viagem aos navegantes", indicando aos poetas o destino de sair daquilo que é sentido como a origem segura, o lar e o abrigo.

Heidegger acompanha, paralelamente, outro hino que nos leva também ao âmbito estrangeiro: "O Istro". Nesse hino, Hölderlin fala do rio Danúbio e de seu fluir como essências do próprio poético. Ele brota na Alemanha e deságua no Mar Negro (Leste), apontando a necessidade do poeta de viajar, de experimentar aquilo que lhe é estranho. É nesse estrangeiro que o poeta se encontra quando diz no hino:

*Nós, porém, cantamos aqui do Indus<sup>6</sup>.*

Além disso, o poeta nomeia-o "O Istro". Ora, esse é o nome dado pelos gregos ao baixo curso do rio Danúbio. Assim, ao nomear o rio nativo (alemão) por meio do nome estrangeiro (grego), Hölderlin dá outro índice daquilo que só é próprio quando vivido a partir de uma perspectiva exterior e distante. Nesse sentido, tanto o vento quanto o rio, poetizam o ponto inicial do homem já colocado em uma certa distância: originariamente o homem não está em sua origem.

Heidegger segue Hölderlin nesse poetizar que coloca o homem originariamente longe da própria origem. Tal pensamento parece contraditório, e mesmo absurdo, ao discurso ordinário: como pode o homem de início estar distante justamente daquilo que se configura como início propriamente, aquilo que há de mais próximo? Para Heidegger essa contradição aparece para a razão, que opera por meio da ordenação, instituindo pares que são colocados em oposições exclusivas, que devem se aniquilar: próximo e distante, presente e ausente, familiar e estranho. Mas para ele, o pensamento a respeito da origem deve seguir outro caminho, no qual o próximo não é necessariamente a menor distância entre dois pontos, mais primordialmente é aquilo que sustenta a própria possibilidade da distância.

<sup>6</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Band 53 – *Gesamtausgabe*, p. 3.

Na realidade, o que é colocado em questão pelo poetizar do vento e do rio nesses dois hinos é o espaço da existência sobre a terra, seu lugar. Em suma, Hölderlin diz em sua elegia "Pão e vinho":

*O espírito não está em casa  
No princípio, não está na fonte<sup>7</sup>.*

Parece, no entanto, que falamos da distância como de um desvio, de uma falha, na qual o homem acaba por se encontrar devido a escolhas ou posicionamentos errados na sua existência. Heidegger atenta, no entanto, que não devemos seguir essa via de interpretação, que tem algo de "cristã", falando de uma perda do paraíso, do lar original, e de uma suposta busca por redenção. Essa condição de estranheza originária, pelo contrário, é a marca própria da existência humana, especialmente de nós, modernos, por isso não deve ser vista como algo negativo, em um sentido moral, mas deve ser vivida enquanto tal.

O filósofo volta até os gregos, seguindo um diálogo considerado fundamental por Hölderlin, para, na interpretação de um canto de "Antígona", revelar esse traço existencial do homem. Diz nele Sófocles:

*Variado é o estranho [Unheimlich], ainda assim nada  
Além do ser humano prevalece mais estranhamente<sup>8</sup>.*

Para Heidegger, esse estranho, na sua diversificação, se liga essencialmente àquilo que não é próximo, ordinário ou conhecido, que é assim o não-familiar [das Un-heimisch]. O estranhamento, então, se liga essencialmente a essa falta de casa, ao desabrigo, àquilo que de início não é familiar.

Não só Sófocles diz assim a essência do homem. Se observarmos a filosofia heideggeriana mais amplamente, a essência humana parece se dar também por meio dessa falta de solo, de um lar, logo, de um fundamento. Heidegger diz que o homem é o ente que, por excelência é jogado ao abismo [*Ab-grund*], ao sem fundamento, originariamente. Ele é lançado a uma distância do verdadeiro fundamento, sendo assim

<sup>7</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 89.

<sup>8</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne "Der Ister", Band 53 – Gesamtausgabe*, p. 65. Heidegger remete à tradução de Sófocles feita pelo próprio Hölderlin.

marcado pelo estranhamento do seu ser, ou, nas palavras do canto de "Antígona", como aquele que prevalece mais estranhamente. "E, assim, o homem, enquanto transcendência existente excedendo-se em possibilidades, é um *ser da distância*"<sup>9</sup>

Para o homem moderno essa condição de estranhamento e distância originária é ainda mais marcante, pois ele vive aquilo que chama de "a noite do mundo": o tempo em que os deuses fugiram e a natureza parece adormecida, em outras palavras, os homens parecem desligados de todos os âmbitos que o transcendem enquanto formas de totalidade. No entanto, o perigo se dá quando esse mesmo homem moderno, onisciente e onipotente através da razão, não vê aí a noite e o estranhamento próprios a sua essência, não os vive enquanto tais, tornando essa noite "mero dia", distante daquilo que lhe é sua essência e, de certa forma, estranho a seu próprio estranhamento essencial. Para ele tudo é familiar e presente, vive no reino da total transparência, da visão total que tudo atinge e domina, acreditando estar, desde o princípio, já próximo à fonte, abrigado em sua casa. Como diz Hölderlin na elegia "Volta ao lar":

Tudo parece familiar, também a saudação passageira  
Parece de amigos, parecem rostos aparentados.

Heidegger interpreta: "no lar as pessoas e as coisas parecem agradavelmente familiares. No entanto, elas não o são"<sup>10</sup>. Acreditando chegar a tudo, o homem não chega a nada, continua preso a seres particulares sem captar aquilo de essencial nesses entes que lhe rodeiam, esquecendo aquilo no qual todos os *entes são*. Ocupados com o que *é* os homens perdem o *ser*; aquilo mesmo que configura toda a possibilidade de proximidade. Acabam eles, assim, jogados a um duplo distanciamento e esquecimento: não só se esquecem e se distanciam da fonte ao existirem, eles esquecem mesmo que estão originariamente distantes da origem. Logo, o homem originariamente desabrigado se torna ainda mais desabrigado e desterrado, na crença de que está já abrigado ele perde o vínculo com aquilo que institui propriamente a possibilidade de um habitar e assim de um abrigo.

Nesse momento de risco, no entanto, é a figura do poeta que se torna fundamental, para, antes de tudo, lembrar da condição essencial do homem e através do poético configurar uma outra maneira do homem se colocar. Por isso, "em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho a que se destina o que é desconhecido

<sup>9</sup> HEIDEGGER, M. "A essência do fundamento" in: \_\_\_\_\_. *Marcas do caminho*. Grifo nosso, indica tradução modificada.

<sup>10</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 13.

de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido”<sup>11</sup>. Não se trata aqui de alguma forma de “obscurantismo” que a poesia deva instaurar, ela antes leva o homem a reassumir essa relação essencial que ele tem com o ser, com a fonte. De fato, a “proximidade à fonte é um mistério”<sup>12</sup>, que o poeta busca conhecer, não por meio de uma análise ou um mero descobrimento, mas antes guardando o mistério enquanto tal, cultivando-o. Por isso o poeta canta o rio e o vento, que apontam para a distância, assumindo para si aquilo que originalmente coloca-o em um não-estar-em-casa, para assim se aproximar daquilo que é a própria fonte. “A proximidade não é pouca distância”<sup>13</sup>. Se o homem acredita estar perto das coisas por meio da diminuição das distâncias, e assim abrigado, ele apenas se afasta ainda mais de si mesmo e de sua origem: para Heidegger, “a proximidade aproxima o distante, sem violar-lhe e sim preservando-lhe a distância”<sup>14</sup>. Algo como a imagem que faz Hölderlin em “O Arquipélago”:

Mas porque os deuses presentes estão tão pertos  
*Eu tenho de ser como se eles estivessem distantes*<sup>15</sup>.

No entanto, o poeta não experimenta esse espaço da viagem e do exílio como o aventureiro que se lança e encontra abrigo em qualquer experiência, de forma arbitrária. Este é apenas o “ser que experimenta tudo e ainda assim permanece sem experiência”<sup>16</sup> pois não houve aí espaço de distinção entre aquilo que é o lar e o não-lar, a proximidade e a distância. O aventureiro assimila essa diferença transformando-a em mera igualdade, pois ama o estrangeiro apenas enquanto estrangeiro, se deixando dissolver no outro, sem reconhecer a relação íntima que a vivência do distante nutre com regresso à origem.

Para o poeta, a viagem é vivida enquanto tal, não há a tentativa de anular a diferença: em nenhum momento é negada a sua dimensão de estranheza, por outro lado, não se deixa assimilar por esse estranho, esquecendo o vínculo com a origem, com o lar; a existência poética não procura o próprio no estranho, mas procura, no cultivo dessa

<sup>11</sup> HEIDEGGER, M. “...poeticamente o homem habita...” in: \_\_\_\_\_. *Ensaios e Conferências*, p. 177.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 24.

<sup>13</sup> HEIDEGGER, M. “A coisa”, in: \_\_\_\_\_. *Ensaios e Conferências*, p. 143.

<sup>14</sup> Idem, p. 155.

<sup>15</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 185.

<sup>16</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne “Der Ister”, Band 53 – Gesamtausgabe*, p. 92.

distância, que é o próprio mistério da proximidade, se aproximar daquilo que é a origem. Por essa razão, a experiência do estrangeiro sempre mantém um vínculo com o lar, com a terra natal. É essa relação que Hölderlin poetiza no seguinte verso interpretado por Heidegger:

*Colônia, e valente esquecimento, ama o espírito*<sup>17</sup>.

Para o filósofo, esse trecho fala justamente dessa relação entre a viagem e o lar. A colônia, enquanto "terra-filha" ligada à "terra-mãe", simboliza esse estrangeiro que, todavia, mantém um vínculo com aquilo que é próprio e nativo. Por outro lado, esse "valente esquecimento" parece contradizer o que vínhamos dizendo até aqui, ainda mais se levarmos em conta que começamos com seu hino "Recordar". No entanto, para Heidegger, esse "valente" [*tapfer*], colocado à frente, o diferencia de um simples esquecimento, pensado usualmente como um "não mais pensar em algo". O "valente esquecimento" incorpora uma "sabedoria corajosa" de enfrentar o estrangeiro em nome daquilo que é próprio, logo, ele não é o oposto da memória, mas um diálogo com ela. "Arriscar-se na colônia demanda um peculiar não-pensar no lar. Ao mesmo tempo, tal arriscar-se, por sua vez, confere primeiro um pensar no familiar. Esse arriscar-se não é um mero deixar algo para trás mas já é o *primeiro* e assim *decisivo* ato de volta ao lar [ao familiar]"<sup>18</sup>. Quando assumido "valentemente", por meio da viagem e do exílio, o esquecimento de casa, o viver da distância originária, é já o cultivar da memória do lar, o começo do regresso à fonte. Diz Hölderlin no hino "Recordar":

*...Mas o mar tira  
E dá memória.*

Esse é para nós o momento decisivo, pois instaura o diálogo no interior da diferença mesma entre o estrangeiro e o natal, o estranho e o próprio, o esquecimento e a memória, a viagem e o regresso. O poético se dá justamente nesse espaço da conversa, da correspondência. Se voltarmos aos dois hinos pelos quais começamos, nos quais falamos do vento e do rio, essa viragem se mostra por meio do poetizar. O vento nordeste, o qual saudava Hölderlin no hino "Recordar", aponta para a viagem e para fora, mas é também aquele que lembra, aos que estão fora de casa, de sua terra natal: "chama as aves

<sup>17</sup> Idem, p. 164.

<sup>18</sup> Idem, p. 166. Grifo nosso.

migratórias, das terras estrangeiras, de volta ao lar"<sup>19</sup>, inserindo-se assim no movimento do ir e do vir, do esquecimento e da lembrança. Lugar semelhante nos coloca também o rio Istro: se ele corre da origem nativa para desaguar na distância do estrangeiro, por outro lado o olhar do poeta atenta:

*Ele parece, no entanto, quase  
Correr para trás [ao contrário] e  
Eu presumo que ele deva vir  
Do Leste<sup>20</sup>.*

Tanto o rio quanto o vento mostram que no mesmo processo em que se é lançado para a distância e para o estranho, se vivido enquanto tal, naquilo que tem de misterioso, começa também o processo de regresso, no desabrigo começa a operar a possibilidade de um habitar poético, de um lar. Heidegger diz: o poetizar é o "vir a ser familiar no ser não-familiar"<sup>21</sup>, por isso "todos os poemas do poeta que adentrou seu poético são poemas de volta ao lar"<sup>22</sup>. Se dissemos anteriormente que tanto o rio quanto o vento poetizavam o lugar do homem enquanto estranho, agora podemos ser mais verdadeiros: o que é o poetizado é o lugar do poético em um certo *entre*. Esse quase "não-lugar" é onde se dá o cultivo daquilo que só se faz presente por meio da ausência, que só se sente próximo no assumir da distância, resguardando assim o próprio mistério da proximidade.

Mais do que a dimensão de um lugar ontológico, essa posição intermediária também é expressão do tempo do poeta, que é o *agora*. "O Istro" se inicia assim:

*Agora venha, fogo!<sup>23</sup>*

O hino "Como em dia de feriado..." também diz:

*Mas agora amanhece! Esperei e vi chegar.*

<sup>19</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 85.

<sup>20</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne "Der Ister", Band 53 – Gesamtausgabe*, p. 4.

<sup>21</sup> Idem, p. 151.

<sup>22</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 193.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne "Der Ister", Band 53 – Gesamtausgabe*, p. 3.

Esse agora, tempo do poeta, é como o feriado: não é ainda a festa, mas o período que a aguarda e a prepara. É o momento onde se dá o cultivo e o resguardo, no qual ao homem, seguindo a natureza que amanhece calma após a noite de tempestades, convém uma espécie de "descanso", renunciando ao ativismo constante da razão moderna. Em um primeiro momento a natureza parece dormir, estar ausente, todavia, ela está presente e acordada, mas em um certo lamento, em um luto. Como um inverno, esse luto não é um simples negativo ligado apenas ao que foi, ele é antes aquele que "permite o ausente retornar sempre"<sup>24</sup>. Também o poeta assume esse luto, que é um resguardo, mas por isso mesmo não está sozinho, na simples ausência, pois nesse processo ele "pensa à frente no distante, que não se retira, mas antes *é*, enquanto o que está vindo"<sup>25</sup>. Assim, movendo-se entre a memória e o esquecimento, colocado na dupla-falta, do não-mais dos deuses que se foram e o não-ainda do deus que está vindo, o poeta presente e nesse presentir se lança ao ser no que vem. Seu agora, que é a própria noite do mundo, não é mera escuridão e negatividade, tem a sua luz própria, uma "luz escura":

*Quando a noite é igual ao dia* ("Recordar").

O poeta se encontra assim no seu luto que presente. Não há aí fixidez, nem uma busca meramente harmoniosa de uma totalidade. Ele assume o seu destino de errância, se coloca nesse espaço-tempo de um certo *entre*, logo, cultiva o amanhecer que está por vir, para então poder cantar, "Como em dia de feriado":

E o que outrora aconteceu, mas apenas foi sentido,  
*É manifesto agora.*

Desse modo, procuramos seguir com Heidegger algumas leituras feitas a partir de Hölderlin, na tentativa de constituir um outro pensamento, que se aproxime da noção do poético e indique a possibilidade de uma outra atitude existencial humana. Se o poético se encontra em um espaço-tempo intermediário, do *entre* e do *agora*, é preciso antes assumir para si o destino de uma distância originária na qual é jogado o homem no seu existir. A essência humana, marcada por esse estranhamento originário, não deve ser dissimulada ou negada como moralmente errada, ela deve ser reafirmada por meio do

<sup>24</sup> HEIDEGGER, M. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*, p. 55.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*.

lançar-se à viagem, ao exílio. O poeta, assim, não se sente em casa já de princípio, como a razão moderna e a subjetividade levam a crer: é na aceitação do navegar, o qual se mantém vinculado à fonte, que está o início do regresso ao lar, de uma aproximação de sua origem. Por isso ele canta o vento e o rio, que o levam para fora, para o estrangeiro, para a viagem e para o mar:

Pois é no mar que começa  
*A riqueza...*("Recordar").

O caminho à origem deve primeiro levar para longe dela: a fonte só se manifesta para aquele que experimentou o curso do rio mar adentro; ela é refletida, pelo recordar, no mar da viagem. O errar do rio não é arbitrário: ele só flui enquanto mantém a conexão à fonte, enquanto *recorda* de onde brota. O rio, enquanto essência do próprio poético, é aquilo que se movimenta desaparecendo e vazando, mas nesse mesmo movimento guarda sua identidade que é o brotar da origem. No seu distanciamento da origem está também o que a cultiva.

Assim, o homem, originariamente estranho e distante, deve encontrar a familiaridade nesse mesmo distanciamento. É nesse momento que surge a possibilidade de um habitar, de um abrigo. O mesmo rio Istro que "foi" ao estrangeiro, regressa à terra, tornando-a habitável:

Aqui, no entanto, nós queremos construir  
Pois rios tornam arável  
*A terra*<sup>26</sup>.

Por essa razão, na elegia "Volta ao lar", não são os parentes que recebem e abrigam o poeta que retorna da viagem, pelo contrário, é ele que chega do estrangeiro e nesse regresso se faz anfitrião: é no poético que se alberga. Por isso o habitar do homem sobre a terra é poético:

Cheio de méritos, mas poeticamente  
*O homem habita esta terra*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Band 53 – Gesamtausgabe, p. 3.

<sup>27</sup> HÖLDERLIN, F. "Anexo: No azul sereno.../In lieblicher bläue..." in: HEIDEGGER, M. *Ensaio e Conferências*, p. 257.

O poético traz, assim, o homem para a terra, para um habitar, vislumbrando um traço fundamental da presença humana e indicando uma reconstituição de sua existência. Esse espaço de errância só existe propriamente enquanto nele nos movimentamos, ele não é um espaço no qual cai o homem, é antes o lugar no qual ele se move enquanto insiste existindo. Logo, o pensador acompanha o poeta, nesse movimento entre a ausência e a presença, inserindo-se na dinâmica do próprio ser. Talvez não seja exagero dizer que essa jornada da qual falamos seja ela mesma a viagem, arriscada é verdade, da filosofia em direção à literatura, mas na tentativa de redescobrir uma certa disposição fundamental, ou melhor, uma disposição fundante: postura de instauração de uma morada mesmo, e sobretudo, em meio ao que há de mais estranho, encontrando no discurso a produção de uma existência, de um habitar poético. Pois, se Platão dizia que a filosofia começa com o assombro, Heidegger completa: o assombro, aceito como morada<sup>28</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDEGGER, M. "A coisa" in: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. "Alethéia" in: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Aus der Erfahrung des Denkens, Band 13 – Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Herman Heidegger. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2. durchgesehene Auflage, 2002.

\_\_\_\_\_. *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Band 4 – Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1981.

\_\_\_\_\_. *Holderlins Hymne "Der Ister", Band 53 – Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Walter Biemel. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2. Auflage, 1993.

<sup>28</sup> "Sabemos demais e acreditamos com demasiada rapidez no que sabemos. Talvez por isso nos seja tão difícil adquirir familiaridade com uma questão nascida da verdadeira experiência. Para que isso aconteça é preciso poder espantar-se diante do simples e assumir esse espanto como morada" (HEIDEGGER, M. "Alethéia", p. 229).

\_\_\_\_\_. "A essência do fundamento" in: \_\_\_\_\_. *Marcas do caminho*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. "Para quê poetas?" in: \_\_\_\_\_. *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Gulbenkian, 2002.

\_\_\_\_\_. "...poeticamente o homem habita..." in: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HÖLDERLIN, F. "Anexo: No azul sereno.../In lieblicher bläue..." in: HEIDEGGER, M. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.



# Oitava Elegia de Duíno — acompanhada de uma carta

**Rainer Maria Rilke**

Apresentação, tradução e notas de Vicente A. de Arruda Sampaio<sup>1</sup>

## Apresentação:

### Rilke mais uma vez

*“A glória não é afinal, senão a soma de todos os equívocos que se formam em torno dum nome novo” — são palavras de Rilke referidas a Rodin, e das quais faço uso para justamente iniciar esta apresentação”.*

Quem escreve em primeira pessoa é Geir Campos, na apresentação de suas belas traduções de Rilke, em 1953<sup>2</sup>. Se o que se diz da glória já era verdade há cerca de 100 anos para Rodin e há cerca de 60 anos para Rilke, agora, com o vertiginoso processo de aceleração da vida, isso é ainda mais verdade em relação a toda e qualquer figura celebrada da cultura.

Para muitos, Rilke tornou-se nesse meio tempo uma espécie de místico *new age*. Permanece um nome “novo”, porque, envolto em aura de profeta impenetrável, é bem menos lido que falado. Permanece um nome novo, porque sua sensibilidade deu voz a

<sup>1</sup> Bacharel em filosofia pela UNICAMP (1996) e mestre em filosofia pela UNICAMP (2005).

<sup>2</sup> CAMPOS, Geir: *Poemas de Rainer Maria Rilke*, Coleção Rubáyat, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1953, p. 7.

*insights* que, justamente em seu caráter intempestivo, são cada vez mais reveladores de nosso tempo.

No Brasil, como nota Augusto de Campos, a recepção de Rilke é variada. Por um lado, houve uma voga Rilke nas décadas de 1940 e 1950, que "foi entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ou simpatizantes da Geração de 45"; por outro, "foi mal visto pelos poetas da esquerda oficial"<sup>3</sup>.

No que toca a muitas traduções de Rilke para o português, o mesmo Augusto de Campos aponta que, salvo raras exceções, a linguagem peculiar do poeta foi esquecida: "Traduziu-se o clima, o *'feeling'*, o substrato existencial, mas não a linguagem"<sup>4</sup>. Nas brumas dessa desatenção à linguagem desaparece ou confunde-se o traço filosófico da obra rilkeana, muitas vezes vulgarizado como "existencialista", "neo-cristão", "neo-místico"...

### A questão

As duas traduções, aqui apresentadas, buscam evitar esse equívoco e dar uma pequena mostra do *pensamento* intrínseco à poesia de Rilke. Qual é a questão em torno da qual orbita esse pensamento?

*"Isto: como é possível viver, se, com efeito, os elementos desta vida são-nos todos plenamente impossíveis de captar? Se somos, sem cessar, fãlhos no amor, inseguros nas decisões e incapazes diante da morte, como é possível existir (dasein)?"*<sup>5</sup>

Essa questão acerca das contradições próprias da *condition humaine* é o pano de fundo por trás das *Anotações de Malte Laurids Brigge* [*Aufzeichnungen des Malte Laurids*

<sup>3</sup> CAMPOS, Augusto de: "Rilke: Poesia-Coisa"; In: *Coisas e anjos de Rilke*, Perspectiva, São Paulo, 2001. p. 26. Neste breve (e imprescindível!) ensaio, Augusto de Campos não deixa de citar um opúsculo muito útil para o estudo da recepção de Rilke no universo da língua portuguesa: SARAIVA, Arnaldo: *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, Edições Arvore, Porto, 1984.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>5</sup> RILKE, R. M: Carta a Lotte Hepner, 8 de novembro de 1915; In: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes "Duineser Elegien"*, Frankfurt am Main; Suhrkamp, 1980. B. 1, p. 133.

*Brigge*, único romance de Rilke concluído em 1910. Mas, como diz a célebre carta a Witold von Hulewicz, aqui traduzida, a questão ganha sua formulação mais precisa e uma resposta definitiva somente em 1922, com a conclusão das *Elegias de Duíno*, conjunto de 10 poemas rigorosamente entrelaçados temática e formalmente que o próprio Rilke considerava o supra-sumo de sua produção. Nas *Elegias*, as contradições da existência são investigadas por uma espécie de antropologia negativa que descreve o homem através de contrastes: ora com os anjos e os animais; ora com figuras humanas que vivem situações-limite, como a criança, o herói, o morto prematuro e o amante. Se, por um lado, os anjos e os animais estão livres das contradições inerentes à consciência humana, sem deixar de se comunicar com o homem de alguma maneira; por outro, o homem em suas situações-limite mostra como é possível extravasar a estreiteza da consciência e atingir uma experiência integral da vida e da morte.

### O filósofo lê o poeta

Aqui traduzimos a *Oitava Elegia*, que está ligada à *Quarta* por forma e conteúdo. Com efeito, ambas utilizam o *Blankvers* e tratam do limites da consciência humana. O centro da *Oitava* é a experiência do aberto (*das Offene*), recusada à consciência humana, mas dada ao animal (de modo diferente na fera, no pássaro, no inseto e no morcego).

Com a intenção de realçar o Rilke pensador, selecionamos esta elegia pela importância que sua noção de "aberto" ganhará na recepção do filósofo Martin Heidegger. Em suas preleções do semestre do inverno de 1942-43, que viriam a ser publicadas sob o título *Parmênides*<sup>6</sup>, Heidegger dedica várias páginas ao conceito de aberto, tomando Rilke

<sup>6</sup> HEIDEGGER, M.: *Parmenides*, vol. 54 da *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2 ed., 1992 (1982). Antes disso, Heidegger já se ocupara com Rilke em suas preleções do semestre de verão de 1927, posteriormente editadas, nas palavras do próprio Heidegger, como a "nova elaboração da Terceira Seção da Parte I de *Ser e Tempo*". Cf. HEIDEGGER, M.: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, vol. 24 da *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1 ed., 1975, p. 1. Neste momento, o interesse de Heidegger não se dirigia especificamente à questão do aberto, mas sim, no contexto de sua análise fenomenológico-hermenêutica da existência, à relação entre o ser-aí e as coisas. Uma longa citação de *Anotações de Malte Laurids Brigge* serve a Heidegger para mostrar "quão elementar aqui o mundo, quer dizer, o ser-no-mundo – Rilke o chama "a vida" – surge-nos das coisas (*Dingen*) ... O poeta não apenas é capaz de

como um espécie de "adversário". Ao analisar trechos da *Oitava Elegia*, o filósofo da Floresta Negra esforça-se por distinguir radicalmente seu conceito de "aberto", decorrente de sua interpretação da *alétheia* grega, do "aberto" poetizado por Rilke.

*"Mas 'o aberto' segundo a palavra de Rilke e o 'aberto' que, pensando anteriormente, está pensado como essência e verdade da própria alétheia, são diferentes ao extremo, tão diferentes entre si como o início do pensamento ocidental e a consumação da metafísica ocidental – e, todavia, justamente por isso, são o mesmo."*<sup>7</sup>

Heidegger situa Rilke (ao lado de Nietzsche) no quadro de sua história do ser e da respectiva interpretação da tradição metafísica como esquecimento do ser. Fenômeno de época, o pensamento poético de Rilke seria o resultado de influências tanto positivistas como schopenhaurianas:

*"Rilke permanece totalmente dentro dos limites da determinação metafísica do homem e do animal. Pois Rilke assume a configuração desta determinação que entrementes se firmou na modernidade através dos séculos XIX e XX."*<sup>8</sup>

Mais à frente, Heidegger deixa mais claro em que medida a poesia e o pensamento de Rilke ainda seriam reféns da metafísica do sujeito de raiz moderno-cartesiana:

ver este mundo originário, em verdade irrefletido e de modo algum inventado teoricamente, mas ... entende também o filosófico (*das Philosophische*) do conceito de vida, que Dilthey já pressentia e que nós captamos com o conceito da existência como ser-no-mundo" (pp.246-7). No que toca ao tema da coisa, para além mesmo desta inegável influência de Rilke sobre o primeiro Heidegger, talvez convenha atentar à intuição de Augusto de Campos (*supra*, p. 23) e perquerir por tal influência também sobre o segundo Heidegger, mais especificamente sobre seu texto *A coisa* (cf. *Das Ding*; in HEIDEGGER, M.: *Vorträge und Aufsätze*, vol. 7 da *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, pp. 165-208).

<sup>7</sup> HEIDEGGER, M.: *Idem*, p. 230

<sup>8</sup> HEIDEGGER, M.: *Idem*, p. 231.

"... a livre fera  
tem seu ocaso sempre atrás de si  
e Deus adiante, e quando corre, corre  
pela eternidade, como as nascentes". [vv. 10-14 *Oitava Elegia*]

*Tudo isso soa muito estranho e, todavia, é apenas uma configuração poética da metafísica popular da biologia (biologische Populärmetaphysik) do fim do século XIX. Denominemos, tal qual acontece aqui e necessariamente desde Descartes, o representar humano como consciência de objetos consciente de si mesma e em si mesma refletida, então o comportamento do animal é o impelir e pulsar dos instintos para fora, na direção pulsional indeterminada objetivamente, impelir e pulsar sem consciência de si e, neste sentido, inconsciente. O primado do animal livre sobre a essência prisional e cativa do homem corresponde ao primado do inconsciente sobre o consciente. O espírito da filosofia de Schopenhauer, mediado por Nietzsche e as doutrinas psicoanalíticas, está por trás desta poesia."*<sup>9</sup>

Esta alusão à psicanálise sugere que Heidegger identifica no aberto rilkeano o mesmo "sentimento oceânico" de que fala Freud em seu *O mal-estar na civilização*. Com efeito, se para Freud o sentimento oceânico é o "sentimento da ligação, da copertença ao todo do mundo exterior"<sup>10</sup>,

*"para Rilke, o significado fundamental de "o Aberto", que dá medida e tudo sustém, é o sem-limite, o infinito em que os seres vivos, a fim de pairar neste sem-limite, tomam alento e sem*

<sup>9</sup> HEIDEGGER, M: *Idem*, p. 235

<sup>10</sup> FREUD, S.: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1999, Band XIV, p. 422. Note-se que, como revela uma nota de rodapé do próprio Freud, a descrição do sentimento oceânico foi-lhe feita por um poeta que era amigo próximo de Rilke, a saber, Romain Rolland.

*inibição se dissolvem nas relações irresistíveis das interações da natureza”<sup>11</sup>.*

Ao revelar em Rilke um fenômeno de época, Heidegger não pretende de modo algum diminuir a grandeza do poeta. Ao contrário, Rilke seria um caso exemplar da época e, como tal, fundamental para entendê-la.

*“Na relação do homem de hoje para com a poesia de Rilke há muitas vezes seriedade e esforço, mas não menos confusão, falta de pensamento e fuga”<sup>12</sup>.*

Neste sentido, o filósofo declara não pretender sujeitar a palavra do poeta aos critérios do pensamento filosófico, mas sim, mantendo-a em seu elemento, perguntar pela verdade da poesia.

*“Nós nos atemos apenas à palavra poético-artística – Esta é uma postura decerto legítima e que corresponde ao próprio poeta. Ela pergunta: qual vínculo de necessidade é próprio da palavra poética? Esta pergunta se funda em outra ainda mais essencial: qual verdade é própria da poesia como poesia? ... Pensaríamos de modo demasiado estreito e ao mesmo tempo torto, caso quiséssemos prestigiar a opinião segundo a qual a alusão à palavra de Rilke acerca do “aberto” teria a intenção de medir a poesia com a medida dos conceitos filosóficos e, conforme esta medida, julgá-los e até condená-los”<sup>13</sup>.*

<sup>11</sup> HEIDEGGER, M: *idem*, p. 233.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, M: *Idem*, p. 239.

<sup>13</sup> HEIDEGGER, M: *Idem*, p. 236.

## O aberto em aberto

Somente em um texto elaborado alguns anos mais tarde, em 1946, por ocasião do 20 aniversário da morte de Rilke, *Para que poetas?*<sup>14</sup>, que Heidegger irá finalmente honrar essas palavras, interpretando a poesia rilkeana mais a fundo, por assim dizer, em um diálogo entre filosofia e poesia. Não nos cabe aqui adentrar esse diálogo, mas apenas assinalar que, em *Para que poetas?*, Heidegger vê a obra de Rilke na soleira entre a metafísica e a pós-metafísica, de modo que a própria noção rilkeana de aberto, embora ainda presa ao dualismo dentro-fora, consciente-inconsciente, já apontaria para aquilo a que o filósofo dá o nome de "clareira" (*Lichtung*)<sup>15</sup>. De adversário do aberto, Rilke se torna um companheiro no aberto.

## As traduções

### *Oitava elegia de Duíno*

A compreensão da linguagem e do estilo das *Elegias* permanece um desafio. Do ponto de vista meramente formal, pode-se destacar: o metro e o ritmo são de enorme precisão; a ordem das palavras e a divisão dos versos (muitas vezes cavalgados) causam amiúde estranhamentos sintáticos; abundam orações relativas e comparativas; algumas conjunções (como *dass*) são empregadas de maneira gramaticalmente heterodoxa; os tempos e modos verbais articulam-se às vezes de maneira ambígua; certos termos ganham um significado específico dentro do universo das *Elegias* e da obra rilkeana, contribuindo para o seu hermetismo (o termo "anjo" seria o principal exemplo)<sup>16</sup>.

Ainda em processo de maturação, mas – espera-se – já apta a sair a público, a presente tradução da *Oitava Elegia* pretende preservar esses traços formais sem perder a dimensão do todo e o *páthos* do original. Decassílabos brancos que não obedecem às regras de

<sup>14</sup> HEIDEGGER, M. *Wozu Dichter?*, in: *Holzwege*, vol. 5 da *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2. ed., 2003 (1977).

<sup>15</sup> Cf. THOMÄ, Dieter (org.): *Heidegger-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar, 2003, pp. 319.

<sup>16</sup> Para um aprofundamento da questão a respeito do estilo das *Elegias*, cf. BÜRGER, Christa: *Textanalyse und Ideologiekritik*, in: FÜLLEBORN, Ulrich & ENGEL, Manfred: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes "Duineser Elegien"*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, B.2, pp. 264-278.

pausa interna fazem as vezes no vernáculo dos *Blankversen*, versos compostos por 5 pés de jambo sem rima final, cujo emprego por Rilke é muito peculiar. Com efeito, em certos momentos ele deliberadamente substitui pés em jambo (sílabo fraco + sílabo forte) por troqueus (sílabo forte + sílabo fraco). Por exemplo, na seguinte passagem (vv. 6-7):

- 5 Was draussen *ist*, wir wissen aus des Tiers (5 pés em jambo)  
6 Antlitz allein; denn schon das frühe Kind (1. pé em troqueu + 4 pés em jambo)  
7 wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts (1. pé em troqueu + 4 pés em jambo)  
8 Gestaltung sehe, nicht das Offne, das (5 pés em jambo)  
9 im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod. (5 pés em jambo)

Na tentativa de recuperar minimamente esse feito, a tradução empregou sílabas tônicas ao início destes versos.

- 5 O que lá fora *é*, só conhecemos  
6 face à fera; pois já a tenra criança  
7 é invertida e forçada a ver atrás  
8 as formas, nunca o Aberto tão fundo  
9 no rosto da fera. Livre de morte.

Note-se, porém, que, dadas as diferenças prosódicas entre o alemão e o português, tentar seguir sempre o padrão rítmico do original seria tarefa mais que inglória. Antes, esforçamo-nos por reconhecer no original os efeitos rítmicos mais significativos para, nem sempre através de um procedimento formal correlato, reproduzi-los em português.

Muito mais poderia ser dito e discutido tanto sobre os aspectos formais e formais-conteudísticos próprios desta *Oitava Elegia*, quanto sobre procedimentos e invenções para traduzir os mesmos. Como aqui não é a ocasião de fazê-lo, contentamo-nos por fim em citar a exortação de Augusto de Campos à qual buscamos atender: "alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas que casos, menos soluços que silêncios"<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> CAMPOS, Augusto de: *idem*, p. 32.

***Carta a Witold von Hulewicz***

"Pertencço àquelas pessoas que, antiquadas, ainda têm a carta como um meio de convívio, um dos mais belos e frutificantes"<sup>18</sup>. Como se sabe, as cartas eram para Rilke não apenas um meio de convívio, mas também parte essencial de sua obra. Esta extensíssima prosa epistolar distingue-se por combinar, a uma só vez, delicadeza extrema, meditação profunda e impiedosa sinceridade. O fluir da leitura permite pressentir o escritor a mergulhar nos abismos de sua interioridade para dali extrair frases perfeitas, pensamentos rigorosos e imagem exatas. A *Carta a Witold von Hulewicz* está aqui traduzida por ser, possivelmente, o texto de Rilke que mais ilumina de modo direto as suas *Elegias*.

<sup>18</sup> RILKE. R. M.: *Brief an Lisa Heise*, 02 August 1919.

Textos:

***Die Achte Elegie (Rudolf Kassner zugeeignet)<sup>1</sup>***  
***– A oitava elegia (dedicada a Rudolf Kassner)***

I

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, ring um ihren freien Ausgang.  
5 Was draussen *ist*, wir wissen aus des Tiers  
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts  
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
10 *Ihn* sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht ,so gehts  
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.

*Wir* haben nie, nicht einen einzigen Tag,  
15 den reinen Raum vor uns, in den die Blumen  
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt  
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine  
Unüberwachte, das man atmet und  
unendlich *weiss* und nicht begehrt. Als Kind  
20 verliert sich eins im Stilln an dies und wird  
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.  
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr

I

Com olhos plenos, vê a criatura  
o Aberto. Mas nossos olhos estão  
virados ao avesso, ao redor dela:  
ciladas pelo seu livre excursão.  
O que lá fora *é*, sabemos só  
face à fera; pois já a tenra criança  
é invertida e forçada a ver atrás  
as formas, nunca o Aberto tão fundo  
no rosto da fera. Livre de morte.  
*Esta*, só nós vemos; a livre fera  
tem seu ocaso sempre atrás de si  
e Deus adiante, e quando corre, corre  
pela eternidade, como as nascentes.

*Nós* nunca temos, sequer um só dia,  
o puro espaço à frente, onde flores  
abrem-se sem fim. Mundo sempre há,  
mas nunca um Nenhures sem Não: o Puro,  
o que é sem vigília e se respira  
e se *sabe* sem fim e não se cobiça.  
Quieta, a criança nisso se perde e é  
despertada. Ou alguém morrendo o *é*.  
Pois, à morte, não se vê mais a morte,

<sup>1</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*, erster Band, herausgegeben vom Rilke Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn

und starrt *hinaus*, vielleicht mit grossem Tierblick.  
Liebende, wäre nicht der andre, der  
25 die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen...  
Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan  
hinter dem andern... Aber über ihn  
kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt.  
Der Schöpfung immer zugewendet, sehn  
30 wir nur auf ihr die Spiegelung des Frein,  
von uns verdunkelt. Oder dass ein Tier,  
ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch.  
Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein  
und nichts als das und immer gegenüber.

II

35 Wäre Bewusstheit unserer Art in dem  
sicheren Tier, das uns entgegenzieht  
in anderer Richtung –, riss es uns herum  
mit seinem Wandel. Doch sein Sein ist ihm  
unendlich, ungefasst und ohne Blick  
40 auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.  
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles  
und sich in Allem und geheilt für immer.

III

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier  
Gewicht und Sorge einer Grossen Schwermut.  
45 Denn ihm auch haftet immer an, was uns  
oft überwältigt, - die Erinnerung,  
als sei schon einmal das, wonach man drängt,  
näher gewesen, treuer und sein Anschluss  
unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand,  
50 und dort wars Atmen. Nach der ersten Heimat  
ist ihm die zweite zwitterig und windig.

mira-se *para fora*, qual a fera.  
Se não vedam a visão um ao outro,  
amantes quase chegam lá e pasmam...  
Como num lapso, algo se escancara  
atrás do outro ... além do qual, porém,  
ninguém vai; e de novo o mundo vêm.  
Para a criação sempre voltados, vemos  
nela apenas o reflexo do Livre  
por nós assombrado; ou uma fera  
muda nos olha, calma e penetrante.  
Isto se chama destino: defronte,  
ser pura e simplesmente defronte.

II

Se houvesse consciência como a nossa  
na fera segura indo ao nosso encontro  
por outra via –, ela nos extraviava  
com sua mudança. Mas seu ser lhe é  
infinito, incontido e sem olhar  
para si, puro, como o que vê fora.  
E onde vemos porvir, ela vê tudo  
e a si mesma em tudo e sã para sempre.

III

Mas há no animal vigilante e quente  
o peso e o transe de uma grande fleuma.  
Nele se prende sempre o que também  
tanta vez nos toma: recordação,  
como se o que nos impele já fôra  
mais próximo, mais fiel, e seu contato  
afago infindo. Aqui tudo é distância,  
lá era alento. Após o primeiro,  
o segundo lar lhe é mistura e vento.

O Seligkeit der *kleinen* Kreatur,  
die immer *bleibt* im Schoosse, der sie austrug;  
o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpf,  
selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooss ist Alles.  
Und sieh die halbe Sicherheit des Vogels,  
der beinah beides weiss aus seinem Ursprung,  
als wär er eine Selle der Etrusker,  
aus einem Tot, den ein Raum empfing,  
60 doch mit der ruhenden Figur als Deckel.  
Und wie bestürzt ist eins, das fliegen muss  
und stammt aus einem Schooss. Wie vor sich selbst  
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung  
durch eine Tasse geht. So reisst die Spur  
65 der Fledermaus durchs Porzellan des Abends.

IV

Und wir: Zuschauer, immer, überall,  
dem allen zugewandt und nie hinaus!  
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.  
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

V

70 Wer hat uns also umgedreht, dass wir,  
was wir auch tun, in jener Haltung sind  
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf  
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal  
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –,  
75 so leben wir und nehmen immer Abschied.

Ó ventura da criatura *miúda*  
sempre a *morar* no ventre que a gestou  
Ó gáudio do inseto que aí *dentro* pula,  
mesmo nas núpcias, pois tudo é ventre.  
E observa a meia certeza do pássaro,  
que por origem, intui os dois lares,  
como se fosse um alma dos etruscos,  
de um morto acolhido por um espaço,  
com um sereno semblante a cobri-lo.<sup>2</sup>  
E que atônito é um bicho que voa  
e vem de um ventre. Como que consigo  
assustado, trespassa o ar, qual um racho  
atravessa a xícara. É assim que o rastro  
do morcego risca a louça da tarde.

IV

E nós: espectadores, sempre, em tudo,  
diante de tudo e jamais para fora!  
Cheios de algo, pomos ordem. Desfaz-se.  
Pomos ordem de novo e desfazêmo-nos.

V

Quem nos revirou, de modo que temos,  
 façamos o que for, esta atitude  
de quem se vai? Sobre o último morro,  
que mostra todo o vale uma vez  
mais, alguém se volta, pára, demora –,  
assim vivemos, sempre em despedida.

<sup>2</sup> Alusão às representações etruscas da alma. Nas paredes dos sarcófagos, eles pintavam a alma do morto como um pássaro liberto e, na parte superior do ataúde, talhavam a imagem do morto em repouso.

## **Carta de Rilke ao seu amigo e tradutor polonês Witold von Hulewicz.**

— datada de 13.XI.25, escrita em Sierre —

### **Tradução:**

E sou eu aquele a quem cabe dar uma explicação correta às *Elegias*? Elas alcançam infinitamente além de mim. Eu as tenho por configuração ulterior daquelas premissas essenciais que já estão dadas no *Livro das horas* [*Stundenbuch*] e que, em ambas as partes dos *Novos poemas* [*Neue Gedichte*], servem-se lúdica e ensaisticamente da imagem do mundo, e então em *Malte* [*Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*], conflitivamente concentradas, repercutem na vida e lá quase levam à prova de que esta vida assim suspensa sobre a falta de chão seria impossível. Nas *Elegias*, a partir das mesmas circunstâncias, a vida seria novamente possível, sim, ela experimenta aqui aquela afirmação definitiva à qual, embora no caminho correto e difícil "*des longues études*", ela ainda não pôde conduzir o jovem Malte. Dizer sim à vida e à morte demonstra-se como algo uno nas *Elegias*. Aceitar uma sem a outra seria, como aqui se experimenta e se celebra, uma restrição que exclui terminantemente todo infinito. A morte é o lado da vida apartado de nós, não iluminado por nós: temos de tentar atingir a mais ampla consciência de nosso ser-aí, que está em casa nestes dois domínios ilimitados, está nutrido de ambos de modo inexaurível... O verdadeiro teor da vida se estende através de ambos os domínios, o sangue da maior das circulações pulsa através de ambos: não há nem um aquém nem um além, mas a grande unidade, na qual os seres que nos sobrepõem, os "anjos", estão em casa. E agora a situação do problema do amor neste mundo assim ampliado em sua metade maior, só agora total, só agora são. Admira-me que os *Sonetos a Orfeu* [*Der Sonette an Orpheus*], que são pelo menos tão "difíceis", repletos da mesma essência, não lhe tenham sido de auxílio para a compreensão das *Elegias*. Estas começaram em 1912 (em Duíno), continuaram em Espanha e Paris — fragmentariamente — até 1914; a guerra interrompeu por completo este que é o maior dos meus trabalhos; quando em 1922 (aqui) eu usei retomá-lo, antecederam-se às novas *Elegias* e à sua conclusão, em

poucos dias, impondo-se de modo tempestuoso, os *Sonetos a Orfeu* (que não estavam em meu plano). Eles provêm, como não pode ser diferente, do mesmo "nascimento" que as *Elegias*, e o fato de que eles surgiram subitamente, não por vontade minha, em conexão com uma moça prematuramente morta, os impele ainda mais para a fonte de sua origem; esta conexão é mais uma referência em direção ao centro daquele reino, cuja profundidade e influência nós, por toda parte ilimitados, compartilhamos com os mortos e os vindouros. Nós, os de aqui e agora, não estamos um só instante satisfeitos neste mundo temporal, nem a ele vinculados; vamos sempre além e além, aos anteriores, à nossa proveniência, e àqueles que parecem vir depois de nós. Naquele mundo "aberto", grandíssimo, todos estão, não se pode dizer "ao mesmo tempo", pois justamente a constante eliminação do tempo condiciona que todos estejam. A transitoriedade se precipita por toda parte em um ser profundo. E assim todas as configurações dos de aqui não devem ser usadas apenas de modo temporalmente limitado, mas, na medida em que formos capazes, devem ser inseridas naqueles significados superiores nos quais temos parte. Todavia, não é no sentido cristão (do qual me distancio cada vez mais apaixonadamente), mas em uma consciência puramente terrena, profundamente terrena, venturosamente terrena, que importa introduzir o aqui visto e tocado em um âmbito mais amplo, no mais amplo âmbito. Não em um além cuja sombra obscurece a terra, mas em um todo, no todo. A natureza, as coisas de nosso convívio e uso são provisoriiedades e caducidades; mas elas são, enquanto estamos aqui, nossa posse e nossa amizade, cosabedoras de nossa indigência e de nossa alegria, como já foram os confidentes de nossos antepassados. Assim, importa não apenas não caluniar e degradar tudo que é de aqui, mas justamente, em favor da provisoriiedade que isso compartilha conosco, estes fenômenos e estas coisas devem ser, em um entendimento muitíssimo íntimo, compreendidas e transformadas por nós. Transformadas? Sim, pois nossa tarefa é gravarmos em nós esta terra provisória, caduca, de modo tão profundo, tão sofredor e apaixonado, que sua essência ressuscite "invisível" em nós. Somos as abelhas do invisível. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*<sup>1</sup>. As *Elegias* nos mostram nesta obra, na obra desta contínua conversão do visível e do palpável amados na vibração e na excitabilidade invisíveis de nossa natureza, que introduzem novos números vibratórios nas esferas vibratórias do universo. (Uma vez que os diferentes materiais no universo são apenas diferentes expoentes de vibração, preparamos desse modo, não apenas intensidades de espécie espiritual, mas,

<sup>1</sup> "Colhemos ardorosamente o mel do visível para acumulá-lo na grande colméia de ouro do invisível."

quicã, novos corpos, metais, nebulosas e constelações). E esta atividade é peculiarmente apoiada e impelida pelo desaparecimento cada vez mais rápido de tanta coisa visível que não mais será substituída. Para nossos avós, uma "casa", uma "fonte" ainda lhes era uma torre familiar, sim, sua própria veste, seu manto: infinitamente mais, infinitamente mais familiar; quase toda coisa era um recipiente no qual eles encontravam o humano e ainda poupavam o humano. Agora, a partir da América, são impingidas coisas vazias e indiferentes, coisas-aparência, simulacros-de-vida ... Uma casa, no entendimento americano, uma maçã americana ou uma videira de lá não têm nada em comum com a casa, a fruta, o cacho de uva em que ingressaram a esperança e a meditação de nossos antepassados .... As coisas vivificadas, vivenciadas que são cosabedoras de nós entram em declínio e não podem mais ser substituídas. Somos talvez os últimos que ainda conheceram tais coisas. Em nós repousa a responsabilidade de conservar, não somente sua memória (além de pouco, isto não seria confiável), mas seu valor humano e lareiro ("lareiro", no sentido das divindades da casa). A terra não tem nenhuma outra escapatória senão tornar-se invisível: em nós que, com uma parte de nosso ser, somos partícipes do invisível, temos (ao menos) títulos de participação nele e podemos multiplicar nossa posse de invisibilidade durante nosso ser-aqui, - em nós unicamente pode consumir-se essa conversão íntima e duradoura do visível no invisível, do que não depende mais de ser visível e palpável, tal como nosso próprio destino *torna-se* em nós, continuamente, *a uma só vez presente e invisível*. As *Elegias* estabelecem esta norma do ser-aí: elas asseguram, elas celebram esta consciência. Inserem-na cautelosamente em suas tradições ao recorrer, em favor desta assunção, a legados antiqüíssimos e a rumores de legados, e ao evocar, mesmo no culto egípcio aos mortos, uma preciência de tais referências. (Embora a "terra do lamento", através da qual o "lamento" mais velho conduz quem morreu há pouco, não possa ser equiparada ao Egito, mas seja apenas, em certa medida, um reflexo da terra do Nilo na claridade desértica da consciência do morto.) Se alguém comete o erro de manter nas *Elegias* ou nos *Sonetos* os conceitos católicos de morte, de além e de eternidade, então distancia-se plenamente de seu ponto de partida e prepara para si um equívoco cada vez mais fundamental. O "anjo" das *Elegias* não tem nada a ver com o anjo do céu cristão (antes, com as figuras angelicais do Islã) ... O anjo das *Elegias* é aquela criatura na qual a transformação do visível em invisível que realizamos já aparece consumada. Para o anjo das *Elegias*, todos os palácios e torres passados são existentes, porque há muito são invisíveis, e as torres e pontes de nosso ser-aí que ainda subsistem já são invisíveis, mesmo que corporeamente ainda durem (para nós). O anjo das *Elegias*

é aquele ser responsável por reconhecer no invisível um nível superior – Por isso ele é “terrível” para nós, pois nós, seus amantes e transformadores, com efeito ainda estamos apegados ao visível – Todos os mundos do universo precipitam-se no invisível como sua realidade contígua e mais profunda; *algumas estrelas imediatamente crescem e perecem* na consciência infinita do anjo. –, *outras dependem de seres que lenta e penosamente as transformam, em cujo pavor e êxtase elas atingem sua próxima realização invisível.* No sentido das *Elegias*, somos nós, esteja mais uma vez enfatizado, *somos nós estes transformadores da terra, de todo nosso ser-aí, os vôos e as quedas de nosso amor, tudo nos capacita a esta tarefa* (ao lado da qual nenhuma outra, essencialmente, subsiste). (Os *Sonetos* mostram singularidades desta atividade, que aparece aqui colocada sob o nome e a proteção de uma moça falecida, cuja incompletude e inocência mantêm aberta a porta do sepulcro, de modo que ela, tendo-se ido, pertence àquelas potências que fazem a metade da vida permanecer fresca e aberta na direção da outra metade com o fermento aberto). *Elegias* e *Sonetos* se sustentam reciprocamente sem cessar – , e vejo como graça infinita o fato de que, com um mesmo alento, eu tenha tido permissão de inflar ambas as velas: a vela pequena e ferruginosa dos *Sonetos* e o gigantesco pano branco das *Elegias*.

Possa o senhor, caro amigo, identificar aqui algum conselho e esclarecimento e, de resto, doravante socorrer a si mesmo. Pois: não sei se alguma vez eu poderia dizer mais.

Seu  
R. M. Rilke.

**Heidi Diniz**

*Bueiro*

Monotipia

2011





# ***Representação e tradução no texto de Freud sobre as afasias<sup>1</sup>***

**Janaina Namba**

Pós-doutoranda em Filosofia na UFSCar.

Em 1891, Freud, em *Contribuição à concepção das afasias*, faz extensa crítica à neurologia do século XIX, que defendia uma localização anatômica cerebral para funções mentais. Logo no início desse texto, Freud afirma que se utilizará de casos já descritos na literatura para propor uma nova concepção de afasias e destaca que o funcionamento da linguagem se encontra intrinsecamente ligado ao funcionamento psíquico: "os processos fisiológicos não são interrompidos onde começam os processos psíquicos,"<sup>2</sup> esses últimos não seriam localizáveis como ditava a neurologia da época, mas estariam encadeados e em situação de dependência com os processos fisiológicos. Como consequência teríamos que a ativação do córtex cerebral, decorrente de uma excitação nervosa, seria ela própria responsável pela modificação do tecido cortical, funcionaria como uma impressão, uma marca no tecido, que viria a registrar uma possibilidade de memória. Memória essa que não se encontra, portanto, circunscrita em células, embora tenha como substrato o tecido nervoso, "lugar" por onde percorrem estímulos provenientes tanto do interior quanto do exterior do corpo. Esses estímulos estariam inscritos como traço, como representação. E as representações continuam a ser imagens, mas que, segundo Luiz Roberto Monzani, "não possuem mais o valor representativo conferido pelo pensamento clássico, subsistem em função do que são e do lugar em que estão."<sup>3</sup> Essas representações que envolvem a memória são inconscientes e só farão

<sup>1</sup> Texto extraído da tese de doutorado *Expressão e linguagem: aspectos da teoria freudiana*, defendida em 2010, na UFSCar, sob a orientação do prof. Dr Luiz Roberto Monzani.

<sup>2</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies*, p. 105.

<sup>3</sup> Monzani, L. R. "O suplemento e o excesso" in *Freud na filosofia brasileira*, p. 129.

parte da consciência ao se unirem às representações verbais, ou seja, possuem um funcionamento autônomo e encadeado que depende de ligações intrínsecas ao aparelho psíquico: "elas não reenviam mais a nada a não ser a si mesmas e à cena de que fazem parte."<sup>4</sup>

Como afirma Valerie Greenberg, "ao negar a teoria da projeção nervosa, Freud oferece um termo próprio: representação. E são as próprias evidências anatômicas que mostram que a imagem da periferia deve ser reconstituída".<sup>5</sup> Pode-se dizer então que a representação é ela própria uma **interpretação**, pois reconstitui o caminho que se deu desde a periferia até o córtex cerebral como uma interpretação feita pelo sonhador ao ser impelido pelo desejo de dormir no momento em que sonha. Nas palavras de Freud:

*[...] o desejo de dormir explica de maneira retorcida e caprichosa como se interpreta o estímulo externo. A interpretação correta da qual a alma dormente é perfeitamente capaz, reclamaria um interesse ativo e exigiria o cancelamento do sono; por isso, de todas as interpretações possíveis, só são admitidas aquelas compatíveis com a censura que o desejo de dormir exerce de maneira absolutista.*<sup>6</sup>

Se o sonhador **interpreta** o estímulo, ainda que de maneira desfigurada pela exigência da censura imposta pelo sono, podemos pensar na representação-palavra, ou na representação-objeto, a partir da forma como se apresentam, isto é, como complexos obtidos por reconstituição, por uma interpretação das impressões sensoriais individuais que percorreram diferentes vias e chegam ao córtex, onde por fim são associadas de uma forma que não corresponde exatamente ao estímulo externo aplicado na periferia do corpo.

Uma **representação-objeto** é composta de elementos visuais, táteis, acústicos e outros; a **representação-palavra** é composta por quatro elementos principais, "imagem motora

<sup>4</sup> Idem

<sup>5</sup> Greenberg, V. *Freud and the aphasia book*, p. 119

<sup>6</sup> Freud, S. "La interpretación de los sueños" in *La interpretación de los sueños (primera parte)*(1900), v. IV, p. 246

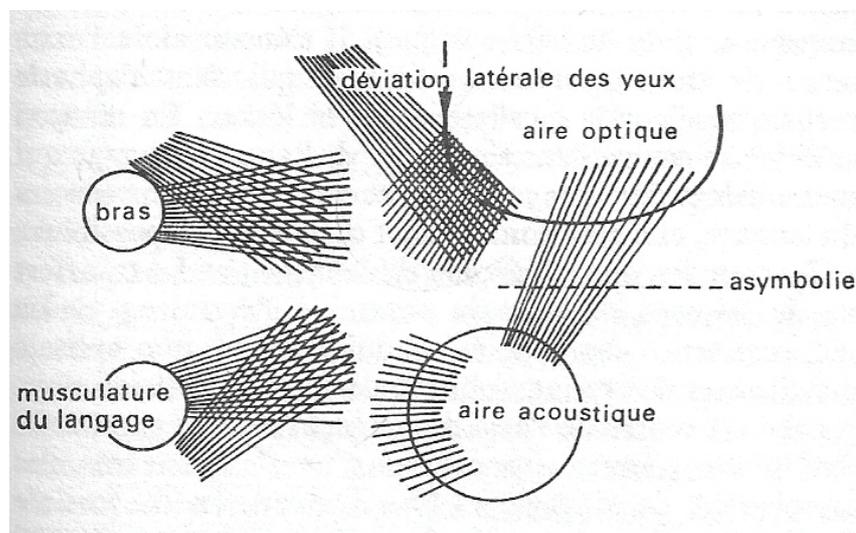
da linguagem", "imagem visual da letra", "imagem sonora" e "imagem motora da escrita". Estas representações são processos associativos complexos, nas quais os elementos se ligam uns aos outros, sejam eles elementos da representação-palavra, sejam elementos de representação-objeto, sejam ainda representações de palavra e de objeto.

Freud alerta que o conhecimento dessa composição vem da patologia, baseada em casos de lesões orgânicas do aparelho de linguagem e no estudo da localização dessas lesões que podem ser observadas a partir das características deixadas pela supressão de um dos elementos de representação-palavra. A concepção freudiana das afasias implica que haja perturbações na própria composição da representação-palavra, ou seja, que haveria, no próprio plano da linguagem, uma dissociação entre a imagem visual da letra e a imagem sonora da palavra. Ou ainda, que haja uma perturbação da relação estabelecida entre representações de objeto e palavra, ou seja, uma perturbação da função que em si mesma determina uma localização. As afasias serão classificadas em afasias de primeira ordem, ou **afasias verbais**, nas quais a perturbação ocorre entre os elementos que compõem a representação-palavra; em afasias de segunda ordem, ou **afasias assimbólicas**, nas quais a relação entre as representações de objeto e de palavra se encontra perturbada; e em afasias de terceira ordem, ou **agnósicas**, em que não há o reconhecimento do objeto, nem mesmo é feita uma associação entre o objeto e sua representação visual.

Para a localização dos distúrbios acima descritos, Freud se utilizou de um esquema abstraído das situações anatômicas reais, pretendendo mostrar apenas as relações existentes entre os diversos elementos de associação da linguagem a partir de áreas corticais onde pudessem conter as relações dos elementos da linguagem. O mesmo esquema é utilizado por ele na *Interpretação dos sonhos* (1900), quando adverte o leitor para não cair em tentação de determinar a localidade psíquica como se fosse uma localidade anatômica:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Freud, S. "La interpretación de los sueños" in *La interpretación de los sueños (segunda parte); Sobre el sueño* (1900-1901), v. V, p. 529

"Neste esquema, os círculos não representam os ditos centros da linguagem, mas áreas corticais entre as quais ocorrem as relações de linguagem"<sup>8</sup>



E dele é possível extrair, ao observar uma afasia verbal, que lesões bem próximas a essas áreas de linguagem têm um efeito menos intenso que os da supressão dos elementos de associação da linguagem, o que ressalta que o aparelho de linguagem se utiliza de mecanismos puramente funcionais. Isso torna-se evidente quando há a supressão de um único elemento que leva a uma ruptura na relação com os demais elementos de outras áreas. Em casos de agnosia, que se deve normalmente a lesões extensas e bilaterais, o paciente se encontra com o aparelho de linguagem em perfeitas condições, mas não

Figura : Os centros de linguagem são representados pelos cruzamentos de feixes. As áreas corticais dos nervos acústico, óptico, e a musculatura do braço e da linguagem são representadas pelos círculos. As vias associativas que partem dessas áreas e chegam ao interior da área de linguagem estão representadas pelos feixes radiais. As ligações com a área óptica estão separadas em dois feixes, considerando que os movimentos oculares contribuem de maneira particular na associação da leitura. Ainda temos outras ligações bilaterais da área acústica que não estão indicadas, segundo Freud, tanto para não sobrecarregar o esquema quanto pela falta de clareza concernente à relação estabelecida entre a área auditiva e o centro acústico da linguagem.

<sup>8</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p. 131

consegue reconhecê-lo visualmente, só é capaz de nomeá-lo quando pode tocá-lo. Nas afasias assimbólicas, permanece a capacidade de repetição mesmo sem a compreensão da palavra repetida. Diferentemente das ecolalias, em que a repetição propicia uma compreensão de algo que não podia ser compreendido senão pela via auditiva, "a repetição parece ser um meio de retomar a complicada relação da palavra, entendida pelas associações com o objeto através de um reforço de sons verbais"<sup>9</sup>. Segundo Freud, as afasias assimbólico-verbais são mais frequentes que as assimbólicas puras, e se devem a lesões do elemento acústico da linguagem, conduzindo a uma desagregação tanto de associações dentro da representação-palavra quanto das associações estabelecidas entre representação-palavra e de objeto, podendo haver um quadro clínico semelhante ao da afasia sensorial de Wernicke, em que encontramos distúrbios de compreensão, de leitura e de repetição. Ainda que a linguagem espontânea não se encontre suprimida, é possível observar um empobrecimento desta última em fragmentos de discurso dotados, no entanto, de significação precisa.<sup>10</sup>

Aparentemente, Freud dá alguma importância ao "fator topográfico da lesão na sintomatologia dos distúrbios de linguagem"<sup>11</sup> perante duas condições: a primeira, quando a lesão está situada num centro de linguagem, e a segunda, quando o resultado diz respeito à perda de um dos elementos que intervêm na associação da linguagem (proposta no esquema). Mas Freud se refere aqui a uma topografia que ele mesmo propôs, de centros esquemáticos de linguagem. Trata-se, portanto, de uma topografia baseada na função mesma. A partir de uma alteração desse centro, há uma reação do aparelho de linguagem como um todo, que sofre um rearranjo funcional e reage gerando um rebaixamento das funções. Essa tese Freud encontra em Jackson:

*A fim de apreciar a função do aparelho de linguagem nas condições patológicas, esposamos a tese de Hughlings Jackson, segundo a qual todos os modos de reação representam casos de involução funcional de um aparelho altamente organizado e que corresponde às etapas anteriores no seu desenvolvimento funcional. Então, em todas as circunstâncias, um arranjo de associações que é*

<sup>9</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p.133

<sup>10</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p. 134

<sup>11</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p. 136

*ulteriormente desenvolvido e que é de um nível mais elevado se encontrará perdido, ainda que seja mantido um arranjo mais simples que foi adquirido anteriormente.*<sup>12</sup>

Novamente, podemos observar que a consideração da topografia não é estática nem é determinante para a disfunção, mas ao contrário, que a lesão se descobre pela perda da última função a ser adquirida, ou seja, pela desorganização de uma hierarquia funcional que causa uma interrupção das associações em cadeia. Como observa Forrester, Freud, ao dizer que o fenômeno afásico ocorre independentemente de uma localização, estava "pavimentando um caminho para o entendimento da histeria como lesão de uma ideia. Em ambos, histeria e afasia, esse entendimento dos dois sistemas de apresentação é conduzido pelas lesões".<sup>13</sup> Isto é, na histeria o afeto encontra-se reprimido, direcionado ao corpo, e a palavra permanece esvaziada na consciência, como se tivesse sido desvinculada de seu objeto; as palavras perdem seu significado, "tornam-se gestos", tal como no modelo da afasia assimbólica quando há uma falha na ligação entre as representações de objeto e de palavra, e as palavras deixam de ter sentido. Tanto nas afasias quanto na histeria, a topografia de uma lesão cortical, ou de uma determinada "ideia" patológica, não está calcada na anatomia cerebral, mas no funcionamento do próprio sistema nervoso, como se houvesse um esfacelamento das camadas funcionais que emergiram juntamente com o desenvolvimento nervoso e psíquico provocando uma estagnação num estágio precedente ao último estágio de desenvolvimento, isto é, numa camada funcional antecedente à camada funcionalmente esfacelada. Dessa maneira, se "Jackson estendeu a ideia de desenvolvimento progressivo e regressivo aos distúrbios mórbidos da função psicofísica cerebral, Freud foi muito além ao estendê-la aos distúrbios mórbidos do desenvolvimento psíquico total do homem".<sup>14</sup>

Apropriando-se do esquema jacksoniano, "Freud estava adotando a noção crucial de **níveis funcionais**",<sup>15</sup> uma vez que o desenvolvimento progressivo se deve também ao fato de que as operações do sistema nervoso central, que ascendem pelos tratos nervosos desde a periferia, passam por modificações funcionais até chegarem ao córtex cerebral. Como diz o próprio Freud na *Contribuição à concepção das afasias*, "uma fibra que se

<sup>12</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p. 137

<sup>13</sup> Forrester, J. *Language and the origins of psychoanalysis*, p. 30

<sup>14</sup> Binswanger, L. *Discours, parcours et Freud*, p. 191

<sup>15</sup> Fullinwider, S. P. *Sigmund Freud, John Hughlings Jackson and speech*, p.152

dirige ao córtex cerebral passa por uma modificação funcional a cada vez que emerge de uma substância cinzenta".<sup>16</sup>

Segundo Jackson, a cada nível funcional há um processo de integração com outros níveis, o que pode vir a confirmar uma determinada função ou reorganizá-la, alterando-a significativamente. Cada nível desempenha uma determinada função e o nível mais elevado seria o proposicional, no qual "a consciência em virtude de sua supremacia torna outros níveis inconscientes, ainda que não inativos. A chave desse nível proposicional se encontraria na fala".<sup>17</sup>

Com base nessas hipóteses, a decorrência de uma lesão dos elementos que compõem os centros de linguagem seria uma reação generalizada e uma regressão funcional a estágios anteriores no desenvolvimento da linguagem, já que Freud tem em vista a própria evolução do sistema nervoso baseada numa forma-função. Ao sistema nervoso restaria apenas uma involução sistemática, independentemente do motivo, uma perda funcional das "camadas mais exteriores", isto é, um retorno a um "arranjo mais simples", precedente no tempo.

Alguns anos mais tarde, nos *Estudios sobre histeria* (1895), Freud propõe que o "material psíquico de uma histeria figurasse como um produto multidimensional de pelo menos três estratos",<sup>18</sup> compostos por camadas concêntricas que envolvem um núcleo. O primeiro modo de estratificação é linear e cronológico, compõe uma camada e depende de um motivo determinado. No segundo modo de estratificação, encontram-se graus de crescente resistência à rememoração e de alteração de consciência, tendo como ápice o núcleo de recordações patogênicas que não sobreveio à consciência e não pode jamais ser lembrado conscientemente. O terceiro modo, que é, segundo o autor, o mais essencial, equivale a um ordenamento segundo o **conteúdo de pensamento**, em que é realizado um enlace de "fios lógicos", que se dirigem ao núcleo e compõem o sintoma de maneira sobredeterminada (*überbestimmt*). Neste caso, o entendimento do sintoma psíquico como multiplamente estratificado nos conduz a uma ideia de que o desenvolvimento do aparelho psíquico normal também se dá por níveis funcionais ou de sistemas psíquicos que obedecem a um mesmo princípio neurofisiológico, isto é, seguem a mesma regra que já havia sugerido anteriormente, sem haver ruptura entre o fisiológico e o psíquico.

Freud escreve a Fliess em dezembro de 1896:

<sup>16</sup> Freud, S. *Contribution à la conception des aphasies* (1891), p. 102

<sup>17</sup> Fullinwider, S. P. *Sigmund Freud, John Hughlings Jackson and speech*, p.153

<sup>18</sup> Breuer, J y Freud, S. *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), v.II, p. 293.

*Você sabe que trabalho com a suposição de que nosso mecanismo psíquico foi gerado por sucessiva estratificação, pois de tempos em tempos o material preexistente de traços mnêmicos experimenta um reordenamento segundo novos nexos, uma retranscrição (Umschrift).<sup>19</sup>*

A suposição de que o material psíquico é gerado por uma estratificação decorrente do processo de inscrição e reordenamento dos traços de memória baseia-se num modelo de aparelho psíquico composto por sistemas. Segundo Freud, a memória não é preexistente de maneira simples, mas múltipla; ela é registrada em diversas variedades de signos. Compara o registro na memória com o reordenamento que os estímulos externos têm de passar desde a periferia até o córtex cerebral. Um estímulo externo é inscrito ao passar por vários estágios de ordenação a partir dos quais adquire representatividade e só assim pode ser lembrado. Supõe que ocorram ao menos três transcrições, que bem poderiam estar dispostas num substrato neural, mas afirma que "não de uma maneira necessariamente tópica".<sup>20</sup> Propõe então um esboço "sistematizado" e dividido em estágios composto por neurônios de percepção (P), que ligados à consciência (Cs) não carregam nenhum traço de memória. São eles: 1. Signos de percepção, pelos quais se dá a primeira transcrição, por simultaneidade, o que torna esses signos inacessíveis à consciência; 2. Inconsciência (Ics), quando ocorre a segunda transcrição, "talvez" por causalidade, que reforça a inacessibilidade à consciência; 3. Pré-consciência (PrCs), quando ocorre a terceira transcrição, a ligação dos traços de memória à representações-palavra: "desde esta pré-consciência, os investimentos se tornam conscientes segundo determinadas regras, e certamente esta consciência secundária é posterior na ordem do tempo".<sup>21</sup>

Este esboço feito de estratos é bastante semelhante ao esquema da *Interpretação dos sonhos*. Há, no entanto, algumas diferenças importantes entre eles, como, por exemplo, a primeira transcrição, que é um marco que assinala a transformação de uma percepção num signo perceptivo. Tudo o que é percebido pelo aparelho psíquico passa por um

<sup>19</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 274

<sup>20</sup> Idem

<sup>21</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 275

processo de representação desde a primeira transcrição; ou, como explica Forrester, é "como se houvesse uma tradução de todas as percepções em sua própria linguagem".<sup>22</sup> Um signo perceptivo não tem, por definição, acesso à consciência. Tão logo seja transcrito, afasta-se dela e aproxima-se mais de um signo de memória, permanecendo igualmente inacessível à consciência. Apenas ao passarem por uma terceira transcrição, ao serem ligados a representações-palavra, é que tais signos tornam-se então suscetíveis de consciência.

Dessa maneira, aquilo que um dia foi percepção, ao ser armazenado, torna-se um signo passível de ser sucessivamente transcrito ao longo de sistemas. Ao passar de um sistema ao outro, é preciso uma tradução, ou seja, há uma mudança funcional na medida em que um signo passa de um sistema a outro, tal como a mudança funcional de uma fibra nervosa cada vez que emerge de um núcleo cinzento: "Quero destacar que as transcrições que seguem umas às outras constituem a operação psíquica de épocas sucessivas da vida. Na fronteira entre duas destas épocas, deve ser produzida uma tradução desse material psíquico."<sup>23</sup>

Freud afirma que para ocorrer uma tradução é necessária uma inibição da "inscrição" anterior, e que a ausência de tradução implica uma vigência das leis psicológicas presentes no período anterior.<sup>24</sup> Em outras palavras, para que o material psíquico seja inscrito no sistema de memória, é preciso haver uma inibição do nível funcional anterior equivalente à percepção-consciência, e assim sucessivamente segundo o esboço utilizado na "Carta 52". Um processo de tradução negado<sup>25</sup> (*Versagung*) é o que Freud chama clinicamente de **repressão**, que se dá pelo possível desprendimento de prazer a ser gerado por uma tradução. "É como se este prazer convocasse uma perturbação do pensar e não consentisse o próprio trabalho de tradução".<sup>26</sup> Neste caso, temos uma "defesa patológica" gerada por algo previamente inibido, mas que, ao retornar à consciência, se torna responsável por um novo desenvolvimento de prazer como se fosse atual, e que,

<sup>22</sup> Forrester, J. *Language and the origins of psychoanalysis*, p. 25

<sup>23</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 275

<sup>24</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 276

<sup>25</sup> Optamos aqui por utilizar o verbo negar em vez de denegar como correspondente do substantivo *Versagung* utilizado por Freud, uma vez que o verbete *versagen*, de acordo com o dicionário *Langenscheidt*, indica negar, recusar.

<sup>26</sup> Idem

portanto, não chega a ser inibido por uma fase seguinte, cujo conteúdo material geralmente é revelado como sendo de "natureza sexual e ocorrido dentro de uma fase anterior".<sup>27</sup>

Podemos assim comparar a defesa patológica acima descrita ao que Freud chamará de repressão propriamente dita. Em 1915, ele se refere à repressão como um mecanismo de defesa que não se encontra presente desde a origem: "não pode engendrar-se antes que se tenha estabelecido uma nítida separação entre a atividade consciente e a atividade inconsciente da alma".<sup>28</sup> Esta separação não se dá apenas pelos diferentes modos de funcionamento dos sistemas, mas também pela presença de uma barreira de censura que estaria "localizada" entre os sistemas **pré-consciente** e **inconsciente**. Mas, antes da consolidação de uma defesa assim descrita, isto é, para que a repressão se confirme, deve haver uma repressão fundadora da barreira de censura, ou ainda uma repressão responsável pela divisão entre os sistemas. Trata-se de uma **repressão primordial** (*Urverdrängung*), em que a agência representante de pulsão tem o acesso à consciência negado. A partir de então, estabelece-se uma **fixação**, isto é, "a agência representante em questão persiste imutável e a pulsão segue ligada a ela".<sup>29</sup>

Se antes vimos que uma não-tradução do conteúdo psíquico se dá como um modo de evitar o desprendimento do desprazer, isto é, como uma defesa patológica, temos agora sintomas como seqüelas desse mecanismo repressivo, ou seja, a partir de uma lembrança ou da reativação de um traço mnêmico incompatível com a consciência, tem-se uma nova repressão, ainda que parcial: a lembrança penosa é substituída por outra, uma formação substitutiva mais apropriada à consciência, mesmo que passível de desprazer.

Freud se refere à agência representante de pulsão como uma representação, ou como um grupo de representações investidas por um determinado montante de energia ou de afeto.<sup>30</sup> Nos termos econômicos da teoria freudiana, como meta genuína da repressão,

<sup>27</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 277

<sup>28</sup> Freud, S. "La represión" in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916), v. XIV, p. 142. Aqui, alma é utilizada como psiquismo. No texto "Tratamiento psíquico" (tratamento da alma — *Psychische Behandlung* [*Seelenbehandlung*] de 1890), Freud comenta que o "tratamiento psíquico pode ser mais bem dito como tratamento desde a alma, seja ele de perturbações anímicas ou corporais, com recursos que de maneira primária e imediata influenciam sobre o anímico do homem". AE, v. I, p. 115.

<sup>29</sup> Freud, S. "La represión" in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916), v. XIV, p. 143

<sup>30</sup> Cf. *Apêndice de das neuropsicoses de defesa, sobre a diferença entre afeto e energia*

tem-se "o sufocamento do desenvolvimento de afeto". Os afetos correspondem a processos de descarga de excitação, e em última instância são percebidos como sensações. Caso ocorra um aumento da excitação que não é sufocada, esse aumento corresponde a sensações desprazíveis. O desenvolvimento e desprendimento do afeto parte do sistema **inconsciente**, processo este que é reprimido à medida que se desenvolve. As representações, por sua vez, são traços mnêmicos investidos que se encontravam enlaçados a esses afetos. Sufocadas e afastadas da consciência, elas permanecem no inconsciente como **formação real** e atuante nesse sistema.<sup>31</sup> Ao serem reprimidas, as representações são separadas dos afetos, o que redundará na perda de investimentos pré-conscientes e no ganho de investimentos provenientes do inconsciente. As representações podem receber investimentos originariamente inconscientes, ou tais que, originados no pré-consciente, foram reprimidos e se tornaram inconscientes.

Tomando-se essas considerações à luz da "Carta 52", em que "cada reescritura posterior inibe a anterior, retirando-lhe o processo excitatório (e desviando-o para si)",<sup>32</sup> podemos concluir que toda vez que não houver uma reescritura posterior, haverá uma indicação de que aquela inscrição passou pelo processo de repressão, permitindo que a excitação circule segundo as leis vigentes do período anterior, já que não houve um desvio da excitação para o que seria então traduzido. Todavia, o processo de repressão propriamente dito reforça o mecanismo originário da repressão primordial, que foi definido anteriormente pela pulsão que segue ligada ao seu representante. Isto parece contraditório se levarmos em conta que a repressão é responsável por uma separação entre montante de afeto e representação. Cabe lembrar, no entanto, que a repressão primordial não existe desde o início, mas é estabelecida, e pode ser pensada como fundadora de uma separação na medida em que forma um novo tipo de representação ao unir pulsão e representação. Se temos então uma repressão que é reforçada por um mecanismo contrário ao mecanismo original, isto é, um reforço que é agente de uma separação, isto só é possível porque na representação primordial encontra-se a fundação de uma representação-modelo em que representante e pulsão encontram-se atados.

Essa ligação-modelo primordial oferece a possibilidade para a formação do sistema pré-consciente, ainda que este necessite de representações-palavra para ser passível de

<sup>31</sup> Freud, S. "Lo inconciente" in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916), v. XIV, p. 174

<sup>32</sup> Freud, S. "Carta 52" in *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1886-1899), v. I, p. 276

consciência. A consequência natural desses processos de inibições e traduções, que constituem as operações psíquicas, seria a própria estruturação e consolidação do aparelho psíquico; e vemos assim que eles são constitutivos do próprio desenvolvimento da linguagem. Como explica Daniel Heller-Roazen, comentando esse ponto a partir de uma sugestiva comparação,

*O papel da tradução no modelo psíquico (da Carta 52) é decisivo. Mas os processos invocados por Freud parecem ter pouco em comum com a atividade literária usualmente denotada pelo termo tradução. É difícil dizer como poderia existir um tradutor quando a consciência ainda não emergiu. No campo em que os primeiros signos seguem as percepções, que por sua vez excluem toda a memória, tais signos não podem representar um texto original a ser traduzido. Estritamente, podem ser apenas versões (versões das versões) que apontam para um evento que, em si mesmo, é irredutível a toda espécie de notação.<sup>33</sup>*

Ainda que Heller-Roazen invoque a necessidade de uma atividade consciente originária para que haja tradução, o fato é que o modelo da "Carta 52", que fora reformulado na *Interpretação dos sonhos*, mostra que os estímulos que atingem a percepção são percebidos como conscientes (sistema P-Cs), e que a consciência está associada à percepção, mas não à memória, o que implica uma perda da consciência, que só será resgatada posteriormente, numa terceira transcrição no sistema pré-consciente, pela ligação com representações-palavra. Ora, ainda que a tradução que ocorre na fronteira entre duas épocas, ou, em termos tópicos, entre um sistema e outro, seja anterior à tradução em palavras, que só ocorre posteriormente, a transformação de um estímulo numa linguagem inteligível para o sistema nervoso também implica uma tradução, mesmo que não envolva a consciência, mesmo que só posteriormente se torne consciente.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Heller-Roazen, D. *Echolalias. On the forgetting of language*, p. 143

<sup>34</sup> Ou, lembrando o que nos diz Torres Filho a propósito de um ponto similar na filosofia de Schelling, "já que sem linguagem não é possível pensar não só nenhuma consciência filosófica, mas nenhuma consciência em geral, a linguagem não pode ter sido fundada com consciência". Torres Filho, R. R. *Ensaio de filosofia ilustrada*, p. 28

O que parece invocar Heller-Roazen é que de um texto original, dos estímulos originais, só restam versões no aparelho psíquico, versões que não podem se aproximar desse original por não admitir uma notação em outras linguagens. No entanto, se levarmos em consideração a própria definição de tradução, processo por meio do qual tem-se a transformação dos termos de uma linguagem em outra, e, em alguma medida, uma adaptação da estrutura da linguagem receptora à de origem, podemos pensar esse processo de tradução dos moldes literários como eventos externos dotados de um determinado modo de expressão que se transformam numa linguagem adequada ao aparelho psíquico tanto no plano da significação quanto no de sua estrutura peculiar. Além de eventos que são traduzidos em uma linguagem própria, podemos observar eventos que não apenas foram traduzidos, mas incorporados, e que atualmente, de fato, não passam de representações, de versões que podem mesmo ser designadas como recriações destes eventos, como no caso das pulsões.

Para melhor explicar essa incorporação, cabe aqui lembrar que a excitação que percorre o corpo pode ser proveniente tanto de estímulos externos que o atingiram, quanto de estímulos internos, provenientes do próprio corpo. Segundo Freud, esses estímulos internos foram primordialmente estímulos externos a agir sobre os organismos vivos que ao longo da filogênese foram interiorizados e na atualidade agem internamente, como no caso específico das pulsões: "as pulsões, ou ao menos uma parte delas, são decantações da ação dos estímulos exteriores que no curso da filogênese influenciaram a substância viva, modificando-a".<sup>35</sup>

Para Binswanger, todas as transformações pulsionais, sejam elas sociais ou egoístas, de maus ou bons instintos são, para Freud, produzidas por *coação*, sendo que originariamente, na história da humanidade, elas teriam sido exclusivamente exteriores.<sup>36</sup> Cabe lembrar que, segundo Freud, se tomarmos a via da filogênese, retrocedendo do homem até os organismos extremamente simples, poderemos intuir que todos os estímulos, que inicialmente vieram do exterior, passaram por um longo processo de

<sup>35</sup> Freud, S. "Pulsiones y destinos de pulsión" in *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916), v. XIV, p. 116. Além de falar da decantação das pulsões em *Pulsões e seus destinos*, Freud se refere diretamente a um estímulo exterior interiorizado: "Pode ocorrer que um estímulo seja interiorizado, por exemplo, se ataca ou destrói um órgão; então se engendra uma nova fonte de excitação continuada e de incremento de tensão". Cf. "A repressão", p. 141.

<sup>36</sup> Binswanger, L. *Discour, parcours et Freud*, p. 205

interiorização e que "os estados afetivos estão incorporados (*einverleiben*) na vida psíquica como sedimentações de antiquíssimas vivências traumáticas".<sup>37</sup>

Em *Para além do princípio do prazer* (1920), Freud recorre ao exemplo de um organismo vivo em "sua máxima simplificação", uma vesícula excitável que sofre o embate de estímulos exteriores, os quais contêm grande quantidade de energia que, por sua vez, acaba promovendo o desenvolvimento de uma proteção **antiestímulos** ao redor da vesícula. Há uma transformação da camada mais externa de matéria viva em material inorgânico que age como se fosse um filtro de quantidades de energia, evitando assim a passagem de grandes quantidades que poderiam ser fatais. Com o desenvolvimento da proteção, quantidades reduzidas continuam a estimular o organismo e servem de indício para que ele possa "averiguar a orientação e a índole dos estímulos exteriores".<sup>38</sup> É a partir dessa necessidade de proteção que podemos observar, numa escala filogenética, o desenvolvimento de órgãos receptores especializados, e afirmar que, no caso dos organismos complexos, a modificação ocorreu por meio de uma internalização da camada receptora de estímulos da antiga "vesícula" para dentro do corpo. Ainda que de maneira incompleta, os órgãos sensoriais foram mantidos como receptores de estímulos externos. Estes órgãos filtram a energia externa pela sua própria especificidade de recepção. A retina, por exemplo, só é capaz de captar os estímulos luminosos que se encontram no espectro visível, assim como o tímpano é sensível apenas às ondas mecânicas sonoras dentro do espectro audível e não a outros tipos de onda, como, por exemplo, as eletromagnéticas. Tais órgãos são tradutores de estímulos, capazes de transformá-los numa linguagem apropriada ao sistema nervoso, linguagem esta que é, por sua vez, sucessivamente traduzida, até chegar a ser uma representação cortical **recriada** do estímulo externo.

Como já mencionamos anteriormente, o processo de tradução incorre na inibição das inscrições anteriores entre os sistemas no aparelho psíquico proposto por Freud. Mas podemos encontrar outras inibições como esta que estão relacionadas ao funcionamento do aparelho psíquico tanto no desenvolvimento neurológico infantil quanto na linguagem.

Para que haja o desenvolvimento do sistema nervoso na criança, é necessária uma progressiva inibição dos reflexos primitivos para que o movimento voluntário se realize,

<sup>37</sup> Freud, S. "Inhibición, síntoma y angustia" in *Presentación autobiográfica, Inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras* (1925-1926), v. XX, p. 89

<sup>38</sup> Freud, S. "Más allá del principio de placer" in *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922), v. XVIII, p. 27

ou seja, uma inibição de circuitos neurais primitivos para que posteriormente outros se constituam. Por exemplo, no bebê deve haver uma inibição da marcha automática para que ele posteriormente possa realizar os movimentos de flexão e extensão voluntária das articulações dos membros inferiores. Esse processo também pode ser descrito em termos estritamente linguísticos, como faz, por exemplo, Roman Jakobson: "a criança **perde** quase todas suas habilidades para produzir sons ao passar de um estágio pré-linguístico ao da aquisição das palavras, isto é, ao [passar] para o primeiro genuíno estágio da linguagem".<sup>39</sup> Jakobson diz que "durante o período de balbucio, a criança produz uma ampla variedade de sons, sendo que quase todos são eliminados ao passar para um estágio em que são faladas poucas palavras".<sup>40</sup> Nesse último período, é comum na criança a repetição dos sons, fazendo com que se torne familiar a imagem motora de palavra na presença da imagem acústica da palavra correspondente de modo que a palavra adquira um valor fonológico. Dessa maneira, ao procurar adaptar-se ao que há ao seu redor, a criança aprende a reconhecer tanto o que ouve quanto aquilo que emite o som, e diferencia o que ficou retido na memória daquilo que é capaz de reproduzir. Ao realizar tais distinções, torna-se capaz de separar o que é próprio do que não é, e os valores fonológicos tornam-se intersubjetivos, e não apenas subjetivos, impelindo a própria linguagem na direção da significação.

Temos assim que na formação do sistema fonético da criança há certa regularidade na sucessão das aquisições, o que diz respeito, no mais das vezes, à constituição de uma sequência temporal e invariável. Essas aquisições compõem uma hierarquia universal e invariável, ou seja, se a hierarquia é baseada numa temporalidade das aquisições, os valores fonéticos encontram-se igualmente ligados a elas de modo hierárquico e temporal, o que implica uma relação de solidariedade irreversível, isto é, uma relação em que um valor secundário não pode existir sem um valor primário, e este, por sua vez, não pode ser eliminado sem um secundário. Ainda que de maneira negativa, essa relação pode ser observada nos distúrbios afásicos que reproduzem a ordem reversa da aquisição da linguagem, isto é, "as camadas mais altas são eliminadas antes das mais baixas", ou mais especificamente, temos que "as vogais nasais (ou palatais; em português é, ê, i) tendem a desaparecer antes das consoantes alveolares (n, l e r) e, essas últimas, antes das consoantes produzidas na região anterior da boca (p e b)".<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Heller-Roazen, D. *Echolalias: on the forgetting of language*, p. 10

<sup>40</sup> Jakobson, R. *Studies on child language and aphasia*, p. 8

<sup>41</sup> Jakobson, R. *Studies on child language and aphasia*, p. 13

Dessa forma, a palavra, assim como os fonemas, é integrada a um sistema estratificado no qual são designados valores que obedecem à estrutura fonológica, e, portanto, falar implica numa seleção de elementos linguísticos bem como na combinação destes em unidades linguísticas com graus de maior complexidade.

Jakobson se refere a gestos vocais que formam, tais como expressões exclamativas ou onomatopaicas, um estrato distinto, pois parecem buscar sons que seriam inadmissíveis em outro lugar. Na fala onomatopaica da criança, observa-se um valor expressivo inusual, como, por exemplo, a designação de um mesmo som tanto para o latido do cachorro quanto para a própria representação do animal, sendo diferenciáveis apenas por uma variação da entonação do som.<sup>42</sup> Ainda que tais expressões possam ser observadas na linguagem já consolidada de um adulto, aparecem como uma fala remanescente do período do balbuciar, como um eco, um resgate de um estrato anterior.

Ao compararmos o modelo da aquisição da linguagem pela estrutura estratificada de Jakobson, reiteramos a posição freudiana de um aparelho de linguagem estratificado e baseado em níveis funcionais. Mas, podemos ainda estender a afirmação de Freud quanto aos processos psíquicos serem correlatos dos processos fisiológicos, e ver na aquisição da linguagem o próprio desenvolvimento do aparelho psíquico, baseado em estratos funcionais que se encontram intrinsecamente relacionado às representações formadas desde estímulos externos ou internos, ou mais especificamente para estes últimos, as pulsões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BINSWANGER, L. *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne: discours, parcours et Freud*. Trad. Roger Lewinter. Paris: Gallimard, 1970.

FORRESTER, J. *Language and the origins of psychoanalysis*. New York: Columbia University Press, 1980.

FREUD, S. *Contribution à la conception des aphasies*. Trad. Claude van Reeth. Paris: PUF, 1983.

\_\_\_\_\_. *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)*, v. I. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

<sup>42</sup> Jakobson, R. *Studies on child language and aphasia*, p. 9

\_\_\_\_\_. *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), v.II. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004

\_\_\_\_\_. *La interpretación de los sueños (primera parte)* (1900), v. IV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *La interpretación de los sueños (segunda parte); Sobre el sueño* (1900-1901), v. V. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916), v. XIV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922), v. XVIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *Presentación autobiográfica, Inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras* (1925-1926), v. XX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

FULLINWIDER, S.P. "Sigmund Freud, Jonh Hughlings Jackson and speech". In: *Journal of the history of ideas*, v. 44, No 1, 1983.

GREENBERG, V. D. *Freud and his aphasia book*. New York: Cornell University Press, 1997.

HELLER-ROAZEN, D. *Echolalias on the forgetting of language*. New York: Zone Books, 2005.

JAKOBSON, R. *Studies on child language and aphasia*, Paris/The Hague: Moutoun, 1971.

MONZANI, L. R. "O paradoxo do prazer em Freud". In: FULGENCIO, L. e SIMANKE, R. T. (Orgs.), *Freud na filosofia brasileira*. São Paulo: Escuta, 2005.

TORRES FILHO, R. R. "O simbólico em Schelling". In: *Ensaio de filosofia ilustrada*. 2 edição. São Paulo, Iluminuras, 2004.



# Uma valsa para Bergson

**Caio Yurgel**

Graduado em Filosofia e mestrando em Teoria da Literatura / Escrita Criativa, ambos pela PUC-RS.

## Algumas notas introdutórias<sup>1</sup>

Bergson quer escrever movimento puro — mas entre ele e a pura duração existe o problema de como comunicá-la, a linguagem não sendo mais que um recorte arbitrário do real, rígida demais para captar a mobilidade do tempo.

E no entanto Bergson tem muito claramente para si o escopo de sua filosofia — seus textos transpiram confiança, transitam com naturalidade entre diversas áreas do conhecimento, permitem-se constante auto-referência. Analisadas cronologicamente, as obras de Bergson têm por característica crescer um tijolo a mais à obra anterior, construindo assim, no andar do tempo, uma filosofia coerente e metódica, mas sobretudo acessível: pode-se penetrar a obra do filósofo por qualquer um de seus textos, já que todos serão receptivos e exporão, em maior ou menor grau de detalhamento, as preocupações centrais de seu pensamento.

Pois que Bergson consegue revisitar continuamente os eixos de sua filosofia sem soar obsessivo (como um Heidegger) ou cansativamente repetitivo (como um Kant).

<sup>1</sup> A pesquisa prévia à redação do presente artigo indicou, dentro da obra de Henri Bergson, três livros mais afeitos à temática proposta (i.e. a estética). O artigo está, portanto, inteiramente baseado nesses três títulos, a saber: *Le rire* (1899), *L'évolution créatrice* (1907), e *O pensamento e o movimento* (1934). Assim sendo, e de modo a despoluir a constante citação dos mesmos títulos, optou-se por abreviá-los da seguinte maneira, respectivamente: R, EC e PM, seguido da página em questão (p.ex: EC, p.100). Espera-se, com isso, interferir o mínimo na leitura e no estilo proposto. Com exceção do último livro, as demais traduções ao português são do autor.

Resultado, certamente, do *modus operandi* bergsoniano, um no qual "comparações e metáforas sugerirão [...] aquilo que não conseguiremos exprimir" (R, p.45), ou seja: variações sobre um mesmo tema, modulações de voz, intercâmbio de estilos – Bergson escrevendo é como água buscando escorrer: a menor das brechas será suficiente para a infiltração. Um prêmio Nobel de Literatura não decorre do acaso.

E tais metáforas, imagens mediadoras, são de tal maneira ricas, precisas, tão bem alinhadas com o fundo de sua filosofia, que o ímpeto de esclarecê-las pode resultar vazio, frustrante. Compreender a clareza dos conceitos de Bergson é o primeiro passo para abordá-lo, antes de dedicar-lhe páginas e páginas sobre um ponto específico de seu discurso (p.ex., "A intuição em Bergson") que, no mais das vezes, nos conduzirá aonde o próprio filósofo já estava. Ninguém explica Bergson melhor do que Bergson.

De modo que o presente artigo não se concentrará no 'o quê' em Bergson, e sim no 'como'; mais na forma que no conteúdo. Um exercício de estilo, de uma certa maneira, e um que parte de prerrogativas bergsonianas (o tempo, o real, o possível, a duração, a intuição, a linguagem) e busca responder a uma pergunta fundamental à estética contemporânea (ainda que sempre implícita, sempre relegada a um segundo plano): *como comunicar em tempos mecânicos?*

Em outras palavras, palavras mais espaçosas, procura-se criar um caminho, dentro da própria obra de Bergson, que responda a um problema que retorna constantemente nos textos do filósofo: o real reduzido a um funcionamento mecânico, e a impossibilidade de a linguagem resistir a essas operações de mecanização do cotidiano.

Para tanto, propõe-se uma abordagem dividida em três módulos interligados:

(i) o esboço de uma teoria estética bergsoniana (visto que o filósofo jamais dedicou uma obra específica ao tema), na qual se situaria o germe de um desfecho possível, conforme apontará o presente artigo;

(ii) o modo como esta estética influi nos grandes e mais conhecidos conceitos do filósofo – o tempo, o real e o possível –, e como estes podem ser re-significados à luz daquela;

e (iii) de que forma estas preocupações desembocam na linguagem e na necessidade/dificuldade de expressão, e quais soluções são apontadas pelo próprio Bergson.

Ao cabo do quê uma conclusão se ocupará em responder – ou em iniciar a responder – à pergunta acima formulada. Com sorte, esta resposta trará consigo mais dúvidas que certezas, mais movimento que rigidez.

## Caminhos para uma estética

Em toda honestidade: Bergson não tem a arte em alta conta. Não que a despreze – muito pelo contrário –, porém a arte serve-lhe mais como metáfora que como tema central. Ilustração e não referência. Para todos os efeitos, é a biologia que mais o entusiasma – a mais importante das ciências, diria, por tratar exatamente da vida, tema bergsoniano por excelência, e nisso ser a que melhor se aproxima da filosofia. Enquanto esta aborda a vida de um ponto de vista espiritual, aquela a complementa de um ponto de vista orgânico. Não serão raras, ao longo de sua obra (sobretudo na *Evolução criadora*), as referências que vão e voltam de uma à outra, costurando um complexo traçado multidisciplinar.

Isso para dizer que Bergson não legou à posterioridade uma teoria da arte, como o fez com uma teoria do conhecimento, por exemplo, e que será antes necessário reconstruir alguns caminhos para uma estética possível com base em diversos de seus textos (em especial *O riso*, considerada obra 'menor' no percurso do filósofo, apesar de fundamental para compreender sua irreverência reflexiva).

As reflexões propriamente ditas sobre arte não surgem antes do quarto final de *O riso*, já que tampouco este é seu foco principal (mas sim o de analisar a significação do cômico na sociedade). Quando surgem, entretanto, decorrem de um questionamento: "Qual o objeto da arte?" (R, p.115), pergunta-se o filósofo, especulando que se o homem pudesse estar em comunicação imediata com as coisas e consigo mesmo, então ou a arte seria inútil, ou seríamos todos artistas. Implícito aqui está a ideia de que a natureza encontra-se *acima* da arte, numa escala de importância, ideia que Bergson retomará em *O pensamento e o movente*: "Não é o mundo igualmente uma obra de arte, incomparavelmente mais rica do que a do maior artista?" (PM, p.118). Entretanto, admite o filósofo, não somos capazes de estar em pleno contato com a natureza, como se um véu se interpusesse entre nós e nossa própria consciência (R, p.115), e portanto cabe à arte reconduzir-nos à "simples natureza" (R., p.131).

Um movimento que também é ruptura: uma das imposições da sociedade é que não tiremos dos objetos mais que o útil (R, p.115), o que funcionalize o real:

*Meus sentidos e minha consciência não me concedem mais que uma simplificação prática. [...] As coisas foram classificadas em vista do partido que eu poderia tirar delas. É esta classificação que eu percebo, muito mais que a cor e a forma das coisas. [...] A individualidade das coisas e dos seres nos escapa todas as vezes que não nos é materialmente útil percebê-la. (R, p.116)*

Logo, a arte floresce onde falha a sociedade – no que ela nos distancia da natureza e de nossa consciência. Nesse cenário, o artista seria aquele capaz de enxergar através

do véu que nos cega, e ver "a vida interior das coisas", suas cores e formas, e então realizar "a mais alta ambição da arte, que é a de nos revelar a natureza" (R, p.119).

Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas.

*O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? (PM, p.155)<sup>2</sup>*

Ao sensibilizar-nos a esta realidade que está tanto dentro quanto fora de nós, e que é, portanto, muito mais profunda e complexa que pretende o cotidiano, o artista chama nossa atenção para o individual a que visa a arte (em oposição ao mecânico da sociedade) (R, p.123). "A arte sem dúvida nos faz descobrir nas coisas mais qualidades e mais matizes do que percebemos naturalmente", afirma Bergson, preparando um porém:

*Dilata nossa percepção, mas antes na superfície do que na profundidade. Enriquece nosso presente, mas realmente não nos faz ultrapassar o presente. Pela filosofia, podemos nos habituar a não isolar nunca o presente do passado que ele arrasta consigo. Graças a ela todas as coisas adquirem profundidade – mais que profundidade, algo como uma quarta dimensão que permite que as percepções anteriores permaneçam solidárias das percepções atuais e que o porvir imediato venha, ele próprio, desenhar-se em parte no presente. (PM, pp.181-182)*

A filosofia, exatamente – o metro bergsoniano, sua moeda de troca. Assim como faz para a biologia, Bergson tem na filosofia a medida para a arte, pautando esta naquela e concluindo que a arte possui, sim, um papel digno, mas aquém da supremacia incontestada da filosofia:

<sup>2</sup> Vide também PM, pp.158-159.

*Pois bem, aquilo que a natureza faz de longe em longe, por distração, para alguns privilegiados [os artistas], será que a filosofia, em semelhante matéria, não poderia tentar fazê-lo, num outro sentido e de outro modo, para todo mundo? O papel da filosofia não seria, aqui, o de nos levar a uma concepção mais completa da realidade graças a um certo deslocamento de nossa atenção? (PM, p.159)*

Em defesa da arte – afirmou Bergson, anos antes, em *O riso* –, mesmo que a filosofia seja capaz de cumprir o papel da arte de forma mais democrática e profunda, apenas esta última poderá ser inata, em oposição ao pensamento "refletido, sistemático" (R, p.118)<sup>3</sup> que é obra da filosofia. Pois por mais que caiba à filosofia (ou à ciência em geral) reunir o conhecimento por ela produzido em conceitos e fórmulas, ela jamais deve sucumbir ao automatismo analítico inerente a tal atividade (e a isso retornaremos, breve). Ela deve preservar um espaço simpático, estético:

*é freqüentemente um sentimento perfeitamente estético que leva o biólogo evolucionista a supor parentes entre si formas entre as quais ele é o primeiro a perceber uma semelhança: os próprios desenhos que delas fornece revelam por vezes uma mão e sobretudo um olho de artista. [...] Ciência e arte introduzem-nos assim na intimidade de uma matéria que uma delas pensa e a outra manipula. (PM, p.63;88)*

A estética está, portanto, implícita no esforço intelectual e científico postulado por Bergson – não, porém, enquanto uma afetação em busca da beleza ou da harmonia,

<sup>3</sup> "Mais de loin em loin, par distraction, la nature suscite dès âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est oeuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser" (R, p.118) – um "détachement naturel" que, como veremos, desemboca no conceito de intuição em Bergson – na forma de uma simultaneidade, de um fluxo inato.

em busca de um clichê artístico qualquer, mas enquanto a preservação de um espaço intuitivo e fluído, o "desenho de um movimento" (R, p.21), uma "potência de convicção" (R, p.124). Levando-se a argumentação a extremos, poderíamos afirmar que a filosofia deve ser estética ou não será – tornar-se-ia rígida, mecânica, imóvel. Tal distinção, por sutil que seja, garante à arte status único, validando-lhe um discurso próprio – em outras palavras, permitindo que haja, sim, uma teoria estética subjacente à filosofia de Bergson.

Para resumir esta teoria, diríamos que, em Bergson, a função da arte não é a de meramente *imitar* a natureza – no que ela seria "pedante" (R, p.37) –, ou de acrescentar a ela elementos que já não estejam dados, mas sim de eliminar as mediações que a sociedade (as condições práticas da vida, do cotidiano) interpõe entre nós e o real (que está tanto dentro quanto fora de nós) (R, p.120)<sup>4</sup>.

Enfim o real: ao lado da natureza, compõe o principal traço de união entre arte e filosofia. A diferença é de grau, como dissemos: a filosofia mais, a arte menos capaz de reconduzir o homem a este real que é continuamente presente, passado e futuro. Isto não significa, contudo, que a arte seja necessariamente *inferior* – a questão, dá a entender Bergson, recai na subjetividade: para o mesmo argumento que a filosofia consegue afirmar metódica e sistematicamente, a arte recorre à sensibilidade, e portanto "não é entendida do mesmo modo por todo mundo" (PM, pp.296-297)<sup>5</sup>. O filósofo francês reconhece o valor da arte, porém deseja ampliar este valor, esta voz, aliando-a à filosofia, uma vez que esta última seria mais *eficaz* em transmitir a mensagem de Bergson – motivo pelo qual ele é um filósofo e não um poeta, por exemplo, e motivo pelo qual, também, um filósofo tão hábil com a poesia: porque reconhece na arte a mesma mensagem da filosofia, de reconciliação entre homem e vida.

4 "Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même" (R, p.120).

5 A medida de Bergson, portanto: que a arte faça parte da filosofia. "A história da filosofia faz-nos sobretudo assistir ao esforço incessantemente renovado de uma reflexão que trabalha na atenuação das dificuldades, na resolução das contradições, na mensuração com uma aproximação crescente de uma realidade incomensurável com nosso pensamento. Mas, de longe em longe, sobrevém uma alma que parece triunfar dessas complicações à força de simplicidade, alma de artista ou de poeta, que permaneceu próxima de sua origem, reconciliando, numa harmonia sensível para o coração, termos talvez irreconciliáveis para a inteligência. A língua que ela fala, quando assume a voz da filosofia, não é entendida do mesmo modo por todo mundo. Alguns julgam-na vaga, e ela o é naquilo que exprime. Outros sentem-na precisa, porque experimentam tudo aquilo que ela sugere" (PM, p.296-297)

Vida esta cuja lei é a de jamais repetir-se (R, pp.24;26)<sup>6</sup>, ou ela se converterá em automatismo, e, portanto, deixará de ser vida para converter-se num "procedimento de fabricação industrial" (R, p.26). A isto Bergson opõe-se consistentemente, convocando o homem à criação: "O elã vital do qual falamos consiste, em suma, numa exigência de criação" (EC, p.252), proclama na *Evolução criadora*, para reiterar no *Pensamento e o movente*: "Assim, o ser vivo dura essencialmente; ele dura, justamente porque elabora incessantemente algo novo e porque não há elaboração sem procura, nem procura sem tasteio" (PM, p.105). A criação, justamente, é do domínio da arte e do artista<sup>7</sup>, de modo que também neste sentido pode a arte socorrer à vida e ao homem, fornecendo-lhe "um modo de expressão e de aplicação que esteja em conformidade com os hábitos de nosso pensamento e que nos forneça, através de conceitos bem definidos, os pontos de apoio firmes de que temos tão grande necessidade" (PM, p.223).

Em outras palavras: a *intuição*, este "instinto [...] consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de alargá-lo indefinidamente", assim nos conduzindo "ao interior mesmo da vida" (EC, p.178). A simples possibilidade de um tal esforço, de uma tal *simpatia*, conclui Bergson, já demonstra a existência, no homem, de uma faculdade estética (EC, p.178).

Pois a intuição, em Bergson, opõe-se à análise: "Segue-se daí que um absoluto só poderia ser dado numa *intuição*, ao passo que todo o resto é da alçada da análise":

*a análise é a operação que reconduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, a elementos comuns a esse objeto e a outros. Analisar consiste portanto em exprimir uma coisa em função daquilo que não é ela. (PM, p.187)*

Ora, o que é a análise senão a quantificação do mundo, sua categorização analítica, esse perigoso ato de subsumir grandes ideias em sintéticos rótulos? O que é a análise

<sup>6</sup> "Qu'il accepte la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais!" (R, p.24). Ou ainda: "C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter" (R, p.26).

<sup>7</sup> É curioso notar (curioso porque coerente com o pensamento estético de Bergson, menos contemporâneo que o restante de sua filosofia) que Bergson solicita ao artista que apenas crie; a avaliação do que cria fica a cargo do filósofo: "...não é sequer necessário que dele tenhamos plena consciência, como tampouco o artista precisa analisar seu poder criador; ele deixa esse cuidado para o filósofo e contenta-se com criar" (PM, p.107).

senão a oposição à apreensão qualitativa desse mesmo mundo, um mundo (assim como a filosofia que melhor lhe representa) que não responde analiticamente, mas intuitivamente, simpaticamente, fluidamente? A análise enxuga, empobrece, simplifica. A intuição alarga, amplia, cria um novo vocabulário. E não é esta a grande beleza, a grande força da faculdade estética: a criação de novos vocabulários que dêem conta do mundo, ao invés de operar uma redução do mundo a um vocabulário já pré-existente?

*Mas se começamos por afastar os conceitos já prontos, se nos brindamos com uma visão direta do real, se subdividimos então essa realidade levando em conta suas articulações, os conceitos novos que de um modo ou de outro teremos de formar para nos exprimir serão desta vez talhados na exata medida do objeto: a imprecisão só poderá nascer de sua extensão a outros objetos que eles abarcam igualmente em sua generalidade, mas que deverão ser estudados neles mesmos, fora desses conceitos, quando se quiser conhecê-los por sua vez. (PM, p.25)*

A intuição torna-se uma "consciência alargada" (PM, p.29) que resiste às tentativas de simplificação, que compartilha a complexidade inerente à estética, a complexidade de responder-se à sempre elusiva e controversa questão *o que é arte?* "Que não nos peçam, então, uma definição simples e geométrica da intuição" (PM, p.31), adverte Bergson, pouco afeito aos reducionismos analíticos. Nisso reside a possibilidade de uma estética em Bergson: na contínua potência da intuição, na capacidade de se ir além das noções correntes armazenadas na linguagem e almejar um pouco mais, um pouco melhor – a possibilidade de uma estética em Bergson é, sobretudo e à beira da tautologia, a garantia de um espaço para sua própria *possibilidade*. Afirmar uma possibilidade significa libertar-se de tudo aquilo que é imediato e estanque, que é dado, que sempre esteve dado. Ao contrário de uma espécie de conhecimento cuja evidência é imediata, o conhecimento que interessa a Bergson, e que anima sua filosofia, é um que exige "um trabalho de maturação" (p.38), que exige uma inteligência que "precisará cavalgar ideias" (p.45).

E é justamente trazendo nossa argumentação a esta imagem de esforço e recompensa (ao mesmo tempo físico e mental, como convém ao esforço estético) – a este ponto no qual arte e criação desembocam numa intuição que também é duração, e a partir de onde já se pode entrever como poderá o homem reconciliar-se com a natureza e a sociedade –, que passamos ao seguinte, sob os auspícios de um Bergson que escreve na

*Evolução criadora*: "Assim, aos olhos de uma filosofia que faz o esforço de reabsorver a inteligência na intuição, [...] nós não nos sentimos mais isolados da humanidade, a humanidade tampouco nos parece isolada da natureza que ela domina" (EC, p.271).

Mas para isso ainda nos faltam esforços.

### O zero metafísico

Isolamento. O objeto completamente separado do meio. Compartimentado. Estanque.

A história da filosofia é pródiga em abstrações sobre-humanas, que se dirigem a qualquer coisa menos a nós, homens. Seja uma ética estratosférica, uma metafísica de mundos possíveis, uma lógica de chão de fábrica: os filósofos adoram narrar o exílio da coisa-em-si. Apartam-na da realidade com uma pinça, isolam-na em um tubo de ensaio, e então redigem longos discursos que guardam pouca – ou nenhuma – relação com o real. Teoremas escritos a portas fechadas.

Bergson aposta na subversão: sua metafísica é "a metafísica do mundo em que vivemos [...]. Ela cingirá realidades" (PM, p.47). E ele vai além: "Nada de grande sistema que abarca todo o possível e por vezes, também o impossível! Contentemo-nos com o real, matéria e espírito" (PM, p.75).

A ideia de isolamento, no que tem de mais geometrizar – o real encaixotado, etiquetado, rígido –, reduz a matéria a uma coisa, quando esta deveria ser um fluxo (EC, p.187). "[A] realidade é a própria mobilidade" (PM, p.173), proclama, reclamando para sua filosofia uma espécie de zero metafísico que é fluxo puro e contínuo, indivisível, coerente com a vida e seu movimento evolutivo.

A aposta de Bergson é pelo lado de fora da porta. O primeiro parágrafo da introdução à *Evolução criadora* já o deixa claro, a partir da recusa do filósofo à "lógica dos sólidos", à "inteligência que triunfa na geometria". Disso, sustenta Bergson, nunca alcançaremos a "significação profunda do movimento evolutivo" (EC, pp.V-VI)<sup>8</sup>. Nunca romperemos com uma "representação mecanicista" da vida, que não passa de um "resíduo da operação vital" (EC, p.VIII).

<sup>8</sup> "...que nos concepts ont été formés à l'image des solides, que notre logique est surtout la logique des solides, que, par là même, notre intelligence triomphe dans la géometrie [...] Mais de là devrait résulter aussi que notre pensée, sous sa forme purement logique, est incapable de se représenter la vraie nature de la vie, la signification profonde du mouvement évolutif." (EC, pp.V-VI).

Um objeto tirado de contexto, para Bergson, é tão absurdo quanto a humanidade isolada da natureza – são resíduos, restos de uma experiência de segunda mão e que já perdeu seu valor de face. "Nenhuma verdade importante será obtida pelo prolongamento de uma verdade já adquirida" (PM, p.29), resume, sóbrio, recusando a experiência geométrica. Para Bergson, a busca por uma verdade, um sentido para a vida, passa, necessariamente, pela participação ativa da duração do real. Realidade, mobilidade, fluxo: o zero metafísico como caminho para o interior mesmo da vida.

*A participação ativa da duração do real.* Já a estética bergsoniana nos garantia que a imaginação poética é uma visão mais completa da realidade (R, p.128), uma realidade *criadora (créatrice)* (EC, p.52) à qual socorria, como já dissemos, a intuição. Ora, esta mesma intuição é definida por Bergson como "a duração verdadeira" (PM, p.27), "aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura" (PM, p.31). Através da intuição, ingressamos propriamente no fluxo bergsoniano, este a partir do qual ele se dirige a nós e no qual espera que possamos nos unir a ele: na pura duração.

*Busquemos, no que há de mais profundo em nós mesmos, o ponto onde sentimos mais interiormente nossa própria vida. É na pura duração que então mergulhamos, uma duração onde o passado, sempre em marcha, enche-se sem cessar de um presente absolutamente novo. (EC, p.201)*

Todavia, para que nossa participação na duração do real seja efetivamente *ativa*, cabe-nos um esforço maior que um simples desvio: é preciso abdicar de "pensar o movente por intermédio do imóvel" (EC, p.298). A partir daqui, Bergson está jogando o seu melhor jogo: toda a crítica que ele tece à lógica mecanicista, à inteligência geométrica, diz respeito, em realidade, à uma concepção incorreta de tempo e espaço instaurada em nossa sociedade, e que é determinante para seu mal-funcionamento.

Bergson é muito claro ao afirmar que, comumente, ao evocarmos o tempo, "é o espaço que responde a nosso chamado" (PM, p.7). Vivemos em uma sociedade que espacializa o tempo, recortando-o à sua revelia para facilitar os trâmites cotidianos. Toda mudança, contudo, todo movimento, deveria ser representado como "absolutamente indivisível" (PM, p.164). E, no entanto, para facilitarmos a ação acabamos "escamoteando os efeitos do tempo" (PM, p.6) – como o fez, acusa-o Bergson, a ciência positiva.

Em realidade, o conhecimento científico em geral (bem como o conhecimento usual) parte de uma imobilidade à seguinte, num tempo infinitamente dividido.

*O que quero dizer, sobretudo, é que o conhecimento usual está adstrito, como o conhecimento científico e pelas mesmas razões que ele, a tomar as coisas em um tempo pulverizado, no qual um instante sem duração sucede a um instante que tampouco dura. Para ele, o movimento é uma série de posições, a mudança uma série de qualidades, o devir em geral uma série de estados. (PM, p.146)*

Eis a lógica que subjaz à vida em sociedade, uma que dita a tônica das relações (irremediavelmente) mecânicas que nela se estabelecem. Devido à "exigência da ação", explica Bergson, nossos sentidos não retêm da realidade mais que uma simplificação apressada, uma classificação em estado bruto (R, pp.115-116). Deixamos passar despercebidas toda a individualidade que busca trazer à tona uma obra de arte, toda a imprevisibilidade criada sem cessar pela vida – e isso por culpa de nossa "inteligência prática", tal qual modelada pela evolução da vida, e que tem por função essencial "esclarecer nossa conduta, preparar nossa ação sobre as coisas, prever [...] os acontecimentos favoráveis ou desfavoráveis que possam ocorrer" (EC, p.29). Para Bergson, a propensão da inteligência prática ao já conhecido enrijece ainda mais nossa percepção do real, visto que toda a novidade produzida pela realidade será imediatamente posta no passado. A inteligência prática, com seus olhos "eternamente voltados para trás" (EC, p.47), deixa de participar da duração para ocupar-se de "objetivos a atingir, isto é, pontos de repouso" (EC, p.299).

A isto reduz-nos uma sociedade mecânica: às zonas de conforto. Encastelamos de tal forma nas amenidades, nas generalidades, na troca vazia, que por pouco nossa vida não se assemelha a uma conversa de elevador: "De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão" (PM, p.157). Contemplação. A simpatia que nos conduz ao interior do objeto. Duração. Absoluto.

A aposta de Bergson é na reconciliação, no "esforço de fundir-se novamente no todo" (EC, p.193) – ora, justamente este é o esforço da filosofia. A aposta de Bergson, em novas palavras, é na filosofia: "É necessário [...] romper com os hábitos científicos que respondem às exigências fundamentais do pensamento, cometer uma violência contra o espírito, escalar a queda natural da inteligência. Eis precisamente o papel da filosofia" (EC, pp.29-30).

Bergson aposta numa filosofia capaz de ultrapassar tanto o mecanismo quanto o finalismo (EC, p.50), inserindo-se no movimento evolutivo. Assim compreendida, arremata Bergson na conclusão da *Evolução criadora*,

a filosofia não é somente o retorno do espírito à ele mesmo, a coincidência da consciência humana com o princípio de vida do qual ela emana, o contato com o esforço criador. Ela é o aprofundamento do devir em geral, o verdadeiro evolucionismo, e, por conseguinte, o verdadeiro prolongamento da ciência... (EC, pp.368-369)

Se a sociedade coage o homem a viver à "sombra de si mesmo" (PM, pp.147-148), onde tudo lhe está arranjado, artificialmente, para sua maior comodidade, a filosofia "deveria ser um esforço no sentido de ultrapassar a condição humana" (PM, p.225).

*As satisfações que a arte nunca fornecerá senão a privilegiados da natureza e da fortuna, e apenas de longe em longe, a filosofia assim entendida oferecerá a todos, a cada instante, reinsuflando a vida nos fantasmas que nos cercam e nos revivificando a nós mesmos. (PM, p.148)*

Revivificando a nós mesmos. A participação ativa da duração do real. O tempo, não o espaço – Bergson quer escrever movimento puro, e não imobilizar o instante e acomodar seu significado. Porém de que maneira, se as palavras "têm um sentido definido, um valor convencional relativamente fixo; só podem exprimir o novo como um rearranjo do antigo?" (PM, p.92). De que maneira, se as palavras são rígidas demais para captar a mobilidade do tempo?

### **A grafia da continuidade**

Debruçado sobre uma mesa, cercado de papéis, encontra-se um homem de letras – um romancista, um poeta, Bergson não é específico em sua descrição. Este escritor busca dar forma a uma composição literária para a qual já estudou exaustivamente, coletou os devidos materiais e organizou suas anotações. Embora já familiarizado com o exercício, o escritor hesita. Sentado à mesa, ciente de como proceder, ferramentas à mão, nosso homem de letras posterga o momento decisivo em que ideias convertem-se

em palavras. Como se o encontro com a folha em branco suscitasse nele uma percepção exagerada da presença da linguagem, mediadora de pensamento e realidade, e por um instante ele duvidasse de si mesmo, suspeitasse da linguagem.

Há risco de afasia nas esquinas do texto de Bergson, da perda do poder de expressão ou compreensão da linguagem (entendida em seu sentido mais amplo). Em mais de uma ocasião o filósofo aborda o tema<sup>9</sup>, sem aprofundá-lo, mas o mantendo ao alcance, como um lembrete. Como o escritor que duvida, pesa as palavras, refaz centenas de vezes o mesmo percurso em sua cabeça. Até que enfim, mediante um esforço "freqüentemente árduo", é ele capaz de "se instalar de uma só vez no coração mesmo do assunto e [...] ir buscar tão profundamente quanto possível uma impulsão à qual, depois, bastará abandonar-se" (PM, p.233). Pois que esta impulsão, arredia, "não era uma coisa, mas uma incitação ao movimento e, ainda que indefinidamente extensível, ela é a própria simplicidade. A intuição metafísica parece ser algo do mesmo gênero" (PM, p.233). A intuição, portanto, enquanto incitação ao movimento, responde à ameaça de afasia como uma espécie de grafia da continuidade – da duração interior.

Duração e intuição, conforme já se viu, compõem estruturas centrais (que vão além do próprio conceito) do pensamento bergsoniano. Através de uma combinação de ambas, o filósofo almeja apreender "uma sucessão que não é justaposição", recusando todo o interposto, toda a "refração através do prisma do qual uma das faces é o espaço e a outra é a linguagem" (PM, p.29). O mesmo real que não pode ser espacializado, tampouco pode ser reduzido à letra (PM, p.35). Em ambos os casos, há um enrijecimento da realidade prejudicial tanto ao homem quanto à filosofia, a partir do momento em que a sociedade recorta o real segundo suas necessidades e oferece, em troca, um pacote etiquetado de sensações-padrão.

Porque as palavras expressam apenas o que as palavras expressam, presas à limitação de qualquer idioma, existe uma circunscrição tanto do problema quanto da solução dentro da própria lógica da linguagem (PM, p.54). Em outras palavras, a linguagem (oral, escrita) obriga ao real – se desejamos funcionalidade em nosso dia-a-dia – caber dentro de seus limites e, por conseguinte, reduz qualquer solução àquilo que possa ser formulado e comunicado no âmbito do senso comum. Eis o risco de afasia em Bergson: comunicar, talvez, mas a partir de um quarto fechado.

"O quanto não é mais simples ater-se às noções armazenadas na linguagem!" (PM, p.34), exclama o filósofo, refutando o interesse prático que leva o homem a utilizar a linguagem para achatar a nuance e classificar coisas muito diferentes como sendo as

<sup>9</sup> Vide PM, pp.82; 178.

mesmas, generalizadas e cômodas. Apenas a filosofia de elevador pode beneficiar-se de conceitos construídos a partir de uma linguagem voltada para "as exigências da conversação e da ação" (PM, p.67), uma abordagem que preconiza "colar sobre um objeto a etiqueta de um conceito" e, assim, "marcar em termos precisos o gênero de ação ou de atitude que o objeto deverá nos sugerir" (PM, p.206). Em um mundo assim concebido, como se poderia falar de um agora que é constante novidade? Este mundo, lamenta-se Bergson, é um mundo que opera substituições necessárias para o senso comum, no qual se inserem vida prática e linguagem: "Ao fazê-lo, substitui o contínuo pelo descontínuo, a mobilidade pela estabilidade, a tendência em via de mudança pelos pontos fixos..." (PM, p.219). A manobra da linguagem funcional é a de interromper e objetificar o real: uma casa é uma casa, uma pessoa uma pessoa, um charuto um charuto. Fixo e imóvel, como o próprio texto impresso na folha branca.

Não basta, entretanto, a simples comunicação. Ao texto impresso importa mais o efetivo – o que foi – que o potencial – tudo aquilo que poderia ter sido. Não é por aqui que acederemos à pura duração – não é procurando na palavra o que está sendo dito, mas sim o caminho que subjaz. "Nossa iniciação ao verdadeiro método filosófico data do dia em que rejeitamos as soluções verbais, tendo encontrado na vida interior um primeiro campo de experiência" (PM, p.101).

Para Bergson, a filosofia, em comparação com a linguagem, "simpatiza com a renovação e a reinvenção sem fim que estão no fundo das coisas, e as palavras têm um valor convencional relativamente fixo; só podem exprimir o novo como um rearranjo do antigo" (PM, p.92). Apesar de aberta à filosofia, nenhuma língua é vivaz o suficiente para resistir às operações mecânicas do cotidiano (R, p.99) – ela cede perante à promessa de comodidade, reduzindo o real a pequenos conjuntos que, de redução em redução, vão apagando o todo (EC, p.91). Sobretudo, esta concepção de linguagem nos afasta do verdadeiro conhecimento, pois "só se conhece, só se compreende aquilo que se pode, em alguma maneira, reinventar", à maneira da intuição, a qual "quis reencontrar o movimento e o ritmo da composição, reviver a evolução criadora, nela se inserindo simpaticamente" (PM, p.98).

Há um fluxo, um ritmo, quase um movimento corpóreo, ao qual a linguagem do cotidiano (em especial a falada e a escrita – a linguagem *gráfica*, entendida no que o termo possui de prático, funcional) não é capaz de responder ativamente – sua estrutura não permite repudiar a facilidade. Ela, ao invés disso, abraça esta facilidade como um atributo, toma ignorância por qualidade – "como se não fosse a própria ignorância das coisas que torna tão fácil falar delas!" (PM, p.95).

A continuidade vai muito além de onde vai a letra, a grafia. Esta segunda esbarra nos limites de sua funcionalidade – a de "estabelecer uma comunicação com vistas a

uma cooperação” (PM, p.90). Sua utilidade é prática: resume-se ao campo das trocas cotidianas, de ordens e avisos, prescrições ou descrições. Porém falha quando se lhe exige que “progrida e dure” (EC, P.51), realize o esforço árduo, para ser digna da filosofia que concebe Bergson, de instalar-se na duração. A linguagem – a grafia – hesita e duvida, suspeitando da afasia a cada esquina. Falta-lhe elasticidade de corpo e espírito. Falta-lhe reencontrar movimento e ritmo.

### **Uma valsa para Bergson**

Que a linguagem evolua, nada de mais natural. Que os gregos tenham feito da linguagem dialética, que a ciência tenha visto na linguagem um meio para pensar a matéria, que a sociedade tenha inserido uma certa fixidez na linguagem – não reside aí o espanto de Bergson. Espanta-o, sim, que se faça uso de uma linguagem enrijecida, estática, para filosofar: o embate de Bergson é por uma linguagem que responda à filosofia, para uma filosofia que responda ao real, para um real que responda ao homem. A extrema coerência de um pensador que não deseja que a complicação da letra faça “perder de vista a simplicidade do espírito” (PM, p.123).

*A verdade é que, acima da palavra e acima da frase, há algo bem mais simples que uma frase e mesmo que uma palavra: o sentido, que é menos uma coisa pensada do que um movimento de pensamento, menos um movimento do que uma direção. (PM, p.139)*

Um movimento de pensamento; uma direção – Bergson não está tratando de impor-nos conceitos prontos, um vocabulário novo todo estruturado<sup>10</sup>, senão indicar-

<sup>10</sup> Vide PM, p.25: “Mas se começamos por afastar os conceitos já prontos, se nos brindamos com uma visão direta do real, se subdividimos então essa realidade levando em conta suas articulações, os conceitos novos que de um modo ou de outro teremos de formar para nos exprimir serão desta vez talhados na exata medida do objeto: a imprecisão só poderá nascer de sua extensão a outros objetos que eles abarcam igualmente em sua generalidade, mas que deverão ser estudados neles mesmos, fora desses conceitos, quando se quiser conhecê-los por sua vez”.

nos um caminho, um método através do qual podemos nos reencontrar com a duração e recuperar a vida interior – “e, para o espírito humano, isso seria uma libertação” (PM, p.179).

Libertar, portanto, o homem da tirania da ação, da mecanização, do tempo imobilizado. Dar-lhe movimento, continuidade, melodia:

*...a continuidade indivisível e indestrutível de uma melodia onde o passado entra no presente e forma com ele um todo indiviso, o qual permanece indiviso e mesmo indivisível a despeito de tudo aquilo que a ele se acrescenta a cada instante ou, melhor, graças àquilo que a ele se acrescenta. (PM, p.179)*

Ritmo e movimento, exatamente: uma “continuidade melódica” capaz de reinserir a vida na duração do real, de um presente em constante transbordar de si, ou de uma linguagem poética menos sujeita ao automatismo e mais propensa a reconduzir o homem à natureza e à realidade.

*Escutemos uma melodia, deixando-nos embalar por ela: não temos nós a percepção nítida de um movimento que não está vinculado a um móvel, de uma mudança sem que nada mude? Essa mudança se basta, ela é a coisa mesma. E, por mais que tome tempo, é indivisível: caso a melodia se interrompesse antes, já não seria mais a mesma massa sonora; seria outra, igualmente indivisível. (PM, p.170)*

A melodia, mudança pura, figura como a tradução mais fiel do *tempo* bergsoniano, mais além das imperfeições de uma língua escrita – e os subseqüentes agravantes de uma tradução (PM, p.186). Trata-se da força indivisível do som sobre a funcionalidade da letra: “pouco a pouco não nos damos mais conta do sentido das palavras ditas, mas somente de seu som” (R, p.144).

Se nos perguntávamos da possibilidade de comunicar em tempos mecânicos, já se vê que um caminho se cristaliza mediante a ideia de uma “continuidade melódica”, do movimento e da poesia que subjazem à vida interior, e que, por extensão, refletem na

filosofia de Bergson. Pois, conclui o filósofo, é justamente o contato com esta poesia, ou seja, com a arte, que abriria o homem plenamente "à melodia indivisa de [sua] vida interior" (R, p.115).

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BERGSON, Henri. *Le rire*, 13 edição. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

\_\_\_\_\_. *L'évolution créatrice*, 9 edição. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*, 1 edição. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



# ***Sade contra o amor incondicional: o limiar da modernidade em “Les crimes de l’amour”***

**André Luiz Barros**

Professor do Departamento de Letras da Unifesp.

Apesar de sua imensa fama e repercussão cultural, só muito recentemente têm surgido estudos que se concentram no nível propriamente estético, bem como no linguístico, da obra de Donatien Alphonse François de Sade, ou simplesmente Marquês de Sade (1740-1814). A razão nos parece simples: o grau de radicalidade tanto amoral quanto de linguagem de algumas de suas narrativas – aquelas publicadas anônima e clandestinamente e, por isso, chamadas de “esotéricas”<sup>1</sup> –, acabou fazendo do par obra-autor, amalgamando-os, o símbolo por excelência da transgressividade moderna<sup>2</sup>. Esse resultado, que hoje parece

<sup>1</sup> A bipartição da obra do marquês em textos “esotéricos” – ou seja, publicados anonimamente e, portanto, explícitos na descrição de cenas de sexo ou violência – e os “exotéricos”, que Sade publicou com sua assinatura, em vida, é do grande estudioso da literatura setecentista francesa, Roland Mortier, e foi retomada por Michel Delon (Cf.: Sade, Donatien F.A. de. “Préface”. *Oeuvres*. Tome I. Paris: Gallimard, 1990).

<sup>2</sup> Obviamente, como diremos a seguir, essa consequência se coaduna bem não só com todo o projeto de escrita de Sade, mas também com o lugar que sua obra efetivamente conquistou no século XX – já que no XIX preponderou o uso primeiro informal e, em seguida, institucionalizado pela psiquiatria do termo “sadismo”, em meio à manutenção da obra no “enfer” da biblioteca francesa (ou seja, num limbo semiclandestino, o que só começa a mudar com o trabalho de Maurice Heine, nos anos 1920). Foi no século XX que autores como Pierre Klossowski, Georges Bataille, Maurice Blanchot e mesmo Jacques Lacan, entre outros, concorreram para transformar Sade numa espécie de mito vivo da radicalidade ética e da linguagem na literatura europeia de todos os tempos. (Obviamente, o diagnóstico é aqui simplificado ao máximo, pois não é nosso intuito desenvolver esse aspecto da questão; e não se pretende, é claro, minimizar a importância e o brilhantismo desses autores, nem do resultado de suas investigações singulares – o que, no

inevitável, acabou impedindo uma melhor recepção crítica do Sade escritor, eclipsado pelo Sade personagem – bem como da obra propriamente literária, eclipsada pela obra acontecimento cultural.

Nesse cenário, nossa análise de dois contos de *Les crimes de l'amour* [Os crimes do amor](1799) tem como intuito compreender as tensões envolvidas numa escrita que, voltada à estratégia de negociação com o novo mundo da *sensibilité*, no qual a narrativa de ficção ganhará novo estatuto "realista" (no sentido de descrição de personagens burgueses como protagonistas) e articulado com a lógica da "verdade do coração", com possibilidade de redenção do mal individual pela via dessa "verdade" íntima.

Centrar-nos-emos nos contos *Eugénie de Franval* e *Florville et Courval* para efetuar uma análise específica da questão do incesto e de seus desdobramentos, a nosso ver fundamental para entender a estratégia narrativa de Sade, de busca de uma nova intensidade em meio ao novo cenário *sensible* ou sentimental. Assim, o incesto é o "crime do amor" propriamente dito, já que se trata de confundir – imoralmente – o amor incondicional familiar com o condicional exogâmico. Tencionamos refletir sobre o sentido da recorrência do tema em *Les crimes de l'amour*.

*Eugénie de Franval* pode ser lido como uma reflexão sobre o incesto e suas relações com a norma moral hegemônica. A educação totalmente heterodoxa de Eugénie, impedida pelo pai de sequer ter contato com os "préjugés" abstratos da religião e da moral vigentes, segue a trilha de uma (de)formação antitética ao movimento formativo das Luzes, Rousseau à frente com seu *Émile*<sup>3</sup>. Essa (de)formação libertina, no entanto, ainda dentro

caso desse último ponto, chega perto de acontecer no caso do livro recente de Éric Marty). Desse modo, não só autor e obra passaram a se confundir, com más consequências para a análise (embora nem sempre para o pensamento sobre o desejo e a transgressividade como tais), mas houve uma espécie de unanimidade dos admiradores. Se os não-admiradores (ou mesmo detratores) já tinham extrema dificuldade em analisar a obra (ou mesmo de lê-la com algum distanciamento), a leitura dos admiradores prejudicava a análise, pois tomá-la – e tomar Sade como autor e homem – como exemplos-limites obnubilava o exame estritamente literário e estético da obra. Obviamente, talvez isso tenha sido inevitável numa obra cuja radicalidade cria a primeira divisão, admiradores/detratores, e aumenta o contraste dos outros binarismos envolvidos (bem/mal, belo/feio, forte/fraco, libertinagem/*sensibilité* etc.). Seguindo o argumento, fica claro que a consequência tem seu grau de inevitabilidade. Cf.: Gailliard, Michel. *Langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade*. Les Cent Vingt Journées de Sodome, *les trois Justine et Histoire de Juliette*. Paris : Honoré Champion, 2006; Marty, Éric. *Pourquoi le XXè siècle a-t-il prend Sade à sérieux ?* Paris : Seuil, 2011.

<sup>3</sup> Cf.: Moraes, Eliane R. *Sade – A felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 180 e seq.

da família terá seu momento de embate direto com o mundo da moral considerada normal. Se Madame de Franval aturara, embora sob protestos, a proibição de lidar com a educação da filha, e mesmo de conviver com ela durante largo período, a chegada à idade adulta marca a entrada em cena de entidades de poder com raio de ação ampliado. A mãe de Mme. de Franval se aliará ao juiz Clervil no instante em que aumenta exponencialmente a pressão (simbólica, cultural) para a moça arranjar um marido e, assim, sair do raio de poder do pai. O paralelismo com a vida de Sade é evidente, embora não nos detenhamos nele como chave da obra, mas como um dos modos de iluminar sua semântica literária singular.

No conto, trata-se de notar que o modo de amar do pai se baseia numa filosofia, propriamente libertina, de repúdio a todo e qualquer *prejugé*, ou seja, todo e qualquer sistema doutrinário-moral estabelecido. A busca de uma (des)educação libertina, no entanto, por mais próxima dos preceitos da modernidade, segundo os quais o indivíduo deve se livrar das abstrações para adquirir autoconhecimento e, portanto, autocrítica antirreligiosa, no conto desemboca na degeneração afetiva do incesto. É um dos únicos contos de *Les crimes de l'amour* em que a filosofia libertina se aproxima da burguesa-revolucionária, já que se trata da formação de uma criança, logo adolescente. Porém, o que faz desse pai "moderno" um celerado? Certamente sua índole, ligada às dimensões sobre-humanas do destino (*fortune*) e da natureza (*nature*):

*É raro que tudo se harmonize num mesmo ser para conduzi-lo à prosperidade. Ele é favorecido pela natureza? O destino recusa-lhe os talentos; esse último lhe concede seus favores? A natureza o terá maltratado.* <sup>4</sup>

O destino é a "main du ciel" [mão do céu], que parece mostrar, tanto no indivíduo quanto nas "...plus sublimes opérations" [mais sublimes operações], "...que as leis do equilíbrio são as primeiras leis do universo, aquelas que regulamentam a uma só vez tudo o que acontece, tudo o que vegeta e tudo o que respira"<sup>5</sup>. Nota-se a célebre noção

<sup>4</sup> « Il est rare que tout s'accorde dans un même être, pour le conduire à la prospérité. Est-il favorisé de la nature? la fortune lui refuse les dons; celle-ci lui prodigue-t-elle ses faveurs? la nature l'aura maltraité ». Sade, D. A. F. de. *Les crimes de l'amour*. Paris, Gallimard, 1987, p. 291.

<sup>5</sup> "...que les lois de l'équilibre sont les premières lois de l'univers, celles qui règlent à la fois tout ce qui arrive, tout ce qui végète, et tout ce qui respire". Idem, p. 291-292.

sadiana da "natureza" como o sublime possível ao homem, ou seja, uma fusão do Olimpo dos clássicos com o Deus católico. Esse materialismo disfarçado de deísmo impede a revelação do materialismo *tout court*, "credo" cientificista da nova era, partilhado, de alguma forma, por Sade. Por outro lado, nos materialismos do século XVII francês (de alguns *libertins*, por exemplo) já se via tal fusão, sem a referência ao Olimpo, típica não da filosofia – já que Platão funda uma "antimitologia" –, mas das *belles-lettres* [belas-letras]. A diferença em relação à ideia de natureza em Rousseau é total. Diderot é que traduzirá a posição do ex-amigo (Rousseau) para o palco: a ilusão *sensible* [sensível] deve ser reparadora da libertinagem do *monde* [sociedade aristocrática] por meio do *tableau* [quadro] teatral. Peter Szondi escreveu a respeito:

*O espetáculo e o culto da virtude no teatro têm por tarefas permitir que o homem fuja de seu meio real, que é uma sociedade de celerados. Mas este mundo das aparências é ao mesmo tempo o domínio do verdadeiro. Mostra o homem tal qual ele é na realidade, a saber, bom.*<sup>6</sup>

A estranha dialética das Luzes faz da ilusão teatral verdade natural. "Reconciliar o homem com a natureza, mostrando-a boa como na verdade é, e não tal como a fizeram as miseráveis convenções: (...) aos olhos da Ilustração, não pode haver nada mais filosófico que esta missão"<sup>7</sup>.

A narrativa de Sade articula essa ideia da índole inata por meio da semântica do *tipo*, ancestral do personagem moderno, possuidor de características constantes e imutáveis (mas que, na pena do marquês, se cientificizam, rumo à futura ciência genética), e uma discretíssima noção de transformação<sup>8</sup>. Sabe-se que o pensamento de Sade se expressa

<sup>6</sup> Szondi, Peter. "Tableau et coup de théâtre ». *Poétique*. Paris : Seuil, n. 9, 1972, *Apud* Matos, Franklin de. *O filósofo e o comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001, p. 64.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>8</sup> Um exemplo do jogo entre o inato e o agravado pela ação, na descrição do jovem Monsieur de Franval: "...mas sob esse envelope sedutor se escondiam todos os vícios, e infelizmente aqueles cuja adoção e o hábito conduzem prontamente aos crimes. Uma desordem da imaginação, para além de tudo que se pode pintar, era a primeira deformidade de Franval ; não há como se corrigir disso ; a diminuição das forças [*na velhice*] faz aumentar tais efeitos..." ("...mais sous cette enveloppe

por meio de fortes contradições que desencaminham o leitor, sendo, em geral, sua aparente sistematização filosófica na verdade paródia da sistematização filosófica – como se mimetizasse, para seus fins, em vários trechos de sua obra, o estilo dos *philosophes* iluministas<sup>9</sup>.

O final de *Eugénie et Franval* é uma sequência de fugas do libertino perseguido por sua sogra e pelo juiz Clervil, que acionam a lei. Por fim, perdido na floresta, sem dinheiro nem destino, encontra Clervil, que conseguira fugir do cárcere a que Franval lhe legara em uma propriedade sua. O juiz lhe conta como Eugénie morrera de remorsos (exatamente o que falta, em qualquer grau, ao libertino) logo após pôr em prática o crime ideado pelo pai: deu veneno à mãe. "...vi um dos efeitos dos remorsos que me era desconhecido até àquele momento", diz Clervil<sup>10</sup>. Agonizante após se trespassar com a espada, Franval volta ao tema da natureza:

*...comunique aos [entes] que me restam tanto meu fim deplorável, quanto meus crimes, diga-lhes que é assim que deve morrer o triste escravo de suas paixões, vil o bastante para ter extinto em seu coração o chamado do dever e da natureza. Não me recuse a metade da sepultura dessa esposa infeliz, eu não o teria merecido*

séduisante se cachait tous les vices, et malheureusement ceux dont l'adoption et l'habitude conduisent si promptement aux crimes. Un désordre d'imagination, au-delà de tout ce qu'on peut peindre, était le premier défaut de Franval ; on ne se corrige point de celui-là ; la diminution de forces ajoute à ses effets... ». Sade, op. cit., p. 292.

<sup>9</sup> A indicação percuciente é de um especialista em Maquiavel, Claude Lefort, que se contrapõe à famosa análise de Maurice Blanchot (em *Sade et Restif de la Bretonne*. Bruxelas: Éd. Complexes, 1986) segundo a qual Sade é ou muito contraditório, ou convicto demais, defendendo a ideia de que Sade joga com tons contraditórios ou mesmo paródicos para (por assim dizer) "teatralizar" o texto, forçando o leitor a descobrir em que tom cada trecho deve ser lido para causar o efeito desejado. Cf.: Lefort, Claude. "Sade: O desejo de saber e o desejo de corromper". In: *O Desejo*. Novaes, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 254 e seq.

<sup>10</sup> «...je vis un des effets subis du remords qui m'avait été inconnu jusqu'à ce moment ». Sade, D. A. F. de, op. cit., p. 375.

*sem meus remorsos, mas eles me tornam digno disso, e eu o exijo; adeus.* <sup>11</sup>

O fato inédito de o libertino sentir remorsos, na remissão de seus crimes hediondos, habilita-o a exigir pelo menos "...la moitié du cercueil" [a metade da sepultura] da virtuosa esposa. A lógica da remissão, de estrutura religiosa, envelopa todos os humanos numa aura de irmandade diante da possibilidade de absolvição de seus crimes – qualquer crime. Como no caso do amor, cuja força é inífinita, tal remissão não tem limite, e Clervil fala em absolvição no mesmo instante em que se refere ao pior crime do celerado: a indução feita a Eugénie de matar a mãe com veneno. "...seu horrível complô tinha acabado de ter êxito; encotrei Madame de Franval agonizante... Oh! Senhor, que perversidade !... Mas seu estado me comove e eu paro de repreendê-lo por seus crimes..." <sup>12</sup>.

Na verdade, interessa ver a analogia singular entre a libertinagem (ou o crime, como Sade rearticula a questão nesse livro publicado com sua assinatura) e o amor que se degenera. O crime, na verdade, nasce do sonho – certamente Iluminista! – de se praticar uma filosofia revolucionária no aqui-e-agora. (Praticar uma filosofia em ato, ou seja, *exercer um modo de vida*). O sonho está bem claro na (des)educação filosófica de Eugénie (que, nesse sentido, faz par com a outra Eugénie, jovem participante das orgias em *La philosophie dans le boudoir* [A filosofia na alcova], de 1795). Mas o fio da anormalidade – que interpela os limites do próprio leitor, já que trata-se de levar ao paroxismo a "vontade de ilustração" – indica que é o próprio elã da racionalidade que leva à virada criminosa. O leitor começa pensando que o pai tem o direito de educar a filha sob o novo prisma antidogmático, de modo a fazê-la "alcançar a maioridade", coerente com o que Kant sintetizará mais tarde como projeto geral das Luzes. O resultado, hiperrevolucionário, extrapola um limite que parece ser mais básico e constitutivo da cultura humana que as abstrações religiosas e doutrinárias em geral. "Hiperrevolucionário" pois atinge tanto o escopo das abstrações que sustentavam ideologicamente o Antigo Regime, quanto as

<sup>11</sup> ...apprenez à ceux qui me restent, et ma déplorable fin et mes crimes, dites-leur que c'est ainsi que doit mourir le triste esclave de ses passions, assez vil pour avoir éteint dans son cœur le cri du devoir et de la nature. Ne me refusez pas la moitié du cercueil de cette malheureuse épouse, je ne l'aurais pas mérité sans mes remords, mais ils m'en rendent digne, et je l'exige ; adieu ». Idem, p. 379.

<sup>12</sup> «...votre horrible complot n'avait que trop réussi; je trouvai Mme de Franval mourante... Oh! monsieur, quelle scélératesse!... Mais votre état me touche, je cesse de vous reprocher vos crimes... ». Idem, p. 374.

novas abstrações que passam a se contrapor àquelas – como é o caso da nova valorização da semântica do amor, que servirá de base a certa subjetividade que o romantismo em seguida erigirá e explorará.

Os embates com a moralidade que Monsieur de Franval empreende remetem a um ultrapassamento do projeto do amor, em projeto desejante, para além do princípio amoroso e familiar<sup>13</sup>. Essa assunção do desejo diferindo do amor indica uma nova dimensão do *pathos* que vai além do projeto burguês que coloca a família como pilar fundamental da sociedade igualitária, em plena ascensão àquele momento. Tanto o amor exogâmico, extrafamiliar, quanto o amor endogâmico, familiar, constituem alicerces a sustentar o novo projeto de racionalidade contratual rousseauiana (*Contrato social* e *A nova Heloísa*). Em sentido conotativo, o incesto é um curto-circuito dos dois; em sentido denotativo, põe em paroxismo o fato de o amor-paixão de corte romântico (*avant la lettre*) prescrever uma incondicionalidade logo após o *coup de foudre* (amor à primeira vista), incondicionalidade que se equipara aos únicos amores incondicionais, posto que obrigatórios – os intrafamiliares.

Sabe-se que o Sade amante do teatro, que dilapida parte da fortuna com encenações em seus teatros nas propriedades de Mazan e de La Coste, foi também autor teatral, e uma peça sua, *Henriette et Saint-Clair*, chegou a ser avaliada positivamente pela Comédie Française, quase sendo encenada em 1793, cinco anos depois de escrita. Com as comédias *Les Jumelles ou Le Choix difficile* [Os gêmeos ou A escolha difícil] (1780-81) e *Le Misanthrope par amour, (Sophie et Desfrancs)* [O misantropo por amor] (1781-1782) ela forma a trinca de peças cujo eixo da trama é o incesto. Em *Sujet de Zélonide* [Tema de Zelonide], texto teórico sobre teatro, Sade chega a fazer uma digressão sobre as variações possíveis do incesto<sup>14</sup>.

A fama continuada tanto da *Fedra*, de Racine (1677), quanto do *Édipo* de Voltaire (1718), havia algumas gerações, era prova da centralidade do tema na tradição teatral classicista francesa<sup>15</sup>. A singularidade de Sade é a transposição de um *topos* tão controverso para o

<sup>13</sup> É a perspectiva de Jacques Lacan, um pensador do "desejo" na psicanálise do século XX. Obviamente, não se trata de desenvolver suas ideias nos limites deste ensaio, apenas de remeter a seu *O Seminário – Livro VII. A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

<sup>14</sup> Cf. : Dangeville, Sylvie. *Le théâtre change et représente – Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*. Paris : Honoré Champion, 1999 ; Wynn, Thomas. *Sade's Theatre: pleasure, vision, masochism*. Oxford : Fondation Voltaire/ Université d'Oxford, 2007.

<sup>15</sup> Como lembra Michel Delon: Delon, Michel. *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIIIè siècle*. Paris : Albin Michel, 2011, p. 95-103.

campo do novo realismo surgido com o romance e o conto, a partir dos anos 1730<sup>16</sup>. Ou seja, sua inclusão nas tramas de um livro de contos, como *Les crimes de l'amour*, em que a cena é composta segundo a semântica da *sensibilité* (do triunfo da virtude, contra o vício), com personagens burgueses ('baixos', pelos padrões clássicos) cujos sentimentos individuais são supervalorizados.

Nesse sentido, é crucial a análise de *Florville et Courval*, um conto do livro em que há uma superposição de incestos. Inconsciente de seus atos, em momentos variados da vida, Florville tem relações sexuais com seu pai, com seu irmão e com seu filho, além de provocar a morte da mãe e de matar o filho (que é, ao mesmo tempo, seu sobrinho e seu neto). Ao contrário de *Eugénie de Franval*, o nó de incestos não é fruto de uma índole inata: a semântica classicista do *tipo*, portador de uma virtude ou de um vício inatos e imutáveis, é reelaborada por Sade que, como vimos no conto dos Franval, integra tal lógica na de uma possível reversão das tendências iniciais, inclusive na remissão de todos os erros passados, mesmo os mais cruéis e planejados. Só que em *Florville et Courval ou le fatalisme* o autor compõe uma estranha reescrita do *Édipo* ao tornar a protagonista totalmente inconsciente de seus atos criminosos, bem como de suas consequências. O uso desse outro classicismo, o do destino funesto (*fatalismo*), faz da narrativa uma fábula sobre a passividade da virtude, comparável ao do romance *Justine*, já que, assim como Justine, Florville é uma mulher virtuosa cujos atos só engendram a própria desgraça (é desonrada por um homem desconhecido e passa 18 anos de autopenitência, mesmo sem saber que se tratava do próprio irmão, que raptara o filho, fruto da desonra). A diferença está na concentração de muitos atos (três incestos e dois assassinatos) e no fato de a vontade de fazer o bem provocar o crime imediatamente, e não a degradação social da protagonista, como ocorre em *Justine*. Se neste último ainda se pode alegar que o mundo é mal e as intenções de Justine, boas, no conto é o bem que produz o mal, diretamente.

A nosso ver esse classicismo subreptício integra o projeto amplo de Sade de incluir um tipo singular de intensidade narrativa no seio das novas relações sociais numa França que vê o mundo Antigo Regime declinar, e vive a Revolução e seus conturbados desdobramentos (*Les crimes de l'amour* começa a ser escrito em 1788 e só é publicado em 1799). Desse modo, trata-se de entender esse recurso a um modelo de trama clássico – o incesto – como integração do *pathos* que a nova narrativa do conto e do romance necessitam num cenário que agora é *sensible* (sentimental), burguês, familiar e doméstico.

<sup>16</sup> É a década de surgimento das obras de Prévost e de Marivaux, por exemplo.

*Eugénie de Franval e Florville et Courval* são exemplares quanto a essa integração. No primeiro, como vimos, o foco está na relação fechada pai-filha, de modo a tornar o amor, visto como sentimento infinito (um dos pilares da semântica da *sensibilité*), um motivo de ultrapassamento dos limites culturalmente aceitos, numa degeneração dir-se-ia consciente, cerebral, planejada desses limites por parte do libertino, como consequência de sua filosofia heterodoxa. No segundo, o acúmulo de incestos constitui uma carga edipiana inflacionada, a complexificar (e, na verdade, sadianamente inverter) a questão da passividade e do autojulgamento das ações individuais. Florville se vê como virtuosa, como redimível, e age de acordo. Mesmo assim, numa radicalização do tema da tendência inata, central à nova subjetividade de uma era que Sade apenas anuncia – uma era em que se constituirá um novo desenho do sujeito como deterministicamente delimitado (pela biologia, pela etnologia – estudo das raças – e pela psicologia ligada à crença numa determinação da geografia e do clima sobre a personalidade individual, até desembocar em nossa avançada genética atual) –, ela se torna uma das personagens mais celeradas de Sade, inconsciente e involuntariamente. No limiar da modernidade, trata-se de ver como o incesto serve tanto para apontar os limites do antigo libertino, que de repente se vê num mundo democrático-humanitário pós-Rousseau, onde seus excessos são vistos como crime, quanto para mostrar os limites da nova virtude, confiante de si, mas talvez cega à ideia – hipermoderna? – de que não se pode conhecer nem a rede (inconsciente, fatalista) de motivações que levam aos atos, nem a rede de consequências que tanto a virtude quanto a maldade engendram – consequências que, sendo imprevisíveis, para tristeza dos moralistas estão além do bem e do mal.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BLANCHOT, Maurice. *Sade et Restif de la Bretonne*. Bruxelas: Éd. Complexes, 1986.

DANGEVILLE, Sylvie. *Le théâtre change et représente – Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*. Paris : Honoré Champion, 1999.

DELON, Michel. *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 2011.

GAILLARD, Michel. *Langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade*. Les Cent Vingt Journées de Sodome, *les trois Justine et Histoire de Juliette*. Paris : Honoré Champion, 2006.

MARTY, Éric. *Pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle a-t-il prend Sade à sérieux ?* Paris : Seuil, 2011.

MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante. Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

MORAES, Eliane R. *Sade – A felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SADE, D. A. F. de. *Les crimes de l'amour*. Paris, Gallimard, 1987.

SADE, Donatien F.A. de. "Préface". *Oeuvres*. Tome I. Paris: Gallimard, 1990

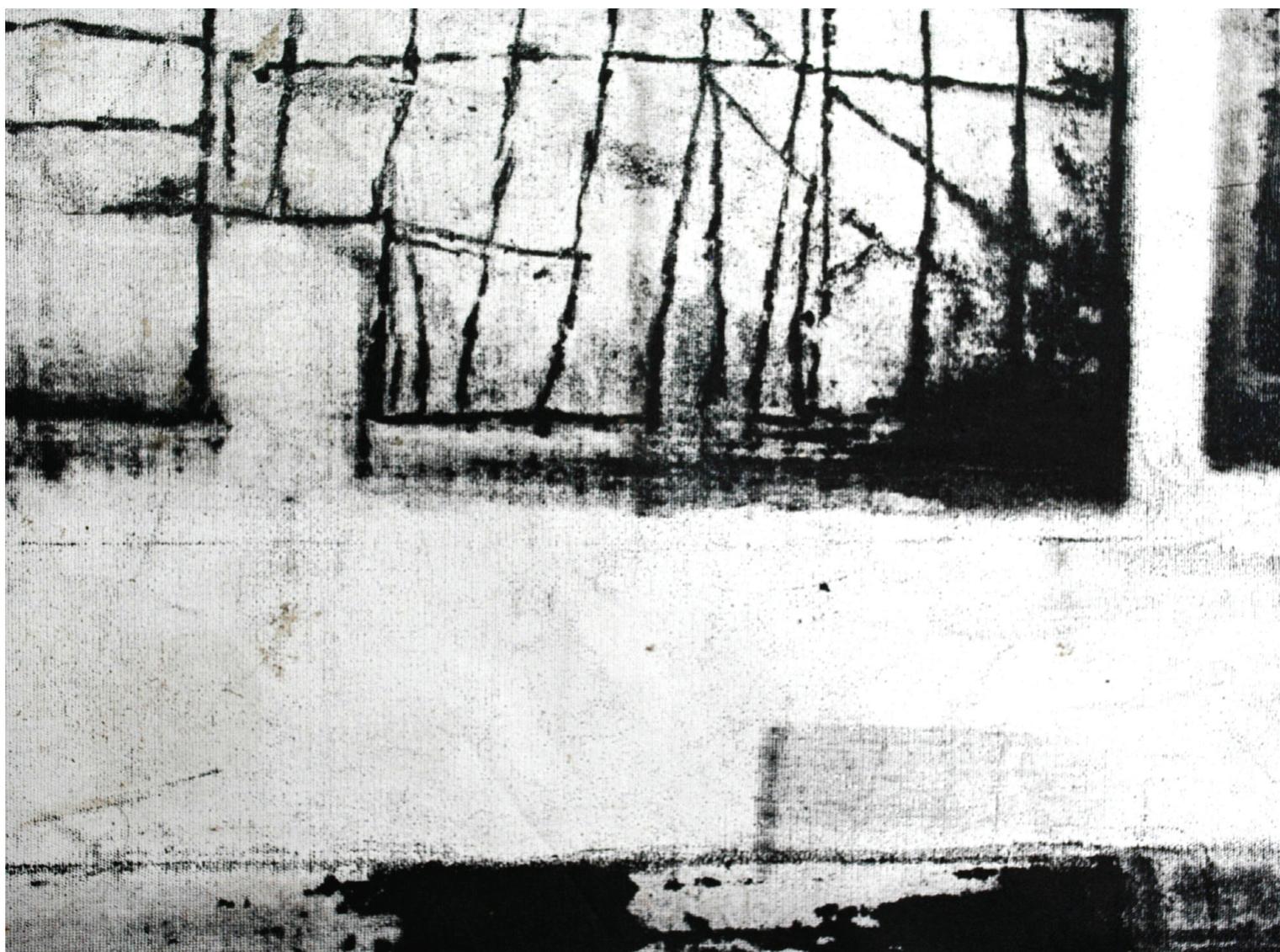
WYNN, Thomas. *Sade's Theatre: pleasure, vision, masochism*. Oxford : Fondation Voltaire/ Université d'Oxford, 2007.

**Heidi Diniz**

Fragmento de *Véu de Noiva*

Litogravura sobre tela

2010





# Fragmento “O colorido”

**Georg Wilhelm Friedrich Hegel**

Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle<sup>1</sup>

## **Apresentação:**

Em seus *Cursos de estética*, Hegel considera que o elemento da cor, o *colorido*, é o ponto culminante da pintura, pois “é a cor, o *colorido*, que faz do pintor um pintor” (*Cursos de estética III*, p. 232). A pintura alcança com a cor o seu ponto mais elevado como arte, o momento em que ela começa a passar, por assim dizer, para o terreno da música, a arte que a sucede na hierarquia do sistema das artes. No jogo da aparência, produzido pelo emprego das mais variadas cores, o pintor abandona o objeto a ser representado e se entrega ao sabor das combinações pictóricas, quando então ocorre “uma interpenetração de cores, uma aparência de reflexos que brilham em outras aparências [*in andere Scheine scheinen*] e se tornam tão finos, tão voláteis, tão tomados de alma, que começam a penetrar no âmbito da música” (*Cursos de estética III*, p. 240). Mediante a esfumação, a pintura conquista um movimento no qual tudo se torna um transbordar, um processo subjetivo contínuo de superação, que promove a transição do princípio propriamente espacial da pintura para o temporal da música. “Por meio desta idealidade, desta interpenetração, deste ir e vir de reflexos e aparências de cores, por meio da mutabilidade e volubilidade das passagens se espalha pelo todo, na clareza, no brilho, na profundidade, na iluminação suave e forte da cor, uma aparência de animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista que é este mágico” (*Cursos de estética III*, p. 241).

Hoje, com a descoberta de alguns cadernos de alunos dos *Cursos de estética*, podemos perceber melhor como a ênfase dada ao colorido era de fato central para Hegel em suas

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Filosofia da USP.

aulas. No último curso dado por Hegel em Berlim, no ano de 1829, preservado pelo caderno do aluno Libelt, que se encontra atualmente na Biblioteca Jagelonska, de Cracóvia/Polônia, o tópico do colorido recebe um subcapítulo no capítulo da pintura, intitulado justamente "O colorido" (*Das Kolorit*). No começo desse manuscrito lemos: "O desenho, o esboço, são certamente o fundamento, mas não o substancial. À pintura pertence a coloração, que é ela mesma desenho; é isso que primeiramente fornece o acabamento da expressão"<sup>2</sup>.

Para que se possa perceber toda a amplitude e o ineditismo dessa reflexão de Hegel, reproduzimos a seguir o trecho na íntegra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I - IV*. Tradução e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 1999-2004.

\_\_\_\_\_. *Caderno de Libelt: Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Manuskript der Bibliotheka Jagiellonska, Kraków)

## Tradução:

"O desenho, o esboço, é o fundamento, mas não o substancial. Faz parte da pintura a coloração, que desenha ela mesma. É isso que fornece o acabamento da expressão. Todo o espírito está presente na habilidade da mão, que mostra em si mesma, em desenhos de mapas [*Kartenzeichnung*], a leveza ilimitada, por exemplo, no Evangelho de Albrecht

<sup>2</sup> HEGEL, G. W. F. *Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Caderno de Libelt: Manuskript der Bibliotheka Jagiellonska, Kraków), p. 134. Agradecemos a A. Gethmann-Siefert pela cópia da transcrição deste manuscrito. Baseado nesta passagem do curso de 1829, B. Collenberg-Plotnikov, atualmente assistente de A. Gethmann-Siefert na *Fern Universität* de Hagen, realizou um amplo estudo sobre o tema do colorido em Hegel, ao qual este ensaio deve importantes impulsos. Cf. COLLENBERG-PLOTNIKOV, B. "Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst". In: *Phänomen versus System*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. *Hegel-Studien*, Beiheft 34 [Caderno especial], Bonn, Bouvier, 1992.

Dürer em Munique, ou nas coleções de desenhos de Rafael e Miguel Ângelo em Viena. Os venezianos e os holandeses, sob uma brisa suave, no mar mesmo, sob o fundo cinzento, foram os que aperfeiçoaram as cores. 135a/136. A contraposição do claro e do escuro produz todo o acabamento, a elevação, o rebaixamento, o distanciamento, o essencial no fenômeno como tal. A estas determinações da figura [*Gestaltens*] se junta a tintura [*Färbung*] particular da figura e, assim, uma contradição no que se refere à claridade e à escuridão, que pertencem a uma parte e às relações de claro e escuro em geral. Por exemplo, as sobranceiras são escuras em si mesmas, e então a luz recai sobre a testa, para o acabamento da forma. Essa colisão o pintor tem de equilibrar. Por fim, as cores mesmas têm uma relação uma com a outra. Algumas cores são mais claras, outras mais escuras, por exemplo, a mesma intensidade de azul e verde. A cor em si mesma encontrou em Goethe seu verdadeiro esclarecimento. O céu é azul, a noite; a atmosfera é a claridade, que então modifica cinco pontos. O amarelo é o branco que transparece por um meio turvador, por exemplo, topázio colocado diante do preto aparece azulado, atrás do branco aparece amarelado. Assim ocorre com o fumo visto em nuvens pretas ou brancas. O vermelho é a cor que faz efeito, por conseguinte real [*königlich*], que chegou à individualidade. O amarelo e o azul podem ser intensificados até o vermelho. Temos então o brilho do claro por meio de algo escuro ou o inverso. Essas são as cores simples as mais puras. Todas as outras nascem destas. Isso o pintor deve levar essencialmente em consideração. As cores têm algo de simbólico: o escuro é o que não oferece resistência, o claro é o que oferece resistência, o vermelho é o dominante, o verde é o agradável. Em quadros maiores se mostra todo este círculo de cores e, quando falta uma cor, a totalidade perde o sentido. O verde, o amarelo, o violeta servem às pessoas secundárias, o azul à inocência das mulheres, o vermelho aos homens. O mais belo vermelho é a cor sepulcral vegetal, na luz mais forte. Deve haver harmonia nas cores. Para tanto se empregou habitualmente um colorido fraco, onde a desarmonia do colorido não se mostra tão gritante; temos então cores sujas. A cor faz efeito por meio de seu parentesco, por exemplo, assim é produzido o brilho do Atlas, dos metais, das pedras. Um outro elemento é a distância na qual o todo das cores é modificado. Trata-se da perspectiva, não a linear, mas a aérea. O ar é aqui a distância sozinha, embora a atmosfera contenha um brilho [*Schein*]. O que está distante aparece-nos mais escuro, o que está perto de nós é mais claro. De fato ocorre o inverso. Segundo a determinidade da cor, o escuro tem de ser visto particularmente de perto; o que está mais distante se torna mais claro por meio da diferença das singularidades. A luz do dia, modificada diferentemente de modo natural, fornece um traço distinto para o quadro pictórico. Uma determinação da luz tem de vir ao encontro do olho, caso contrário se diz que o quadro se torna inquieto. Estes momentos o pintor tem de criar para si mesmo. Todo pintor possui um sentido particular para a

natureza. Nenhum pintor tem o mesmo colorido que o outro. Não se trata, porém, de nenhuma mera maneira [*Manier*] do artista, não é algo que ele retira da natureza. Pois na natureza o colorido é infinitamente distinto. Todo dia, toda hora traz um outro colorido na natureza e o pintor tem de captar tal coloração. Goethe nos conta que em Dresden parou numa sapataria e, quando finalmente entrou, teve a impressão de ver um quadro de Ostade. O colorido do dia era, desse modo, concordante com a imagem holandesa. O mais difícil colorido é o encarnado, a cor da carne humana. É o ápice do colorido. Cada pintor constitui, quanto a isso, um tom próprio. Alguns coloridos aparecem inteiramente contrários à natureza, bizarros, mas que, contudo, possuem a sua legitimidade. Neste caso é abstraído de toda diferença no clima, na mentalidade, na paixão etc. Os metais, as vestimentas são brilhantes, o elemento da terra, as flores possuem uma cor inteiramente determinada; em frutas, como, por exemplo, nas uvas, já começa o brilho dominante. Nos animais, como nos cabelos e na penugem, é isso que é a aparição, um resultado 136a. de diferentes pontos pictóricos pequenos. Na pele humana o peculiar é o fato de que a superfície tem por si mesma algo de nebuloso, de interpenetração de todas as cores. O vermelho saudável é puro carmim. Mas este é ele mesmo apenas uma indicação, um resultado, algo que se mostra ao mesmo tempo como algo que se produziu, o vermelho arterial se mostra através da pele. As veias são por si mesmas algo permanente. A pele é algo amarelo, todos os três se interpenetram, uma cor aparece na outra e pela outra. É difícil produzir o nebuloso, a *morbidezza* da carne. Goethe traduziu Diderot sobre a pintura, em que se lê que quem possui o sentimento da carne conquistou muita coisa. Milhares de pintores morrem sem tê-lo alcançado. O brilho dos metais não é nada de transparente [*Durchscheinendes*], mas o que simplesmente tem aparência [*Scheinende*]. A isso os pintores chamam de velar [*lasieren*], sobrepor cores às cores fundamentais, para que transpareça o fundo. Em pinturas mais antigas esta arte ainda não existe, elas parecem secas, terrosas, o material do pigmento tem de desaparecer no encarnado. É sobre isso que repousa a técnica. A pintura de mosaicos é o lugar onde as determinações pictóricas são colocadas uma ao lado da outra. Em Roma existe uma fábrica de mosaicos onde se encontram 15 mil nuances de cores, que já estão prontas em lápis. Desse modo não é produzida a transparência. O segredo da veladura [*lasieren*] é tornar não transparente como foi pintado, fazer desaparecer o estar-lado-a-lado. Trata-se do estar interpenetrado, do que é nebuloso; particularmente o encarnado de Ticiano é louvado: há uma profundidade física neste transparecer. De perto temos uma superfície; de longe vemos diferenças, um tom intermediário está na base e é a unidade que faz efeito sobre o todo. A isso pertence a arte do sombreado de Leonardo da Vinci e Corregio, o

transparecer por meio de sombras. Cada ponto faz efeito na medida em que um outro faz efeito por meio dele, assim como a força. Cada ponto é um desaparecer em um outro ponto. Esta magia do aparecer é o musical da pintura, é uma visibilidade que consiste em reflexos, que consiste em aparências em outras aparências. A música se liberta inteiramente do que é objetivo exterior. O ser se mostra como aparência na aparência. A objetividade passa para a subjetividade".



# ***A religião como literatura***

***Oliver Tolle***

Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe.

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam novamente nas obras de arte como os problemas imanentes de sua forma. Isso, não a inclusão de momentos objetivos, define a relação da arte com a sociedade.

Adorno

Quando alcança as páginas do capítulo "A Religião", já deve ter ficado claro ao leitor da *Fenomenologia do Espírito* que a obra como um todo é, por assim dizer, uma longa viagem de regresso. No caminho percorrido não há nada de novo e, principalmente, nenhuma correção de percurso ou certeza de melhoria. Todos os elementos já estavam presentes no momento da partida e agora se mostra suficiente concatená-los, como se faltasse apenas evidenciar a sua estrutura. Resulta portanto vão esperar neste momento da *Fenomenologia*, que serve de antecâmara para o último estágio do espírito, que Hegel nos forneça algo que aponte para o futuro. Também a religião é historicamente determinada e a ela não se pode mais recorrer como se contivesse um aroma de outro mundo, uma promessa plena de esperança. Assim como a arte já esgotara as possibilidades de manifestação do absoluto, a religião não passa de um bem conhecido recurso de conferir unidade entre sujeito e universo. Deveríamos estranhar tal imobilismo diante da história? Dificilmente. Afinal, ele está em conformidade com a atividade do filósofo, que, segundo o nosso autor, não antecipa o porvir, mas por assim dizer se detém diante do abismo do não conhecido e medita sobre o momento em que se encontra situado no desenvolvimento histórico do espírito.

Se não há nada que se possa fazer em relação à religião, se ela resiste a uma renovação, o importante aqui é justamente compreender o seu âmbito propriamente dito, que em outras palavras significa escapar da tentação de torná-la um assunto meramente *objetivo*. Pois pouco se ganha ao dizer que ela é o âmbito por excelência do espiritual. Sem dúvida, ela é um conhecimento do divino e do absoluto. Mas não é suficiente falar do absoluto entendido como mera universalidade. Essa abstração, tão comum nas filosofias do Iluminismo, só merece parcialmente o nome de religião. O domínio do religioso não pode ser circunscrito aos estreitos limites de uma contraposição lógico-formal, como se a particularidade exigisse a existência de um todo ao qual pudesse se integrar. É preciso ir além da constatação de que o divino preenche uma lacuna, que ele fornece segurança justamente onde o sujeito não pode mais andar apenas com suas próprias pernas.

Como Hegel adverte, nas páginas precedentes da *Fenomenologia*, isto é, nas demais figuras da consciência, a religião certamente já se fazia presente, mas apenas "como consciência da essência absoluta em geral"<sup>1</sup>. Nelas, a religião permanece a contraparte da vida, da existência ordinária, que ela por assim dizer complementa pelo fato de que essa existência não se basta a si mesma nos limites do "presente". Ora, a religião que está em jogo agora interessa principalmente porque nela a consciência não apenas reconhece a si mesma no mundo como também se realiza nele:

*Como nós agora sabemos que o espírito no seu mundo, e o espírito consciente de si como espírito – ou o espírito na religião – são o mesmo, a perfeição da religião consiste em que os dois espíritos se tornem iguais um ao outro; não apenas que a efetividade seja compreendida pela religião, mas, inversamente, que o espírito – como espírito consciente de si – se torne efetivo e objeto de sua consciência.<sup>2</sup>*

Esse modo de considerar a religião contrasta fortemente com a religião tomada unilateralmente pelo pensamento. O entendimento, em seu esforço de abstração, postula meramente a necessidade do divino, pois verifica que sem ele não pode legitimar as suas

<sup>1</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 672. Servimo-nos, em geral, da tradução de Paulo Menezes; Editora Vozes, 1998.

<sup>2</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 678.

próprias operações. Coloca-se aqui, portanto, o caráter duplo da consideração da religião na *Fenomenologia*: por um lado, segundo os modos com que o entendimento, na história do pensamento, se apropriará do divino; por outro lado, importa a sua posição como unidade do espírito e da efetividade. Ao que tudo indica, essa distinção tem por finalidade evitar um certo alargamento inevitável do conceito de religião, segundo o qual qualquer coisa possa ser associada à vida do espírito e identificada com ele. Como se sabe, esse tipo de generalização degenera logo no seu oposto. Além disso, é necessário atentar para o fato de que Hegel subtrai do domínio da religião propriamente dita não apenas o pensamento enquanto pensamento, mas também a experiência mística da união entre espírito e natureza, ou seja, a religião destituída inteiramente de pensamento.<sup>3</sup> Na verdade, a religião de que trata propriamente o capítulo se situa entre esses dois âmbitos: "a figura da religião não contém o ser-aí do espírito, nem enquanto ele é natureza, livre do pensamento, nem enquanto é pensamento, livre do ser-aí."<sup>4</sup> Tanto a renúncia mística à reflexão quanto o pensamento que se alça para além da existência e se isola em si mesmo não seriam jamais capazes de alcançar o caráter propriamente dito do religioso.

Isso explica em parte o movimento do capítulo: antes de passar para os estágios propriamente ditos da religião – *religião da natureza, religião da arte e religião revelada* –, Hegel nos apresenta, como que a título de prevenção, os limites da religião enquanto mero pensamento: *religião ctônica, religião do Iluminismo e religião da moralidade*. Essas formas tem em comum o não reconhecimento da efetividade como a morada do divino e, portanto, enfrentam a dificuldade decorrente da localização do religioso em regiões extramundanas. Pode-se reunir essas formas sob a denominação comum de "religiões do entendimento". Mas não se deve tomá-las apenas em seu aspecto negativo, como abordagens desprovidas da vida do espírito que fundamenta a correta apreciação da religião, pois na medida em que tomam o absoluto como a sua contraparte, o que não pode ser conhecido senão de maneira mediada, reconhecem a sua legitimidade como problema filosófico, formando o anseio de que um pensamento capaz de conferir unidade a esses dois extremos que se medem pela contraposição de seus conteúdos.

Se é possível, com base nas diversos cursos ministrados por Hegel em Berlim mais de vinte anos depois, encontrar ali uma certa ordem histórica que se adapta à estrutura da

<sup>3</sup> Um aspecto do pensamento hegeliano sobre a religião que já aparece por exemplo desde o ensaio juvenil *A vida de Jesus [Das Leben Jesu - Harmonie der Evangelien nach eigener Übersetzung]* de 1795, onde Hegel desconsidera totalmente os milagres e considera Jesus meramente do ponto de vista da razão.

<sup>4</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 684.

religião na *Fenomenologia* – a religião da natureza como o mundo oriental e a incipiente religião grega, a religião da arte como a culminância do clássico e a religião revelada como o cristianismo primevo –, as formas abstratas da religião têm uma correspondência mais difusa com exemplos históricos. Isso se deve provavelmente ao fato de que, tomadas em sua generalidade, elas se mostram como questões filosóficas que reiteradamente aparecem na história do pensamento. Além desse elo comum, propriamente *filosófico*, elas compartilham a incapacidade de reagrupar em seu seio a totalidade dos aspectos da vida do espírito. Pode-se afirmar que a filosofia, quando pretende fazer as vezes da religião, torna-se estéril. O pensamento abstrato se choca com a sua ineficácia em apreender o essencial dela. Apesar dessa dificuldade, há certos exemplos, presentes principalmente nas obras anteriores à *Fenomenologia*, que parecem expressar momentos-chave de uma compreensão abstrata da religião. Isso confere uma outra dimensão ao modo como Hegel pensa a religião na *Fenomenologia* e indica que, assim como a arte é um objeto que coloca à prova a capacidade de uma filosofia em lidar com conteúdos não abstratos, também a religião, principalmente quando o entendimento pretende fazer as vezes dela, se torna o ponto de partida para a crítica das filosofias do Iluminismo. Vamos a eles.

A maneira com que o entendimento se apodera do absoluto é inicialmente caracterizada pela crença em certa ordem natural no mundo, a qual deve guiar os homens na escolha de seus atos. Essa crença identifica na natureza a regência de uma necessidade, necessidade que exige reparação quando um ato alheio e estranho rompe com o curso natural das coisas. O homem, quando desafia a ordem pela imposição de sua vontade, rompe com a calma de um mundo ético regido pela causalidade natural. A forma externa desse conflito entre natureza e espontaneidade humana é eternizada nas *Eumênides* de Esquilo. Ali, o matricídio de Orestes desperta as Fúrias, divindades que atormentam o deus Apolo por recusar-se a cumprir com "as velhas leis", porque jamais aceitariam chamar de justiça o ato ignominioso de um filho que assassina a própria mãe. Falta, contudo, a essa crença no destino reparador a possibilidade de reconciliação. A culpa deve ser expiada a qualquer custo e nem os homens nem os deuses podem quebrar a necessidade natural das coisas. Na religião ctônica não há lugar para a fé propriamente dita, pois ao divino se negou o direito de exercer justamente a sua divindade, isto é, intervir sem estar preso aos limites rígidos da necessidade. A crença no destino simplesmente não deixa saída àquele que se encontra submetido a ela. Isso fica particularmente claro na tragédia. O mesmo amálgama que deveria fornecer unidade à religião se despedaça quando o homem mais precisa dela. As Fúrias se colocam assim na vacuidade da necessidade de um "destino assustador, que devora no abismo de sua

simplicidade tanto a lei divina quanto a lei humana, como também as consciências-de-si em que essas duas potências têm seu ser-aí”<sup>5</sup>.

Para Hegel, a crença no destino é mais do que apenas um aspecto de uma religião que já caiu no esquecimento. Na verdade, ela segue um esquema que se repete toda vez que é vinculada à ordem das coisas uma lei inexorável, da qual o indivíduo não pode escapar, a não ser com a pressuposição de algo além do círculo de suas experiências. Já nos *Fragmentos Republicanos* (1794), Hegel considera que o cidadão,

*que empregou as suas forças em favor de sua pátria, à qual ele dedicava a sua vida, no sentido do espírito de seu povo, e, uma vez que o fazia por dever, não dava tanta importância ao seu empenho a ponto de exigir uma indenização ou compensação. Trabalhou toda a sua vida por dever, o que poderia exigir em troca? Como foi valente, não esperava outra coisa senão viver em companhia dos heróis nos Campos Elíseos ou no Walhalla; vida essa que é mais feliz porque está livre de todas as calamidades da natureza humana cheia de necessidades. Da mesma maneira, aquele que adotou como máxima sua razão a obediência frente à natureza e frente à necessidade e que respeita essa lei (o que decerto é incompreensível para nós) como algo sagrado, que alegação de indenização resta para ele? Que indenização pode exigir Édipo por*

<sup>5</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 464. Vale ainda observar que a tragédia é concluída com a convocação por Apolo de um tribunal humano, que julga e inocenta Orestes. As Fúrias retrocedem na sua exigência de punição e, em troca, se contentam com a construção de um templo dedicado a elas. Para Hegel, há aqui uma representação da substituição da lei natural pela lei humana. Isso não significa todavia que a exigência de reparação das Fúrias não seja uma forma de justiça ou apenas um eufemismo da mesma: "As Erínias não são as Fúrias concebidas externamente, mas é o próprio ato do homem e a consciência que o atormenta e tortura, na medida em que sabe nele mesmo que esse ato é algo ruim. A Erinia não é apenas a Fúria externa, que persegue o matricida Orestes, mas o espírito do matricídio agita a sua tocha sobre ele. As Erínias são as justiceiras e, por isso mesmo, as benévolas, isto é, Eumênides; não se trata de um eufemismo, mas são elas que desejam a justiça, e quem a viola recebe as Eumênides em si mesmo: é isso que denominamos de consciência [*Gewissen*]." *Philosophie der Religion*, p. 109.

*seus sofrimentos imerecidos, se acreditava estar sob o domínio do destino.*<sup>6</sup>

É significativo, portanto, que Hegel caracterize na *Fenomenologia* primeiro a religião ctônica:

*A religião [do mundo ctônico, dos deuses terrenos] é a crença na noite do destino, assustadora e desconhecida e na Eumênide do espírito que-partiu. Esta crença é a negatividade sob a forma da universalidade e a Eumênide a negatividade na forma da singularidade. [...] Essa crença no nada da necessidade e no mundo ctônico torna-se a crença no céu [...].*<sup>7</sup>

E logo em seguida ele se refira ao Iluminismo:

*[...] esse reino da fé somente no elemento do pensar desdobrava seu conteúdo sem o conceito e por isso soçobrava em seu destino, a saber, na religião do Iluminismo. Nessa religião se reinstaura o Além supra-sensível do entendimento, mas de modo que a consciência-de-si fica satisfeita [no] aquém, e não sabe nem como Si, nem como potência o além supra-sensível, o [Além] vazio que não há que reconhecer nem temer.*<sup>8</sup>

Porque deseja justamente mostrar que a religião ctônica e a religião do Iluminismo — embora temporalmente distantes e essencialmente diferentes, porque no final das contas o Iluminismo não deixa de ser uma resposta legítima ao dogmatismo da religião instituída

<sup>6</sup> *Fragmentos Republicanos (Escritos de Juventud*; México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 39).

<sup>7</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 674.

<sup>8</sup> *Fenomenologia do Espírito*, 675.

– promovem uma cisão entre sujeito e extramundano, onde este último só pode proporcionar a reconciliação, quando muito, depois da morte.

Quando trata da superação da necessidade da lei divina e do destino pelo amor cristão, Hegel salienta que a nova religião traz a possibilidade de redenção, como mostra o simbolismo do batismo. Os heróis gregos, ao contrário, não podiam se redimir com os deuses ou com a lei divina. Uma vez que quebrassem o elo e desobedecessem às suas leis, estavam condenados à destruição:

*A blasfêmia contra o indivíduo [...] apenas separa uma pessoa de outra, mas não do amor; ao contrário, quem se afasta do divino blasfema contra a natureza ela mesma, contra o espírito que está em ela; o seu espírito destruiu o sagrado que estava nele mesmo. Por isso é incapaz de cancelar a sua separação, de reunir-se novamente com o amor, com o sagrado. Um sinal certamente poderia causar comoção, mas não reconstituir a natureza perdida. As Eumênides de seu ser poderiam fugir, mas o vazio que os demônios desalojados deixariam em seu ser não seria preenchido com amor, mas apenas voltaria a atrair suas fúrias, que, reforçadas por sua consciência de que são fúrias do inferno, completariam sua destruição.<sup>9</sup>*

No ensaio *Fé e Saber* de 1802, obra imediatamente anterior à *Fenomenologia*, o embate solitário de um pensamento desprovido do fundamento metafísico do divino fornece o tom da discussão. Ali em nenhum momento somos conduzidos de volta ao universo trágico dos heróis gregos. Isso se deve ao fato de que está em jogo a crítica daquilo que Hegel nomeia de filosofias da subjetividade – justamente o último estágio do Iluminismo – e que corresponde aos posicionamentos de Kant, Jacobi e Fichte diante dos limites de uma razão pressupostamente autônoma. Comum a elas é que, ao se verem obrigadas a tratar do divino e do absoluto, separam a fé da razão, como se ambas as instâncias fossem heterogêneas.

<sup>9</sup> *O Espírito do Cristianismo e seu Destino (Escritos de Juventud)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 359-360.

Sem dúvida, é preciso reconhecer que, quando afirmam o absoluto ou supra-sensível como algo para além do alcance do entendimento, tanto Kant quanto Fichte observam rigorosamente as limitações de seu sistema. Coisa muito diferente faz Jacobi, que obriga "a fé a se rebaixar até a efetividade e a experiência sensível", tirando da religião a fé em algo além da vida. Segundo Hegel, a tarefa que ficou para a filosofia posterior não foi portanto a de revisar o conceito de entendimento, já que o seu alcance tinha sido suficientemente definido, mas sim de determinar com clareza o que está para além dele. A esse propósito, não se pode negar que, em questões de fé, a subjetividade autônoma se mostra canhestra. Por privilegiar o pensamento abstrato, frequentemente priva os objetos do significado que neles mais importa: para ela, o bosque sagrado da deusa Diana não passa de uma coleção de troncos de madeira, isto é, trata o divino como uma mera ficção.<sup>10</sup> É da natureza do entendimento fazer semelhantes abstrações.<sup>11</sup> A consequência, contudo, é um isolamento do sujeito em si mesmo, sem qualquer possibilidade de redenção, já que simultaneamente preso aos círculos coincidentes de suas próprias determinações e limitações – em suma, o que os poetas denominam de *inferno*.

*Assim como nos poetas, que reconhecem o que é eterno, o que é finito e o que é maldito, entre os antigos Dante e no Orestes de Goethe, que dedicou uma parte de sua vida ao inferno, encontramos, a saber, expressa a danação do inferno como o estar*

<sup>10</sup> "É exatamente por meio de sua fuga diante do finito e da fixidez da subjetividade que o belo se torna para a subjetividade coisas em geral, o bosque troncos de madeira, as imagens coisas que têm olhos e não vêem, ouvidos e não ouvem; se os ideais não podem ser tomados na realidade completamente inteligível como blocos de madeira e pedras, tornam-se ficções, e cada referência a eles aparece como jogo destituído de essência, como dependência de objetos e como superstição." Hegel, *Fé e Saber*, São Paulo: Hedra, 2008, pp. 22-3.

<sup>11</sup> Em um ensaio de tom menos hermético do mesmo ano da publicação da *Fenomenologia, Quem pensa abstratamente?*, Hegel conta em tom de anedota ter ouvido na juventude de uma personalidade pública "que os escritores têm ido longe demais, tentando banir definitivamente o cristianismo e os bons costumes; há inclusive um que redigiu uma defesa do suicídio; que coisa horrível! – Ao querer saber que livro era, fui informado de que se tratava de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*" (Hegel, *Werke 2*; Frankfurt: Suhrkamp, 1993, p. 578.).

*eternamente ligado ao ato subjetivo, o estar sozinho consigo próprio e com o que pertence a este ato, e a consideração imortal dessa propriedade.<sup>12</sup>*

A obstinação do entendimento em tentar se apoderar do conteúdo religioso conduz necessariamente à sua rejeição. A reflexão do entendimento não pode ultrapassar a finitude. Não se pode negar todavia às filosofias da subjetividade elas não terem vislumbrado o absoluto. É a força da sistematização que as obriga a evitá-lo como um existente. Assim, esse impedimento permite que o absoluto seja considerado apenas enquanto *pressuposição* e *anelo*, como um *para-além*.

Não deve, portanto, causar estranheza ao leitor que Hegel opere certa analogia entre a compreensão trágica presente na arte e as consequências filosóficas do Iluminismo. Ao colocar lado a lado filosofia e arte, ele não deseja apenas apontar para a existência de um absoluto, mas também mostrar o "dogmatismo" característico do pensamento de seus antecessores. Se na *Fenomenologia*, a arte passa a ser um domínio da religião, até esse momento ela é também um índice das deficiências de certos encaminhamentos filosóficos que fracassam justamente na consideração do que é mais próprio à arte, isto é, a beleza. Aparentemente, é esse o sentido da equiparação entre arte e filosofia que encontramos no *Fé e Saber*:

*Essa beleza obtém a objetividade e a universalidade verdadeiras da arte e da filosofia, nas quais desaparece a oposição que se refere ao absoluto entre fé e razão, tanto na medida em que ele existe inconsciente na consciência ordinária, quanto na medida em que existe conscientemente nas filosofias da reflexão.<sup>13</sup>*

Ora, tentamos mostrar aqui que Hegel, particularmente no período de juventude, se vale de um recurso que se tornará cada vez mais recorrente a partir do final do século XIX, a saber, a investigação do referencial artístico com o propósito de evidenciar as contradições da cultura de uma época, embora o faça com uma amplitude histórica que não mais será possível posteriormente.

<sup>12</sup> Hegel, *Fé e Saber*, p. 129.

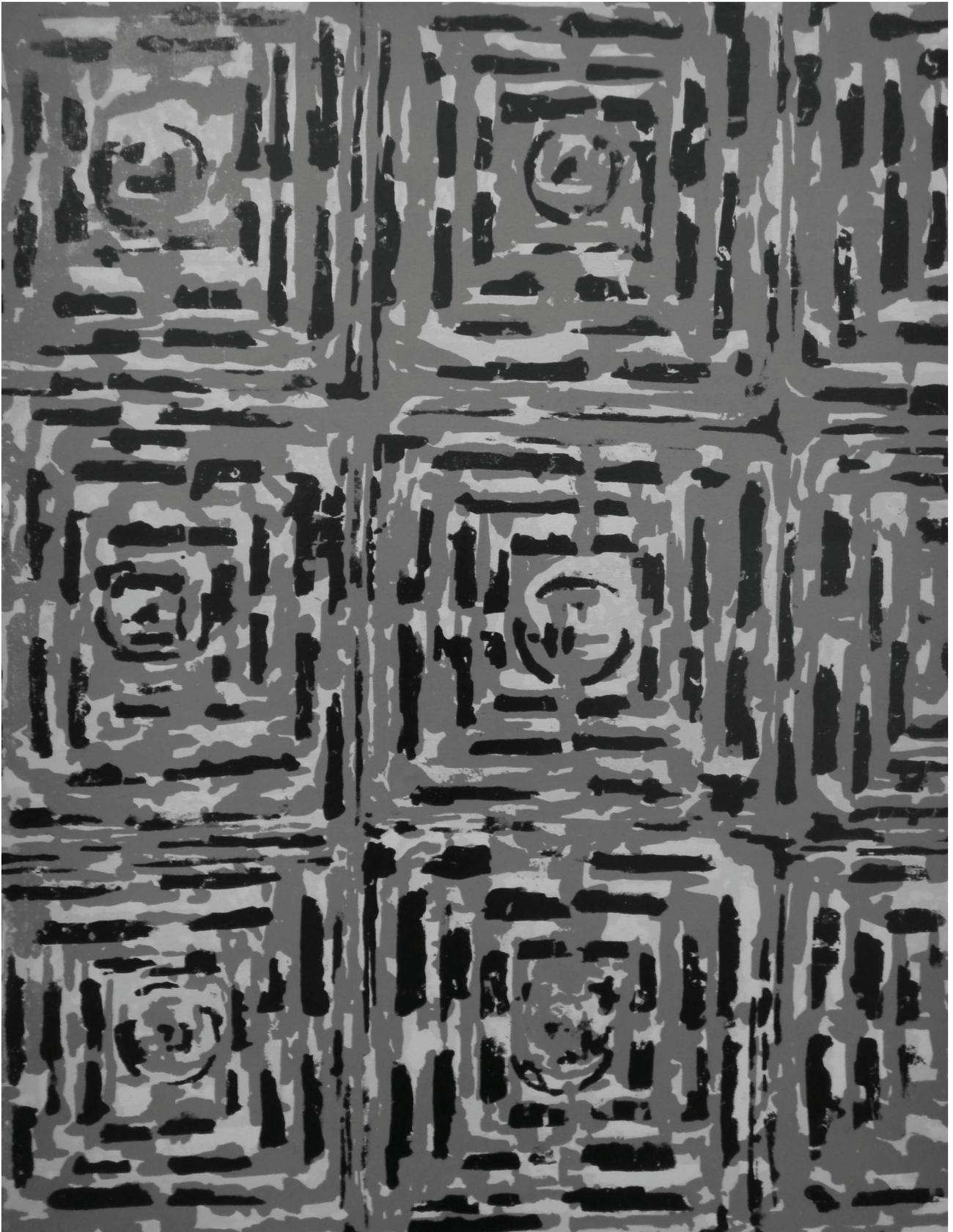
<sup>13</sup> Hegel, *Fé e Saber*, p. 120.

**Heidi Diniz**

Fragmento de *Pared de azulejo*

Serigrafía

2009



# ***Kant e Goethe: a semelhança de caminhos distintos***

**Daniel Rehfeld**

Mestrando em Filosofia na USP.

Surpreso com a capacidade de duplicar a figura de uma vela através de um simples entortar a vista, Goethe tenta explicar o admirável fenômeno: "Cada olho, na medida em que a consciência está totalmente mergulhada em sua particular limitação, pode ser tomado como um próprio indivíduo, o qual tem, na relação ao mundo exterior, seu à frente, em cima e em baixo, sua esquerda e direita. O mesmo vale para os sentidos do tato..."<sup>1</sup>. O que de imediato nos chama a atenção nessa reflexão é a descrição deste intenso contato com o mundo exterior, uma relação de tão viva troca que cada sentido parece poder ser tomado como um indivíduo em sua própria imersão no mundo. Esse intenso comércio entre os sentidos e o mundo que diante deles e a eles se oferece, talvez tenha Goethe expresso de maneira mais vívida nos seus relatos da viagem à Itália, lugar onde o contato com a natureza e a arte o leva a afirmar como algo evidente que "o olho se forma conforme os objetos [*das Auge bildet sich nach den Gegenständen*] ..." <sup>2</sup>. E toda teorização, reflexão ou ponderação que Goethe faz acerca da natureza ou da arte sempre tem por fundamento esse "mundo do olho" (*Welt des Auges*) – para usar uma expressão do próprio Goethe – isto é, uma troca com o exterior que jamais é abandonada<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Goethe, *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, Sämtliche Werke, Bd. 16, p. 900.

<sup>2</sup> Goethe, *Italienische Reise*, Venedig, 8. Oktober, 1786, p. 93.

<sup>3</sup> Chamberlain, *Immanuel Kant*, p. 48. O autor cita uma carta a Schiller (15.11.1796) na qual Goethe escreve sobre o resultado de observações da natureza: "Torna-se propriamente o mundo do olho [*Welt des Auges*], afirma Goethe, e todo raciocinar se transforma em uma forma de apresentação [*Darstellung*]". Escreve ainda Chamberlain: "...para Goethe há apenas um solo firme [*solid ground*] ali onde o olho avista alguma coisa, de modo que ele sente uma desconfiança e quase uma aversão em relação a tudo aquilo que os físicos nos relatam a respeito de uma natureza invisível.", *Idem*, p. 47.

Essa ideia de uma '*Bildung des Auges nach den Gegenständen*' nos remete àquela célebre passagem conhecida como a Revolução Copernicana, na qual Kant afirmava, à primeira vista de maneira diametralmente oposta à do poeta, que "os objetos devem se regular pelo nosso conhecimento" (*die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten*)<sup>4</sup>, concepção esta que governa toda a filosofia kantiana e orienta sua investigação a "penetrar profundamente na natureza da razão" (*sehr tief in die Natur der Vernunft ... hineindringen*)<sup>5</sup>. Esse mergulho para dentro, para o interior da razão, aparenta estar na antípoda daquela relação com o mundo exterior que Goethe parece assumir. Enquanto para o filósofo o acesso à exterioridade é sempre mediado pela interioridade do pensar, para Goethe a visão é aquele sentido com o qual o mundo exterior é privilegiadamente apreendido.<sup>6</sup> Aqui se revela um contraste entre os dois pensadores que parece determinar uma grande distância entre seus caminhos: quando lemos algum escrito de Goethe, seja sobre a arte ou sobre a natureza, vemos que o estatuto que os sentidos em geral – a visão em particular – possuem é sempre o de um "*solid ground*"<sup>7</sup>, isto é, de um ponto de apoio do qual todo pensar deve partir e o qual jamais deve ser abandonado. De maneira inversa, parece que o modo de proceder de Kant é o de alguém – nas palavras de H. Chamberlain – que "vive com olhos cerrados e apenas pelo caminho do pensar alcança representações intuitivas"<sup>8</sup>.

Essa contraposição genérica, contudo, embora não sendo incorreta em linhas gerais, toma ambos os autores por aspectos muito amplos e, se aí permanece, acaba, de maneira muito apressada, por impedir uma justa comparação entre eles. Sabemos que Kant não apenas não mantém os olhos fechados, como também atribui à sensibilidade o papel fundamental de doação de "sentido e significação" ao pensamento, meramente

<sup>4</sup> Kant, *KrV*, B XVI.

<sup>5</sup> Kant, *Proleg*, p. 259.

<sup>6</sup> "A visão é aquele sentido através do qual eu capturo de modo privilegiado o mundo exterior". Goethe, In: Chamberlain, op. cit, p. 42. Cf. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Bd. 10, p. 248: "O olho era, antes de todos os demais órgãos, aquele com o qual eu apreendia o mundo."

<sup>7</sup> Termo que Chamberlain toma de empréstimo do poeta William Wordsworth, cujo verso seria apropriado para caracterizar o modo de Goethe teorizar sobre a natureza: ("To the solid ground, Of Nature trusts the mind which builds for aye")

<sup>8</sup> Chamberlain, *Immanuel Kant*, p. 43. A frase completa sobre o contraste entre a disposição intelectual de ambas personalidades é a seguinte: "O primeiro (Goethe) vive com o olho constantemente aberto, e chega ao pensamento apenas através da contemplação [Anschauung], o segundo (Kant) vive com olhos cerrados, e apenas pelo caminho do pensar alcança representações".

formal<sup>9</sup>. Da mesma forma, Goethe não abandona o 'pensar' enquanto algo necessariamente 'abstratizante' em nome de um proceder puramente sensível, incapaz de se elevar ao pensamento. "O que é contemplar sem pensar" <sup>10</sup> ele se pergunta diante de uma vegetação que lhe era estranha e que, graças a esta estranheza mesma, lhe incitava a pensar e teorizar. Se, portanto, à primeira vista, a relação com o mundo exterior parece distanciar bastante os autores, um olhar mais detido já pode entrever um mínimo acordo: assim como para Kant a sensibilidade é condição para a *significação* de um conceito — que de outro modo permaneceria vazio — também para Goethe a significação tem sempre como solo a sensibilidade: "Ali onde ele não mais podia ver, ele não mais podia *compreender*" escreve Cassirer sobre o poeta. <sup>11</sup>

Conseqüentemente, parece haver um ponto de contato entre estes autores mesmo ali onde supostamente se diferenciam. E se o caminho que um percorre difere daquele do outro, eles não deixam de indicar semelhanças. E quem afirma isso é o próprio Goethe quando diz a Eckermann que, embora Kant nunca tenha tido contato com ele, ele Goethe "seguia, de sua própria natureza, um caminho similar ao dele. [E Goethe prossegue] Eu escrevi minha *Metamorfose das plantas* antes de saber algo de Kant e, no entanto, ela está completamente no mesmo sentido de sua doutrina" <sup>12</sup>

Uma coisa é reconhecer um ou outro conceito comum ou uma problemática análoga, outra é afirmar seguir um mesmo caminho, seguir o mesmo sentido de uma doutrina. Tendo aquela dessemelhança primeira, além de outras nítidas diferenças, como horizonte, parece difícil compreender o que Goethe tem em vista ao afirmar isso. "Como Goethe poderia dizer que a sua concepção de natureza concordava com as ideias de Kant?" pergunta-se Cassirer, e prossegue: "À primeira vista, não podemos descobrir nenhuma similaridade entre eles, mas vemos apenas um acentuado contraste" <sup>13</sup>. Em que sentido, pois, Goethe pode reconhecer essa similaridade e se entregar sem reservas à "aventura da razão" em conformidade com o "velho de Königsberg"? <sup>14</sup>

Essa é a questão maior que pretendemos tratar aqui. Faremos isso, porém, com um enfoque específico. É um fato notório que o principal contato de Goethe com a filosofia

<sup>9</sup> "Apenas nossa intuição sensível e empírica lhes pode [aos conceitos] conceder sentido e significado", Kant, KrV, B 149.

<sup>10</sup> Goethe, *Italienische Reise*, Padua, 27. September, 1786, p. 65

<sup>11</sup> Cassirer, *Goethe and the Kantian Philosophy*, p. 81. (O grifo é de nossa autoria).

<sup>12</sup> Goethe, *Eckermanns Gespräche mit Goethe*, 11. April, 1827; I, p. 232

<sup>13</sup> Cassirer, *Goethe and the Kantian Philosophy*, p. 61.

<sup>14</sup> Goethe, *Anschauende Urteilskraft*, Bd. 16, p.878-9.

kantiana deu-se na leitura da *Kritik der Urteilskraft* – uma obra responsável por uma alegre época de sua vida, e na qual ele pôde reconhecer pensamentos e procedimentos análogos aos seus<sup>15</sup> – e que, diferentemente, o pensar demasiadamente analítico da *Kritik der reinen Vernunft* permanecia distante de "sua maneira de filosofar sobre os objetos" e de sua "inconsciente ingenuidade" em crer "ver diante dos olhos suas opiniões"<sup>16</sup>. No entanto, seria incorreto se, presos a este fato, restringíssemos-nos a procurar a similaridade unicamente na terceira crítica. Isso por dois aspectos principais: primeiro porque não há uma dessemelhança radical, mas antes uma concordância, como já pudemos minimamente indicar entre a posição da *KrV* e as teorizações de Goethe. E, segundo, porque ali, na *KrV*, podemos encontrar concepções que permitem estabelecer uma ligação intensa entre a filosofia crítica e o pensamento de Goethe e que, posteriormente, reaparecerão no centro da *Crítica do Juízo*, a saber, noções como a de, Ideia, Ideal e Esquema.

Se pretendemos, pois, compreender em que sentido Goethe reconhece o seu próprio caminho naquele percorrido por Kant, apesar das contrastantes dessemelhanças, ou mais precisamente, no interior das diferenças, devemos procurar isso justamente ali, onde parecem se reencontrar, na convergência entre pensamento e sensibilidade, ideia e experiência.

### Ideia e Experiência

Em seu conhecido relato do encontro com Schiller (*Glückliches Ereignis*), Goethe narra como lhe apresentou sua concepção da metamorfose das plantas. Na tentativa de

<sup>15</sup> "Então entrei em contato com a Crítica da Faculdade do Juízo, e a esta obra devo uma época de vida extremamente alegre. (...) Os principais pensamentos da obra eram inteiramente análogos ao meu trabalho, minha atividade e meu pensamento". Goethe, *Einwirkung der neuen Philosophie*, Bd. 16, p.875.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 874. Na terceira Crítica Goethe pode encontrar expressos alguns de seus próprios pensamentos: "A vida interior da arte, assim como da natureza, seu agir recíproco de dentro pra fora estava claramente expresso no livro. Os produtos destes dois mundos infinitos deveriam existir por si mesmos, e que coisas que existem umas ao lado das outras, existem de fato umas para as outras, mas não intencionalmente graças às outras" (*Idem*, p. 875). Goethe encontrava nessa obra tanto a arte quanto a natureza elevadas a um estatuto de autonomia e independência em relação a uma finalidade a elas estranha, algo que estava em pleno acordo com suas próprias reflexões.

esclarecer as dúvidas de Schiller sobre esse modo de contemplar a natureza não como separada e isolada, mas enquanto efetiva (*wirkend*) e viva (*lebendig*)<sup>17</sup>, Goethe lhe esboçou um desenho de sua planta originária (*Urpflanze*). Schiller, que ouvira muito atento, lhe disse ao final, sacudindo a cabeça: "Isso não é nenhuma experiência; isso é uma ideia" (*Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee*). Goethe perplexo e um tanto aborrecido revidou: "muito me agrada que eu tenha ideias sem sabê-lo e que possa até mesmo vê-las com meus olhos" (*Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe*)<sup>18</sup>.

Esse relato retrata de maneira exemplar a postura de Goethe – *als Naturwissenschaftler* – à época de seu encontro com o futuro grande amigo. Goethe sentira-se aborrecido pelo fato de que Schiller havia posto em questão aquilo que para ele Goethe era *evidente* – e isso deve ser entendido aqui no seu sentido primeiro: como aquilo que se deixa *ver*. O desenho era justamente a tentativa de esclarecer ao amigo que "uma tal planta provém da experiência" (*aus der Erfahrung hervorgeht*); o desenho era a própria *imagem* da planta originária. Para Schiller, no entanto, a *Urpflanze* era "apenas uma ideia"<sup>19</sup>. A crença de que poderia encontrar a tal planta *in concreto*, Goethe expressara no relato de seu passeio pelo jardim público de Palermo, no qual se depara com uma diversidade de plantas: "Diante de tantas novas e reiteradas figuras me ocorreu a antiga questão: não poderia encontrar em meio a esta multidão a planta originária? *Uma tal planta deve pois existir!* Caso contrário, em que reconheceria que esta ou aquela figura é uma planta se todas elas não fossem formadas segundo um modelo?"<sup>20</sup> Embora Goethe já falasse da *Urpflanze* como um "modelo" (*Muster, Modell*) a partir do qual a diversidade das plantas

<sup>17</sup> Goethe, *Glückliches Ereignis*, Bd. 16, p. 867. "Goethe completou a transição da anterior visão *genérica* para a moderna visão *genética* da natureza orgânica. A visão genérica do mundo das plantas encontrou sua expressão clássica no sistema da natureza de Lineu. O sistema afirma que passamos a entender a natureza quando fomos capazes de arranjar-la em espécies e gêneros, famílias, classes e ordens. Mas para Goethe tal empreendimento não era suficiente. De acordo com ele, o que apreendemos desta forma são apenas os produtos, e não o processo da vida. E era deste processo da vida que ele, não somente como poeta, mas também como cientista, queria adquirir um *insight*. Nela ele viu aquilo que era o maior e mais supremo". (Cassirer, *Op. cit.*, p. 69). Cf. também, Goethe, *Geschichte botanischer Studien*, Bd. 17, pp. 62-84.

<sup>18</sup> Goethe, *Glückliches Ereignis*, Bd. 16, p. 867.

<sup>19</sup> "Apenas uma ideia" (*nur eine Idee*) não é uma expressão usada por Schiller, mas por Kant quando apresenta as ideias transcendentais (KrV, B 384).

<sup>20</sup> Goethe, *Italienische Reise*, Palermo, 17. April, 1787, p. 291. (O grifo é de nossa autoria).

poderiam ser derivadas (ou até inventadas) de maneira conseqüente<sup>21</sup>, ele, àquela época, ainda procurava "uma forma sensível de uma planta originária supra-sensível"<sup>22</sup>. E era a esse aspecto que Schiller lhe chamava a atenção. Enquanto Goethe acreditava poder ver ideias com os olhos, Schiller, "como um kantiano treinado" (*als ein gebildeter Kantianer*), lhe alertava que o que caracteriza as ideias é precisamente o fato de que "nenhuma experiência pode concordar com elas"<sup>23</sup>.

O que Schiller queria lhe indicar, Goethe somente pôde realmente compreender mais tarde, e só então reconhecer-se *als ein Kantianer*. Enquanto um "kantiano treinado", Schiller não estava destituindo o valor da "planta simbólica"<sup>24</sup>, mas ao contrário, estava lhe esclarecendo o estatuto que tal ideia possuía em sua teorização e a função que ela desempenhava na experiência. Kant é enfático ao dizer que "embora tenhamos de dizer dos conceitos transcendentais da razão *que são apenas ideias*, nem por isso os devemos considerar supérfluos e vãos"<sup>25</sup>. Compreender em que sentido as "apenas ideias" não são supérfluas, isto é tem um *uso (Gebrauch) na experiência*, significa voltarmos-nos àquilo que Kant chama de "uso regulativo das ideias".

As ideias, afirma Kant, são conceitos da razão que se diferenciam das categorias (conceitos do entendimento), principalmente, pelo uso que a razão delas faz. Kant chama de "uso apodíctico da razão", quando esta, através da categoria – que é a própria função

<sup>21</sup> A planta originária seria a criação mais extraordinária do mundo, da qual a natureza sentiria inveja. Com esse modelo e sua chave [*Schlüsse*] correspondente, pode-se então ainda criar plantas ao infinito, que teriam de ser conseqüentes, isto é, que mesmo que não existissem, poderiam sim existir – e não como sombras e aparências pictóricas ou poéticas, mas que possuem uma verdade e necessidade internas." *Italienische Reise*, Palermo, 17. Mai 1787, p. 353.

<sup>22</sup> Goethe, *Geschichte botanischer Studien*, Bd. 17, pp. 79-80. (O grifo é de nossa autoria). "Assim como elas se deixavam recolher sob um conceito, era-me cada vez mais claro que a intuição poderia ser intensificada de uma maneira superior: uma exigência que, à época, me vinha à mente sob a forma sensível de uma planta originária supra-sensível."

<sup>23</sup> *Glückliches Ereignis*, p. 868. "Frases como a seguinte me deixavam muito insatisfeito: 'Como pode alguma vez haver uma experiência que deve ser adequada a uma ideia? Pois o que caracteriza a última é precisamente o fato de que a ela nenhuma experiência pode congruir'.

<sup>24</sup> "symbolische Pflanze": No texto em questão Goethe escreve 'planta simbólica' e não planta originária. Como veremos, a noção de símbolo já indica uma mudança no modo de Goethe interpretar a *Urplanze*.

<sup>25</sup> Kant, *KrV*, B 385.

do juízo de reunir o diverso da intuição — *determina* de maneira necessária o objeto que através dela é conhecido. Diferentemente, o "uso hipotético da razão" é aquele em que a subsunção é feita a um universal que é tomado *problematicamente*, isto é, a unidade do diverso é pensada hipoteticamente através de uma ideia<sup>26</sup>. Isso significa que, diferentemente das categorias que tem um *uso constitutivo* na experiência, ou seja, fornecem conceitos de objetos determinados, as ideias, que se referem apenas *indiretamente* aos objetos, tem um *uso apenas regulativo*, o que quer dizer que fornecem ao entendimento (às categorias) uma unidade sistemática para os seus atos. A ideia enquanto "unidade perfeita do conhecimento do entendimento", atua, portanto, apenas como uma regra orientadora da razão em vista da totalidade da experiência. Citemos duas passagens da *KrV*e, em seguida, dois trechos dos estudos de botânica de Goethe, que nos permitam perceber porque Schiller reconheceu na *Urpflanze* uma ideia. Escreve Kant:

*Ainda que nenhum objeto possa ser determinado por eles [conceitos do entendimento (Ideias)], podem, contudo, no fundo e sem serem notados, servir ao entendimento de cânone que lhe permite estender o seu uso e torná-lo homogêneo; por meio deles o conhecimento não conhece, é certo, nenhum objeto, além dos que conheceria por meio de seus próprios conceitos, mas será melhor dirigido e irá mais longe neste conhecimento* <sup>27</sup>.

E em outro segmento:

*Tais conceitos da razão [Ideias] não são extraídos da natureza; antes interrogamos a natureza segundo essas ideias e consideramos nosso conhecimento defeituoso, na medida em que ele não for adequado a elas* <sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Idem, B 674-5.

<sup>27</sup> Kant, B 385.

<sup>28</sup> Idem, B 673.

E Goethe, por sua vez:

*...Pois o autêntico conhecimento botânico reside nisto: que tudo o que é encontrado e indicado, todo o formado [alles Gebildete], através de todas as suas transformações, é descrito como completo e formado [als fertig gebildet]; percebe-se isso do fato de que aquela primeira Ideia, à qual atribuímos tanto valor, de fato é para ser concebida como condutora para descobrir [leitend zum Auffinden], mas nos casos individuais não pode servir para determinação [Bestimmung], o que seria antes um empecilho [hinderlich].<sup>29</sup>*

Ou ainda:

*Faz-se bem em preparar-se desde o início para serias questões e sérias respostas. (...) Pode-se dizer que ninguém interroga a natureza com uma pergunta que ele não possa responder; pois na pergunta reside a resposta, a sensação de que a respeito desse ponto algo se deixa pensar, algo se deixa pressentir.*

E, mais adiante, referindo-se a um das posturas científicas, denominada por ele de "a abarcante" (*die Umfassende*), e que parece caracterizar bem a sua própria atitude: "[Essa postural], na medida em que parte de ideias, já enuncia a unidade do todo e é relativamente uma questão da natureza, conformar-se a esta ideia"<sup>30</sup>.

A semelhança entre as passagens é manifesta: em primeiro lugar, para ambos a ideia nada pode servir para *determinar* (*bestimmen*) objetos, mas apenas devem ser vistas "como condutoras para descobrir" (*leitend zum Auffinden*), isto é, como *cânones* (*Kanon*) para a direção (*Leitung*) do conhecimento. Em segundo lugar, ambos concebem esta orientação fornecida pela ideia como uma medida a partir da qual a natureza deve ser

<sup>29</sup> Goethe, *Fragmente. Pflanze und Tiere*, Bd. 17, p. 215.

<sup>30</sup> Goethe, *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*, Bd.17, p.120-1.

interrogada e à qual os seus fenômenos *deveriam* se adequar (ao menos idealmente). Percebe-se que agora Goethe já não mais acredita poder ver diante de seus olhos aquela adequação real (*a Urpflanze in concreto*), sobre cujo aspecto ideal Schiller lhe havia alertado. "*Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee*", ele advertia, e como tal "não pode ser dado nos sentidos nenhum objeto que lhe corresponda" <sup>31</sup>.

Isso significaria que Goethe estava enganado ao ter como *evidente* a ideia da planta originária? Se uma tal planta não pode ser dada em nenhuma experiência, significa que ela não tem nenhum "*valor objetivo*"? Essa questão nos ajudará a esclarecer o sentido deste "uso hipotético da razão", o estatuto da ideia na teorização de Goethe e, conseqüentemente, a semelhança de seu "caminho" com aquele do filósofo de Königsberg. Primeiramente, vale lembrar que nem todo "ver" se opõe à noção de ideia, cujo significado primeiro é o de "ter visto", conforme o próprio radical grego (εἶδ). Isso significa que a evidência de uma ideia deve ser compreendida como se realizando por um outro tipo de ver que não o sensível. É justamente a não constatação da diferença entre os modos de ver que Goethe, já esclarecido sobre esse ponto, censura na teoria de C. F. Wolf acerca da formação das plantas:

*A identidade das partes da planta em toda sua mobilidade ele expressamente reconhece. Todavia, seu modo adotado de experimentação [Erfahrungsweise] o impede de dar um último passo principal. Pois, a doutrina da pré-*formação* e do desenvolvimento [Präformation- und Einschachtelungslehre], que ele combate se apóia em uma *fantasia* [Einbildung] extra-sensível, em uma suposição em que se acredita, mas que nunca pode se apresentar no mundo sensível. Então ele estipula como máxima fundamental de todas as suas investigações: que nada se pode supor, admitir e afirmar, senão aquilo que se viu com os olhos e que se esteja, a todo momento, em condição de se indicar novamente. Por isso está sempre empenhado em penetrar nos primórdios da *formação da vida* através de investigações microscópicas, e assim seguir os embriões orgânicos desde seu primeiro aparecimento até sua *formação última* [Ausbildung]. Por*

<sup>31</sup> Kant, Kant, *KrV*, B 383.

*mais primoroso que esse método possa ser, com o qual ele muito realizou, não pensou esse homem magnífico que há uma diferença entre ver e ver, que os olhos do espírito tem de atuar [wirken] em constante, vívida união com os olhos do corpo, pois, caso contrário, surge o perigo de ver e não enxergar [sehen und doch vorbeizusehen]<sup>32</sup>.*

Essa diferença entre ver e ver (*Unterschied zwischen Sehen und Sehen*), da qual Goethe tomou consciência, já permite vislumbrar, ainda que de maneira pouco clara, em que sentido uma ideia poderia ter um "valor objetivo", muito embora jamais um objeto possa se adequar a ela. É somente porque a ideia é originariamente um "já ter visto"<sup>33</sup>, isto é, algo que orienta (regula) todos os modos de ver e, portanto, permanece necessariamente ligado a toda visão possível, que ela pode ser um deixar-ver não sensível para todo o ver sensível. Para esclarecer isso precisamos compreender em que medida a ideia da *Urpflanze*, ou de qualquer outro *Urphänomen*, pode ser "realizada"<sup>34</sup> e de que tipo de realização aqui se fala. Pretende-se, portanto, compreender de que maneira a hipótese reguladora (ideia) participa da experiência, fornecendo a ela uma *unidade sistemática* e, somente então, permitindo toda a teorização que Goethe acerca dela faz.

### **Ideias reguladoras: uso hipotético da razão**

Seria, pois, impossível que, se reconhecemos que a potência criativa produz e desenvolve as naturezas orgânicas mais completas segundo um esquema geral – esse

<sup>32</sup> Goethe, *Geschichte botanischer Studien*, Bd. 17, p.101.

<sup>33</sup> Conforme o sentido temporal do radical aoristo.

<sup>34</sup> "Com efeito, se o maior uso empírico da minha razão tem por fundamento uma ideia (...), que nunca poderá adequadamente ser exposta em si na experiência, embora seja incontestavelmente imprescindível para aproximar a unidade empírica do seu grau mais elevado possível, *não só tenho direito, mas até a obrigação de realizar essa ideia*, ou seja, de conferir-lhe um objeto real, mas unicamente como um algo em geral, que não conheço em si mesmo de modo algum e a que só como um fundamento dessa unidade sistemática e em relação a ela concedo essas propriedades análogas aos conceitos do entendimento no uso empírico". Kant, *KrV*, B 705-6. (O grifo é de nossa autoria).

modelo [*Urbild*], que se não aos sentidos, ao espírito se apresenta – como segundo uma norma de elaborar nossas descrições; seria, pois, impossível que, quando tal norma fosse subtraída da figura dos diferentes animais, as diferentes figuras novamente se remetessem a ela? Somente quando se apreende a ideia deste '*typus*' pode-se compreender como é impossível estabelecer uma espécie isolada como cânone. O singular não pode ser modelo [*Muster*] do todo, e então não podemos procurar o modelo para todas [*as espécies*] no singular. As classes, espécies, tipos e indivíduos se relacionam como os casos com a lei; elas estão ali contidas, mas não a contém nem a oferecem<sup>35</sup>

Neste trecho, retirado de seus estudos de anatomia comparativa, Goethe resume em poucas linhas o estatuto que ele reconhece ao "modelo" nas suas observações, acentuando seus aspectos fundamentais: á) o "modelo" é um esquema (uma norma) conforme o qual a natureza, através de sua potência criativa (*schaffende Gewalt*), se produz e se desenvolve. â) Esse "modelo" não pode se apresentar (*darstellen*) aos sentidos, contudo ele se apresenta ao espírito. ã) O "modelo" não é fornecido pelo singular; e, no entanto, todas as diferentes figuras singulares parecem remeter ao modelo. Além disso, é importante notar como o parágrafo está construído. Goethe inicia a frase com: "*Seria impossível...?*", o que indica que todo o enunciado trata de uma hipótese, ou seja, uma proposição que não assevera nada de maneira absoluta. E, no entanto, apesar disto, não parece se tratar de uma mera hipótese. Não obstante seu caráter conjectural, este enunciado traz consigo uma feição de necessidade, como se sem ela o *todo* perdesse sua *unidade*<sup>36</sup>.

Isso pode ser ilustrado pela seguinte *hipótese* que Goethe enuncia em seus fragmentos sobre botânica: "Tudo é folha, e através desta simplicidade torna-se possível a maior diversidade" (*Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich*)<sup>37</sup>. Aqui vemos que a relação entre o modelo e a diversidade não é a mesma que se encontra na relação entre uma propriedade abstrata e o conjunto de elementos que

<sup>35</sup> Goethe, *Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die Vergleichende Anatomie, Ausgehend von der Osteologie*, Bd. 17, p. 276-7.

<sup>36</sup> Idem, p. 277. "Que com isso não procedemos de modo hipotético, somos assegurados através da natureza do procedimento. Pois quando procuramos por leis pelas quais são formados seres vivos e isolados, que se efetivam por si mesmos, então não nos perdemos na distância, mas nos instruímos no interior [*im Innern*]".

<sup>37</sup> Goethe, *Fragmente zur Botanik*, Bd.17, p. 189.

a possuem em concreto; antes, é através (*durch*) do modelo que a diversidade enquanto tal, se torna *possível*. Este é um dos aspectos fundamentais que caracterizam as *ideias transcendentais*. Percebe-se como a folha ocupa aqui a posição de um "*Urphänomen*" que permite reconhecer a diversidade a partir da *totalidade* que ele, o próprio fenômeno originário, primeiramente instaura. A ideia de uma folha originária adquire assim o estatuto de *regra* a partir da qual todas as figuras (*Gestalten*) do âmbito botânico são derivadas: "Uma folha, que apenas suga umidade em baixo da terra, chamamos de raiz"<sup>38</sup>. O fenômeno originário é, portanto, aquele "uno eterno que se manifesta multifacetadamente" (*Und es ist das ewig Eine, das sich vielfach offenbart*) do qual Goethe fala no poema <sup>39</sup>.

Note-se como as noções de *todo* e de *unidade* são centrais ao chamado "uso hipotético da razão". A razão, neste seu uso hipotético, escreve Kant, tem como fim "trazer unidade aos conhecimentos particulares e assim aproximar a regra da universalidade" <sup>40</sup>. Isso ela faz através das ideias, as quais prescrevem, ao entendimento, "a orientação [*Richtung*] para uma certa unidade" <sup>41</sup>. A ideia encerra, assim, o encadeamento sintético realizado pelo entendimento fornecendo-lhe uma totalidade absoluta (*absolutes Ganzes*). Através

<sup>38</sup> Idem, p. 190. Cf. *Metamorphose der Pflanzen*, Bd. 17, p. 56: "A planta pode brotar, florescer ou dar frutos, são, pois, sempre apenas os mesmos órgãos que, em múltiplas determinações e sob figuras frequentemente variadas realizam as prescrições da natureza."

<sup>39</sup> *Freudig war, vor vielen Jahren,  
Eifrig so der Geist bestrebt,  
Zu erforschen, zu erfahren,  
Wie Natur im Schaffen lebt.  
Und es ist das ewig Eine,  
Das sich vielfach offenbart;  
Klein das Große, groß das Kleine,  
Alles nach der eignen Art.  
Immer wechselnd, fest sich haltend,  
Nah und fern und fern und nah;  
So gestaltend, umgestaltend. –  
Zum Erstaunen bin ich da.*  
Goethe, *Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die Vergleichende Anatomie, Ausgehend von der Osteologie*, Bd. 17, p. 269.

<sup>40</sup> Kant, *KrV*, B 675.

<sup>41</sup> Idem, B 383.

de princípios, que tem apenas ideias como fundamentos, a razão "prepara o campo para o entendimento", ou seja, concede-lhe previamente sua totalidade.

Para podermos tornar clara a aproximação com o procedimento hipotético que vimos em Goethe, tomemos o princípio que Kant chama de "princípio lógico dos gêneros" ou "princípio da homogeneidade". Trata-se de um princípio transcendental, segundo o qual "todos os gêneros diversos são apenas divisões de um gênero único, supremo e universal"<sup>42</sup>. Através dessa "máxima da razão" o entendimento recebe uma indicação de como *proceder* em harmonia em seu uso empírico. Este é, portanto, o princípio que tem em sua base uma ideia como a da *Urpflanze* goetheana e que concede a todas as variações deste fenômeno originário uma totalidade, a partir da qual, será possível, ao entendimento, *proceder* com a derivação do diverso. Resumindo, a ideia (e, por conseguinte, o uso hipotético da razão) é o que permite a sistematização do todo, isto é, a organização dos conhecimentos em uma "unidade arquitetônica"<sup>43</sup>. Tal unidade sistemática refere-se, indiretamente, aos objetos da experiência, organizando-os (isto é, fornecendo-lhes a unidade de um organismo), sejam eles formas vivas, obras de arte ou um objeto qualquer. Quando Goethe, acerca de uma obra de arte, fala de proporção (*Ordnung der Teile*), medida e unidade, o que ele tem por fundamento não é outra coisa do que um ideal de beleza<sup>44</sup>.

Resta ainda compreender em que sentido a ideia, ao fornecer a unidade sistemática e direção ao conhecimento, é realizada na experiência; em outras palavras, qual o real "valor objetivo" que elas possuem. Como já vimos, quando Schiller diz a Goethe que aquilo que ele relata ver com os olhos é uma ideia, ele não estava retirando o caráter de *evidência* que Goethe lhe atribuía. O que lhe era advertido era apenas que esse ver não era o mesmo que o ver sensível e que, portanto, a planta originária não era algo sensível na experiência (*keine Erfahrung*). Se então, como acabamos de ver, a ideia não se opõe à experiência, mas constitui um momento no processo da própria experiência<sup>45</sup>, qual é o

<sup>42</sup> Idem, B 687.

<sup>43</sup> "A ideia de uma unidade sistemática do conhecimento não servirá para a experiência deste ou daquele objeto, mas sim para o fornecimento de uma topologia que acolherá, ainda que provisoriamente, os objetos nos seus lugares próprios". Marques, Antonio. *A razão judicative*, p.113.

<sup>44</sup> Goethe, *Über Laokoon*, Bd. 13, pp. 163-4.

<sup>45</sup> "E no sistema de Kant, um ideal não é, como em Platão, algo oposto à experiência – algo que jaz fora ou se eleva acima dela. Mas é, ao contrário, um momento, um fator no processo da própria natureza." Cassirer, *op. cit.*, p. 74.

seu verdadeiro estatuto? Se para Goethe aquela união entre os olhos do espírito e os olhos do corpo era tão vívida que lhe permitia enxergar até ideias, o que possibilitava tal união? Escreve Goethe sobre a conversa com Schiller: "Se ele considera uma ideia aquilo que eu dizia como experiência, então deveria existir entre ambos algo mediador, conector [*etwas Vermittelndes, Bezügliches*]" <sup>46</sup>. Perguntar pelo valor objetivo de uma ideia, sua realização na experiência, é perguntar pelo que permite a mediação entre estes âmbitos heterogêneos, intelectual e sensível, isto é, entre o pensar e o intuir.

### **Esquematismo da razão e a realização das ideias na experiência**

O esboço da planta originária que Goethe desenhou a Schiller pretendia apresentar uma *imagem* daquela ideia. Ocorre, contudo, que o que caracteriza uma ideia é o fato de não poder ser dada aos sentidos, ou seja, o fato de que "jamais podemos esboçá-la em uma imagem" (*niemals im Bilde entwerfen können*) <sup>47</sup>. Se a ideia deve poder se realizar de alguma maneira, tal realização não pode ser uma simples 'imagnetização' (*Verbildlichung*), ao menos não no sentido vulgar de se apresentar em uma *imagem adequada*. Como já mencionado, diferentemente das ideias, a realização das categorias (conceitos do entendimento) se dá através da determinação de um objeto que somente então poderá ser conhecido, dado na experiência. Todavia, essa "realização" das categorias envolve um problema similar ao que temos presente agora, pois também "os conceitos puros do entendimento são totalmente heterogêneos em comparação às intuições empíricas..." <sup>48</sup>. Se aqui, onde há determinação de objeto, é necessário "um terceiro" (*ein Drittes*), um mediador entre o sensível e o puro intelectual, o que dizer no tocante às ideias, cuja forma de realização parece sempre problemática?

A esse "terceiro" que faz mediação entre o entendimento puro (as categorias) e a sensibilidade Kant chama de esquema (*Schema*) e denomina esquematismo do entendimento puro (*Schematismus des reinen Verstandes*) o "proceder do entendimento com esses esquemas" <sup>49</sup>. Se quisermos compreender em que sentido podemos falar de

<sup>46</sup> *Glückliches Ereignis*, Bd. 16, p. 868

<sup>47</sup> Kant, *KrV*, B 384.

<sup>48</sup> Idem, B 176.

<sup>49</sup> Idem, B 179.

uma realização *das ideias* (conceitos da razão), temos de compreender o seu esquematismo próprio, isto é, o *esquematismo da razão*. Isso Kant nos indica ao afirmar que "a ideia da razão é um análogo de um esquema da sensibilidade" <sup>50</sup>. Em que sentido, porém, a ideia pode ser um análogo de um esquema da sensibilidade? Não deveria antes o esquema, assim como no esquematismo do entendimento, ser o meio termo entre ideia e sensibilidade? O que é afinal um esquema e como pode a própria ideia ser análoga a ele?

Kant escreve: "o esquema é sempre, em si mesmo, apenas um produto da imaginação [*Einbildungskraft*]. Mas na medida em que a síntese da imaginação não tem por desígnio [*zur Absicht*] uma intuição singular, mas apenas a unidade na determinação da sensibilidade, deve-se então distinguir o esquema da imagem [*Bild*]" <sup>51</sup>. O esquema, portanto, visa uma *unidade na determinação da sensibilidade* e não uma intuição sensível singular. Uma imagem, em contrapartida, é uma intuição sensível e, como tal, está sempre condicionada por uma unidade na determinação da sensibilidade. Esquema e imagem se diferem, mas se mantêm em íntima relação: "O esquema deve ser distinguido da imagem, embora ele seja referido a algo assim como imagem [*auf so etwas wie Bild bezogen*], ou seja, o caráter de imagem [*Bildcharakter*] pertence necessariamente ao esquema" <sup>52</sup>. Mas essa diferença entre esquema e imagem não é suficiente para compreender o que é próprio do 'esquematismo da razão', e em que medida a ideia mesma, tão heterogênea a todo o sensível, pode ser análoga a um esquema da sensibilidade.

Como bem nos aponta G. Lebrun, o esquematismo é uma operação muito mais ampla do que esta "*Verbildlichung*" que ocorre no caso específico do esquematismo do entendimento, no qual os sentidos fornecem um objeto para ser determinado pelas categorias. "Seria inexato concluir, restringindo-se a esse caso particular, que o esquema em geral é sempre um equivalente de uma relação com o objeto" <sup>53</sup>. E se Kant define o esquema de um conceito como sendo "a representação de um procedimento geral da imaginação para *proporcionar a um conceito sua imagem*" <sup>54</sup>, a noção de 'imagem' também

<sup>50</sup> Idem, B 693.

<sup>51</sup> Kant, *KrV*, B 179.

<sup>52</sup> Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 92.

<sup>53</sup> Lebrun, *Kant e o fim da Metafísica*, p. 293. Cf. , Marques, Antonio. *Op. cit.*, "O esquematismo regulador, ao conter simplesmente as regras para a representação indireta ou do lugar próprio, afasta-se decisivamente do esquematismo constitutivo, temporal e objetivo..." (p.115).

<sup>54</sup> Kant, *KrV*, B 180. (O grifo é de nossa autoria).

deve ser entendida aqui de maneira mais geral: "Outros conceitos não sensíveis poderão então 'ter imagens' sem tornar-se objetivantes, outros esquemas poderão igualmente indicar 'um procedimento' sem nunca corresponder a um objeto possível" <sup>55</sup>. Por esquematismo em geral compreende-se, então, não uma 'sensificação' (*Versinnlichung*) enquanto uma formação de uma simples imagem a um conceito (relação *direta* a um objeto), mas uma "*Versinnlichung*" enquanto procedimento da imaginação que se resume à "possibilidade de traduzir em imagens", isto é, se limita a exprimir a regra de formação para toda imagem possível<sup>56</sup>. Por isso que toda formação de uma imagem sensível exige, como condição prévia, a regra fornecida pelo esquematismo. Escreve Heidegger: "No representar a regra de apresentação já se constitui a possibilidade da imagem" <sup>57</sup>.

Entendido desta maneira, a analogia entre a ideia e o esquema da sensibilidade torna-se mais clara. Na formação (*im Bilden*) da ideia, o entendimento recebe uma orientação (regra) que lhe esboça (não sensivelmente) uma unidade para seus atos. A ideia é análoga ao esquema, na medida em que, enquanto um "*focus imaginarius*" <sup>58</sup> orienta a diversidade (pura do entendimento) para um certo ponto de convergência que, por não se tratar de um esquematismo constitutivo (do entendimento), não pode ser dado em experiência alguma. Assim sendo, através deste trabalho muito específico da imaginação, a ideia participa decisivamente na experiência (sensível), fornecendo-lhe a nitidez de um todo organizado, sua "topologia" <sup>59</sup> própria.

A possibilidade, portanto, da ideia participar intensamente da experiência a ponto de Goethe crer inclusive vê-la repousa nesta característica peculiar da imaginação: embora ela esteja necessariamente remetida à *sensibilidade*, ela é primordialmente uma "faculdade de apresentação" <sup>60</sup> e enquanto tal não está restringida à *visibilidade*. Goethe, após a advertência de Schiller, fala a respeito da *Urplanze* como uma planta simbólica. O

<sup>55</sup> Lebrun, *op. cit.*, p.293.

<sup>56</sup> "A visibilidade ou não-visibilidade intuitiva de uma sequência real e delineada de pontos permanecem sem importância para o 'ver' do esquema-imagem [*Sehen' des Schema-Bildes*]" Heidegger, *op. cit.*, p. 95.

<sup>57</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 95. "A sensificação de conceitos é uma atuação completamente específica de imagens características. No esquematismo, a sensificação formadora de esquema não se deixa compreender por analogia à 'apresentação imagética' comum, e tampouco pela sua recondução a esta". (*idem*, p. 95).

<sup>58</sup> Kant, *KrV*, B 672. Ainda seguindo a metáfora ótica, Kant escreve que "a unidade sistemática (como simples ideia) é apenas uma unidade projetada..." B 675.

<sup>59</sup> Cf. Marques, Antonio. *Op. cit.*, p.113.

<sup>60</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, . 17.

símbolo, assim como o esquema, escreve Kant na terceira crítica, são hipotiposes (apresentações) e, portanto, é uma "espécie do modo de representação intuitiva"<sup>61</sup>. Por ser uma *apresentação* indireta de um conceito (ideia), o símbolo diz respeito à intuição e, conseqüentemente, diz respeito à sensibilidade, muito embora aquilo que ele represente seja uma ideia (não sensível).

Reconhecemos nos diversos escritos de Goethe essa potência da imaginação de criar sem porém abandonar o solo da sensibilidade. Acerca da faculdade de imaginar, diz Goethe a Eckermann:

*No fundo, não se pode pensar um realmente grande investigador da natureza [Naturforscher] sem este dom; e, com efeito, eu quero dizer não uma imaginação que vai ao vazio e imagine [imaginert] coisas que não existem, mas uma tal imaginação que não abandona o chão real da terra e que avança em direção a coisas supostas e suspeitadas com a medida do real e do conhecido. Aí ela pode provar se este suposto também é possível...*<sup>62</sup>.

Voltamos assim àquele solo comum de significação que, apesar de todas as diferenças, já indicava a semelhança do caminho de ambos os 'pensadores'. A ideia, algo que está para além dos sentidos, não está, contudo, para além da experiência; tem uma significação, mesmo que esta somente possa se dar simbolicamente. Se Kant reconhece que as ideias tem um papel exclusivamente regulativo na experiência, isto é, devem ser tomadas "como análogos de coisas reais, não como coisas reais em si mesmas"<sup>63</sup>, Goethe também reconhece a indispensabilidade das hipóteses e o perigo que as acompanha se elas forem tomadas como "coisas em si mesmas":

*Todas as hipóteses são a estrutura que se constrói antes do edifício e que se subtrai quando o edifício está pronto. Elas são*

<sup>61</sup> Idem, . 59.

<sup>62</sup> *Eckermanns Gespräche mit Goethe*, 27. Januar, 1830.

<sup>63</sup> Kant, *KrV*, B 702.

*indispensáveis ao trabalhador; ele apenas não pode tomar a estrutura pelo próprio edifício* <sup>64</sup>.

Podemos, conseqüentemente, reconhecer, assim como o fez Goethe a Eckermann, que há muitas semelhanças entre o seu caminho e aquele percorrido pelo filósofo de Königsberg. Ambos mantêm os olhos bem abertos para o mundo exterior, mas reconhecem que somente podem fazê-lo porque nada compreenderiam se simultaneamente não refletissem. Nas palavras de Goethe:

"O homem pressupõe aquilo que ele encontrou e encontra aquilo que ele pressupôs" <sup>65</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASSIRER, Ernst. Goethe and Kantian Philosophy; In: *Rousseau, Kant, Goethe. Two Essays*. Princeton University Press, London, 1947.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk*, F. Bruckmann, zweite Auflage, 1909.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*. Artemis-Gedenkausgabe, Zürich, 1977.

\_\_\_\_\_. *Eckermanns Gespräche mit Goethe*. Verlag Birkhäuser, Basel, 1945.

HEIDEGGER, Martin. *Kant und das Problem der Metaphysik*. V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1951.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Suhrkamp-Taschenbuch, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

\_\_\_\_\_. *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp-Taschenbuch, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da Metafísica*. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2002.

MARQUES, Antonio. *A razão judicativa*. Imprensa Nacional—Casa da Moeda, Lisboa, 2004.

<sup>64</sup> *Maximen und Reflexionen*, 1222, p. 653.

<sup>65</sup> Goethe, *Fragmente zur Botanik*, Bd.17, p. 212.

# ***As Elegias Romanas: em busca da “naturalidade indizível”***

**Pedro Fernandes Galé**

Doutorando em Filosofia na USP.

*Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos  
e outros acrescento aos que amor já criou.  
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso  
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.”  
Carlos Drummond de Andrade, poema Campo de Flores*

*As Elegias romanas*, de Goethe, trazem em si uma série de questões fundamentais para entendermos o modo pelo qual o autor de *Fausto* se direcionou para uma produção poética e teórica que o aproximasse do mundo clássico. Numa interpretação da antiguidade que transfere o peso transcendente dos deuses para a contingência da vida social, o poeta se desloca livremente no ambiente poético elegíaco. Não se trata de um texto panfletário do classicismo de Weimar, mas de um modo de operar que insere o poeta do século XVIII no seio de toda a tradição antiga, mais especificamente a romana. O antigo não ressoa aqui como um pressuposto normativo, a imersão em sua direção se dá de modo a moldar poeticamente uma latinidade erótica e seus desdobramentos. O erotismo é nestes poemas uma chave de manifestação do Amor latino, um modo de amar que se estabelece na ação.

Existe uma diversidade de textos a serem estabelecidos e uma discussão, que divide especialistas, acerca da unidade ou não desses poemas, ou seja, se eles se tratam de um ciclo ou não. Desde o estabelecimento do texto a ser abordado até os mecanismos de abordagem a tarefa é sempre de uma incompletude plena. Os vinte textos que se notabilizaram como edição definitiva do ciclo são na verdade uma versão já em muito alterada, tanto para não ferir o gosto pudico de seu público quanto para atender à

necessidade de escamotear o mecanismo que transforma o prazer sensual em lirismo, evitando, mesmo sem sucesso, os biografismos. O próprio título, *Elegias Romanas*, é tardio, pois ele foi pensado na verdade em 1799, quatro anos depois da edição de *Die Horen* contendo os poemas. Para pensar as elegias como um todo, temos de lançar os olhos nas duas versões: podemos notar de antemão que alguns padrões se repetem e que algumas tópicas comuns as permeiam.

O próprio trecho de *Ars Amatoria*, de Ovídio que antecede o manuscrito<sup>1</sup> já nos dá o tom: *Nos venerem tutam consessaque furta canemus, / Inque meo nullum carmine crimenerit*<sup>2</sup>. Ao retomar a tradição dos textos amorosos latinos, mais especificamente as elegias, o poeta revela, ainda que por uma fresta, todo o problema do classicismo: Como podemos nos relacionar com os antigos? Como ser moderno à maneira dos antigos? Ou ainda, como poderiam os modernos, filhos do entendimento, segundo Schiller, emular os antigos, estes filhos da natureza? A resposta a ser gerada por estas elegias à questão central de toda a proposta classicizante de Goethe é uma tentativa de aproximação em relação aos antigos que se estabelece no âmbito de um gênero legado pela tradição. Sua imersão num tipo de discurso poético se dá numa chave que trata a antiguidade de modo quase que presencial. Lançando mão de uma série de recursos inerentes a este tipo de produção, pretendeu o poeta reavivar o modo poético dos antigos. Nessas elegias, num momento raro do classicismo de Goethe, a Grécia de Winckelmann dá lugar, ainda que sem qualquer tipo de abandono, à Roma de Propércio e Ovídio.

Poucas obras de Goethe geraram e geram tanto estranhamento quanto essas Elegias. August Wilhelm Schlegel foi talvez o primeiro, e talvez o único entre seus contemporâneos, a entender o espírito dos versos elegíacos de Goethe: "O gênio que nelas reina saúda os Antigos com livre benevolência; longe de os querer plagiar, apresenta as suas próprias dádivas e enriquece a poesia romana com poemas alemães."<sup>3</sup> Schlegel parece ter compreendido como poucos essas elegias não por sua postura elogiosa, rara em relação aos poemas, mas por perceber neles uma relação estabelecida entre Goethe e a antiguidade. A antiguidade não é para Goethe um conceito imóvel, uma verdade histórica pétrea, ela é algo vivo, atingível em grande parte por meio da natureza, pois é esta última o substrato que permaneceu.

<sup>1</sup> *Römische Elegien*, Faksimile der Handschrift, p. 5.

<sup>2</sup> "Eu, só a quem é livre me dirijo: apenas me dirijo a quem não tema / os prazeres mais a furto concedidos... Não tem pois nenhum mal este poema." *Arte de amar*, versos 33-35, tradução de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (Ars Poetica Ltda, 1990).

<sup>3</sup> SCHLEGEL, W.A., "A crítica" in *Erotica Romana*, p. 101.

A chave não nostálgica de sua apreciação da antiguidade permitiu que o autor do *Fausto* estabelecesse uma relação quase que presencial com ela. As *Elegias Romanas* dão-nos um precioso quadro desta relação, sempre complexa e rica, de Goethe com o mundo antigo. A leitura de Propércio parece ter marcado profundamente o autor destes versos, mas não somente ele. O que se pretende é buscar uma expressão poética que, de certa forma, dê conta de toda a antiguidade que se deixaria transparecer de modo singelo e pungente. A inspiração não é localizada apenas no *triunvirato* elegíaco formado pelo poeta latino supracitado, Catulo e Tibulo: a antiguidade como um todo inspira o poeta. Não a antiguidade estática da estatuária, da qual era grande admirador, muito menos a das ruínas de um passado remoto, mas a antiguidade presente na natureza que se manifesta no mundo e em cada um de nós.

Temos de evitar o paralelismo com a biografia do autor. Ao seu tempo este foi um dos grandes problemas da recepção da obra:

"A maioria das Elegias foi escrita nos primeiros êxtases com a senhora Vulpius, após o seu regresso [da Itália]"<sup>4</sup>, disse Böttiger, teólogo e diretor do liceu de Weimar, em julho de 1795, ano da publicação do ciclo em *Die Horen*. Dois anos depois comentou John Baptiste von Alixinger: "Propércio podia dizer com voz alta que tinha passado uma noite feliz com a sua companheira. Mas quando o senhor von Goethe, em *Die Horen* e à frente de toda Alemanha, pratica o *con-cubitum* com sua amante italiana, quem poderia aprovar? O escandaloso não se encontra no fato, mas na individualidade."<sup>5</sup>

Todos esses comentários demonstram a falta de trato com os autores e gêneros da antiguidade, que perdurou até o século XX e ainda deixa seus rastros na análise de alguns autores, antigos ou não. Essa leitura que "universaliza o modo moderno de definir e consumir poesia como *literatura* e imagina que as paixões romanas dos poemas são sustos contemporâneos que, ao serem impressos, expressam a subjetividade do autor"<sup>6</sup>, vítima a leitura dos antigos há muito tempo e não deixou de se fazer sentir também na leitura das *Elegias Romanas* de Goethe. Essa leitura equivocada, típica do raciocínio cultural e literário moderno que moderniza e demonstra modernamente o antigo, se desenvolve na ausência da preocupação em vislumbrar as tópicas e mecanismos inerentes a um determinado gênero. O gênero elegíaco impôs uma série de motivos que se reapresentam nas elegias de Goethe. É a própria intenção, não meramente formal, de

<sup>4</sup> *Erótica Romana*, p. 99.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>6</sup> Hansen, J.A., "Vbi amor, vbi oculi", in *Elegia Romana*, p. 11.

compor poemas elegíacos, que impõe para nós uma leitura que busque no texto os elementos que sejam adequados ao gênero que se pretende elaborar. Levando em conta que "Na elegia, o falante, sujeito do magistério amoroso, é a *persona* elegíaca, humana, que fala como o poeta, já que o discurso é o próprio poema em questão, e fala como se fosse o poeta, já que a *persona* recebe o nome do próprio poeta, Catulo, Propércio, Tibulo, Ovídio em cada caso"<sup>7</sup>; o sujeito que fala nos poemas, não é Goethe, mas sim um sujeito elegíaco, uma espécie de *ego* (eu) que é um artifício coerente dentro da construção dos poemas e da proposta de retomada do modo elegíaco. Esse *ego*, não sendo Goethe, aumenta ao campo de ação do sujeito permitindo ao autor dizer o indizível, poetizar o que transcenda a busca do efeito pelo efeito.

Goethe não imaginava que a recepção de suas *Elegias Romanas* pudesse ser diferente do que foi, já antecipava o moralismo que as atingiu: na *Priapea*, que de início se pretendia unida aos poemas elegíacos, pedia a Priapo: "Note apenas o hipócrita, enervado e envergonhado criminoso, / se se aproximar e fitar por sobre o gracioso espaço, / e repugnar os frutos da pura natura, então castiga-o por detrás / com a estaca vermelha que te cresce nas ancas!"<sup>8</sup>

Antes de adentrarmos a obra mesma devemos fazer ainda uma incursão, para compreendermos minimamente como se estabelece a relação do autor com a antiguidade. Devemos voltar a nossa atenção a uma carta endereçada a Herder, presente no volume *Viagem à Itália*. Esta carta é fundamental para entendermos a relação prolífera estabelecida com o binômio Antiguidade e Natureza:

*"No tocante a Homero, é como se me tivessem retirado a coberta dos olhos. As descrições, os símiles etc. nos parecem poéticos, mas são de fato de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fábula mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca tinha sentido antes de me aproximar dos objetos descritos. Permita-me expressar meus pensamentos de maneira concisa: eles apresentam a existência, nós, geralmente o efeito; eles descrevem o terrível, nós descrevemos*

<sup>7</sup> NETO, J. A. O., *Falo no Jardim*, p. 136.

<sup>8</sup> GOETHE, "Romische Elegien – Priapea", in *Gedichte 1756-1799*, p.440.

*terrivelmente; eles retratam o agradável, nós, de maneira agradável, e assim por diante é daí que advém todo o exagero, o maneirismo, toda graça falsa, todo empolamento. E isso por que quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torna-lo palpável o bastante.*"<sup>9</sup>

Estas linhas, que podem ser consideradas o grande impulso do classicismo de Goethe, nos mostram o caráter atípico do que se chamou de seu classicismo. É como se invertêssemos os lugares usuais e estabelecêssemos uma relação de influxo duplo em relação ao mundo Clássico. Goethe já não resolve o conflito em relação à plenitude do mundo por meio do sucumbir diante do todo infinito do mundo. Goethe não precisa mais, se fundir ao todo, ao uno da natureza, não se salva do ímpeto trágico e cindido dos homens sem deuses como Ganimedes, que se funde ao todo ao ir "Para o alto. / Enlaçado, enlaçado! / Para o alto de teu seio, Pai que tudo amas!"<sup>10</sup>

Os poemas que serão aqui tratados exprimem já em sua gênese a sua intenção e a superação de um sujeito dotado de sublimidade interior, na própria escolha do gênero. A elegia romana se notabilizou, principalmente nos poemas de Propércio, como um gênero que com seu léxico erótico próprio e suas convenções converte o amor pessoal em objeto essencial transformando o mito em pretexto para expressar a tópica do *ego* que ama. Esta inversão imposta pelas elegias de Propércio parece se adequar aos intentos de aproximação da antiguidade, sem nostalgia, de Goethe. O que se vê aqui não é o lamentar sobre o abandono dos deuses, como na elegia *Pão e vinho* de Hölderlin<sup>11</sup>. Também não se trata de uma subsunção ou do encarar e desafiar os deuses como no *Prometheus*<sup>12</sup> do jovem Goethe. Os deuses, a assim como a antiguidade, não se exilaram, não abandonaram os homens. Eles se manifestam no sujeito que nos fala de sua vivência, não verdadeira, mas poética, nos poemas.

<sup>9</sup> GOETHE, *Viagem à Itália*, p. 379.

<sup>10</sup> *Ganimedes*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 31.

<sup>11</sup> "Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde. Certo é que os deuses vivem, / Mas acima de nós, lá em cima, noutra mundo. / Aí o seu domínio é infinito e parecem não se importar / Se estamos vivos, tanto nos querem poupar." *Pão e vinho* (7), in *Elegias*, p. 75.

<sup>12</sup> "Olha para baixo, Zeus, / Para o meu mundo: ele vive! / Uma estirpe que a mim se assemelhe, / Para sofrer, chorar, para gozar e para se alegrar / E para não te respeitar / Como eu!" *Prometeu* (*fragmento dramático da juventude*)

Goethe, e as Elegias nos parecem demonstrar isso, busca uma forma poética que dê conta da *existência*, ela é que é o objeto, e não o seu efeito. Talvez cause estranhamento o fato de relacionarmos uma carta que se pretende uma carta sobre Homero estar na base de um estudo sobre as Elegias Romanas. Depois de o plano de "tratar o tema da 'Nausicaa' na forma de tragédia"<sup>13</sup> ter fracassado, mesmo estando como nos diz Goethe, de acordo com suas "próprias experiências e em consonância com a natureza"<sup>14</sup>, o poeta parece ter optado por um intento mais particularizado. Como a antiguidade se estabelece de maneira onde o antigo seja vívido em suas particularidades, mas que ainda assim componha um todo, Goethe pode, repetir para si o dito de Propércio: "Mais vale no amor o verso de Minnermo do que Homero: o dócil Amor procura suaves poemas"<sup>15</sup>. É na tradição que Minnermo, considerado o primeiro poeta elegíaco amoroso, que Goethe vai tentar compor poemas onde a naturalidade indizível possa ter voz no mundo moderno.

Homero se torna palavra viva para Goethe apenas "Agora que tenho presente em minha mente todas essas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, arvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens, e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade(...)"<sup>16</sup>, ou seja, por meio daquilo que permaneceu inalterado desde os tempos de Homero, a natureza, nas *Elegias*, a sua relação com a antiguidade se dá com aquilo que permaneceu da natureza nos homens, o amor que se aproxime de sua naturalidade, enquanto ato, e não como efeito.

Assim como Homero se torna vivo para o poeta sem mencionar objetos da antiguidade, ou ainda objetos que, tal qual a estatuária clássica, nos apresentem os deuses e ligados à arte e engenho dos Gregos, nessas Elegias o heróico dá lugar a atos de amor que beiram o trivial e o anti-poético. Na base de seus estudos científicos a natureza se estrutura "de um centro desconhecido até um fim incognoscível"<sup>17</sup>. É no epicentro existente entre esses dois pólos que se localizará o *eu* Elegíaco de Goethe. No universo existente entre o centro desconhecido que é o homem, e o fim incognoscível dos Deuses, a figura central dos poemas ama, e amando, sempre em ato, se eleva enquanto homem, e se aproxima dos deuses da antiguidade.

<sup>13</sup> GOETHE, *Viagem à Itália*, p. 351.

<sup>14</sup> GOETHE, *Viagem à Itália*, p. 352.

<sup>15</sup> PROPERCIO, apud. Paulo Martins, *Elegia Romana*, p. 71.

<sup>16</sup> GOETHE, *Viagem à Itália*, p. 379.

<sup>17</sup> GOETHE, "Poblem und Erwiderung", *Werke*, v.24, p. 582.

Essa inversão que apreende Homero pela natureza, é a mesma que submete a antiguidade a um amor, que mesmo em solo clássico, se manifesta de maneira que mesmo o mais mundano dos homens possa viver. A radicalidade da experiência elegíaca de Goethe consiste no fato de nelas não vermos nenhum tipo de descrição de efeito, o elo não nostálgico de seu classicismo é fruto desta sorte de inversões que permite um substrato sempre presencial da antiguidade.

Para compreender melhor esta inversão nos aproximemos da primeira elegia: "Falai-me ó pedras! Oh falai ó altos palácios! / Ruas dizei uma palavra! Gênio, não te moves? (...) Roma eterna; só para mim tudo se cala ainda."<sup>18</sup>

Aqui temos diante nós um sujeito que procura, procura romper o silêncio de Roma, um sujeito que mesmo envolto por antiguidade material, palácios, pedras e os "santos muros" se inquieta diante do mundo antigo. Este sujeito busca: "Em que fresta avisto / Um dia o ser belo que queimando me alivie? / Não pressinto os caminhos, pelos quais sempre, pra ir dela e para ela, sacrifique o tempo precioso?"<sup>19</sup> Nesta busca o que ele encontra são apenas "igrejas, palácios, ruínas colunas", isso tudo não basta. Apesar de todas estas manifestações usualmente relacionadas à antiguidade se apresentarem abundantemente, é na fresta em que o amor irrompa que o *ego* destas elegias busca o modo em que a antiguidade de tão viva fale, fale até mesmo por meio de pedras e palácios dando o sopro que ao gênio imponha o movimento. Os olhos do poeta se encontram vendados. A natureza, à maneira da carta citada acima, ainda não se manifestou. Falta ainda algo que, de modo unívoco, estabeleça a ligação entre o sujeito que circula e o mundo. O sujeito elegíaco de Goethe não ouve uma manifestação sequer da cidade eterna. Falta a natureza! Uma natureza que se manifeste, ou ainda, se imponha ao espírito humano. Uma natureza que se veja vivificada no espírito do sujeito que age no amor, ou seja, uma natureza da ação!

O templo único que busca é do Amor, pois "És um mundo em verdade, ó Roma, mas sem o Amor / O mundo não seria o mundo, e Roma também não seria Roma."<sup>20</sup> Este final programático desta elegia nos mostra o universo radial criado em torno do amor. Toda grandiosa Roma se vê condicionada, em sua recepção, pelo amor. Podemos pensar, mesmo, o amor como a figura do menino cego que atira flechas, como tão bem figurou Raphael Mengs. Não se trata de um amor etéreo, mas sim de um amor personificado.

<sup>18</sup> *Elegias Romanas, I*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 117.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Idem*, com alterações de tradução.

Na primeira Elegia do primeiro livro de Elegias de Propércio, "o Amor", diz o poeta, " arrebatou-me meu olhar de arrogância inabalável / e debaixo de seus pés, pressionou minha cabeça / até que me ensinou a odiar castas meninas / e, ímprobo, a viver sem prudência"<sup>21</sup>. É esse amor que transforma, personificado por Propércio de modo a possuir inclusive pés, que o sujeito elegíaco de Goethe parece buscar.

Esse eu elegíaco circula, pois "não encontra lugar na familiaridade do *domus* para o êxtase dos afetos na estase fecunda do conúbio"<sup>22</sup>, tal afirmação, que tinha por objeto o *ego* elegíaco de Propércio, pode sem nenhum problema ser aplicada ao sujeito que transita na segunda elegia<sup>23</sup>. Este é conduzido por Amor que o fez ignorar todos os palácios. O que atrai este sujeito que circula é a possibilidade de que Amor o conduza para além das sacadas galantes e das majestosas fachadas. Não é este mundo luxuoso da Roma de seu tempo que pode conduzir este *ego* germano-latino para além de sua situação diante de uma Roma emudecida, também neste mundo tudo se cala, mas por não ser chamado a falar.

O sujeito se assemelha com Amor pois se "Para ele é já amplamente conhecido – e também eu apreendi totalmente – / a alcova que se esconde por detrás de um papel de parede doirado. / Chamem-no de cego, de menino e de travesso. Eu conheço / bem a ti artificioso Amor, deus sempre incorruptível"<sup>24</sup>. Contra todo o artifício da Roma moderna e burguesa este *ego* busca uma natureza, uma dama que fora deste mundo se demonstre livre dos atributos aburguesados de um círculo romano. Essa inversão de valores sociais tradicionais é típica da tradição elegíaca. Este ciclo de poemas surpreende pela total consciência de gênero, pois toda a série de tópicos inerentes ao poema elegíaco, que tem seu exemplo e seu ponto mais alto em Propércio, se faz apresentar, não de maneira estática e imitativa, mas de maneira a fundir o mundo moderno, ou melhor, burguês, com uma construção digna dos poetas latinos. Assim como Propércio parece construir

<sup>21</sup> PROPERCIO, apud. Paulo Martins, *Elegia Romana*, p. 55.

<sup>22</sup> HANSEN, J. A.; "Vbi amor, ibi oculi", in *Elegia romana*, p. 14.

<sup>23</sup> Esta elegia foi retirada antes da versão final publicada na revista *die Horen*. Por ser uma elegia tipicamente properciana optamos por embaralhar as duas versões com a inclusão desta peça. Tópicos tipicamente elegíacos aparecem nela com uma beleza indiscutível. Esta elegia desapareceu mesmo antes do manuscrito célebre presente no volume da transcrição de Hans-Georg Dewitz *Romische Elegien* (Insel Verlag 1980).

<sup>24</sup> GOETHE, "Romische Elegien – Paralleldruck", in *Gedichte 1756-1799*, p. 394. A tradução, notadamente desprovida de espírito poético, é nossa.

seus poemas de modo que a sociedade e os costumes e o poder estabelecidos lhe inspiram indiferença, Goethe lança mão de um artifício parecido, fazendo pouco caso da sociedade que o acolhera no centro da burguesia romana.

A tópica latina contra o luxo que inicia a elegia anuncia o local do achado "Um pórtico estreito acolheu o Guia e o desejoso, tudo me concede este ali, ajuda e tudo recebemos"<sup>25</sup>. A partir daí a existência da musa anunciada passa a ser presença. O *ego* se retira das "mesas, sociedade, passeios, jogos, operas e bailes / roubam apenas o tempo oportuno para o Amor."

"Não se levantará a saia de brocados tal qual a de lâ? / Ou se ela quiser comodamente ocultar o seu querido entre os seios / Não quererá ele liberá-la de todas as jóias?"<sup>26</sup> ou ainda "Não deverão as joalherias e rendas, estofos e ganchos / cair juntamente antes de ele sentir sua amada? / mais próximos estaremos aí! Já caiu a sua saia de lâ no chão / assim que seu amigo a desprende à vontade."<sup>27</sup>

Esta cena de erotismo ímpar não se trata de um artifício jocoso e gratuito contra o luxo e a favor das dimensões carnis. Ela estabelece uma coerência de gênero. A roupa e os adornos não podem ser considerados apenas adornos, pois "os poetas elegíacos sabem que o vestido e o adorno comprometem o enamoramento", diz Paulo Martins; "neste sentido transformam-no em tema letrado com identidade própria."<sup>28</sup> O *ego* das elegias de Propércio quer Cíntia sem adornos, pois "O amor desnudo não gosta de belezas artificiais"<sup>29</sup> assim como o de Goethe se opõe aos adornos e roupas. Pois ambos esperam que suas desejadas sejam e comportem-se como toda a natureza.

Essa adorada, esse objeto que atrai os *egos* de ambos os poetas, parece ser um lugar, no caso de Propércio, baseado na variedade de atributos que se contradizem, muitos concluem que Cíntia seja um topos, ou ainda uma *compositio*. No caso de Goethe essa amada é desprovida de traços de personalidade, é ele quem fala, assim como a *Urpflänze*, ela não existe, ela é uma espécie de chave, um modelo, por meio do qual toda a mulher amada possa ser deduzida<sup>30</sup>. Ela é coerente, e permite que se pense em outras mulheres

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> MARTINS, P., *Elegia Romana*, p. 85.

<sup>29</sup> *Elegias* i, 2, in MARTINS, P., *Elegia Romana*, p. 94.

<sup>30</sup> Não se trata de uma inclusão da amada, de uma musa, não estamos aqui diante de um traço da produção de Goethe que incomodou o poeta inglês W. H. Auden em "To Goethe: a complaint" (*Collected poems*, 1991, p. 718.): "How wonderfully your songs begin / With praise of Nature and her beauty, / But then, as it were a duty, / You drag some god-damned sweetheart in. / Did you imagine she'd be flattered? / They never sound as if they mattered."

que não existem de fato, mas que poderiam existir, uma amada que possui, no interior desses poemas uma verdade e uma necessidade intrínsecas.

É no regaço desta natureza em forma de mulher que o *ego* elegíaco de Goethe começa a entender o solo clássico. Essa amada não é descrita, assim como outras mulheres que inspiraram outras elegias. Na esteira de toda a tradição elegíaca, os poemas de Goethe não compõem de maneira fixa ou afixada à figura da amada. Ela é quase que um lugar, uma tópica. Um presente dado por Amor: "Porém tão breve não me descobris assim neste asilo / Que o príncipe Amor, em proteção régia, me deu. / Aqui me cobre ele com suas asas; a amada, como romana, não teme os gálios raivosos."<sup>31</sup>

Essa dama, sem nome, sem atributos descritos, é a chave pela qual, retido na antiguidade, Goethe se abriga seguramente dos acontecimentos de seu tempo, os Gálios raivosos, não são outra coisa que os franceses revolucionários. Mas lembremo-nos que a chave não é nostálgica, não se apregoa aqui a tópica de um passado brilhoso. O que se busca é uma amada, ou ainda um Amor que, transcendendo na esfera dos sentimentos, se realize na materialidade do ato amoroso. Invertendo o paradigma de Propércio, que lamenta o fato de "Um bárbaro adentra fazendo ondular tuas ancas / e de repente, cheio de felicidade, possui agora meus reinos"<sup>32</sup>, a *persona* das elegias se gaba do fato de que a amada "indaga cuidosa / os desejos do homem a quem se entregou. / (...) Alegra-se por ele não [considerar] o ouro como os romanos. / A sua mesa é melhor agora; não faltam vestidos, / (...) E o bárbaro domina o peito e o corpo romano."<sup>33</sup> A figura que serve de objeto a este amor ligado ao substrato de naturalidade é uma figura que se aproxima de algumas das figuras elegíacas, que em Propércio, atendem todas ao nome de Cíntia, a mulher que se entrega "por presentes (...) Ai, Júpiter, com mercadorias indignas se perde uma jovem. / (...) Todos esses vestidos, todas as esmeraldas, ou quaisquer topázios de amarela luminosidade, que ele [o bárbaro] te deu, tudo isso, quisera eu, que se converta para ti em terra, em água."<sup>34</sup> Goethe parece dar nova vida a esse bárbaro que seduziu a Cíntia de Propércio, em pleno momento em que os franceses ameaçam alterar o modo como as coisas foram estabelecidas.

Ela não deve se envergonhar por se entregar, pois, "Nos tempos Heróicos, quando deuses e deusas amavam, / Ao olhar seguia o desejo e ao desejo o [gozo]"<sup>35</sup>. Esse amor,

<sup>31</sup> *Elegias Romanas, II*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 119.

<sup>32</sup> PROPÉRCIO, S.; *Elegias*, II, XVI, p. 302

<sup>33</sup> *Elegias Romanas, II*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, pp. 119-121.

<sup>34</sup> PROPÉRCIO, S.; *Elegias*, II, XVI, p. 303.

<sup>35</sup> *Elegias Romanas, III*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 121.

material, desprovido de subjetividade, marcado por sua efetividade e despojo, iguala deuses e homens, ou ainda antigos e modernos. Depois desses dois versos seguem-se uma série de exemplos de ato amoroso súbito entre deuses, semideuses e homens. Como "Rhea Sílvia, a virgem princesa, [vagueia] até o Tibre / buscando água e dela se apossa o deus. / Assim Marte gerou seus filhos! Uma loba amamenta os gêmeos, e Roma nomeia-se [soberana] do mundo."<sup>36</sup> Esse convencimento, que indaga sobre o amor entre os deuses, faz mostrar o princípio de Roma, onde Sílvia, filha de Eneias, uma vestal, é possuída por Marte, e, desse modo efetivo e carnal, Roma se eleva nos gêmeos gerados por tal ato ríspido de amor.

Essa argumentação que remonta à origem mitológica de Roma faz jus ao uso que se faz do mito na elegia: ele aparece como a ação exemplar, tornando o todo do texto e das ações de seus agentes e interagentes, partes de um passado comum. O mito é aqui mais que uma referência, mais que *ornatum* e *exempla*, como aprendemos com os grandes retores; ele é efetividade plena e acabada da experiência amorosa efetiva e indecorosa do *ego* elegíaco. Este *ego* elegíaco e sua amada dizem: "desejamos de cada deus, de cada deusa a afeição / e então nos igualamos a ti triunfante Roma! Que aos deuses / de todos os povos do mundo deu morada. / Deste forma ao negro e duro granito do Egito / Assim como ao branco e excitante mármore grego."<sup>37</sup>

Inclinado a amar todos os deuses, entre os braços de sua amada, este *ego* se mantém "alegre e inspirado" em solo clássico, num momento em que o antigo e o moderno se sobrepõem e falam com ele. Assemelha-se a Roma também nas sobreposições de épocas, assim como de deuses. Agora se divide entre o amor e as obras dos antigos. Instrui-se "com mão diligente, diariamente com novo gozo" lendo os antigos, e, também diante de "as formas dos seios espio e a mão pelas ancas passeio" passando agora ao patamar onde pode dizer "Compreendo bem o mármore; penso e comparo, / vejo com olhar tateante, tateio com mão que vê. / (...) Se o sono a assalta, fico eu deitado a pensar muitas coisas. / Vezes freqüentes também tenho eu poetizado em seus braços / E baixo contando, com mão dedilhante a medida Hexamétrica / no seu dorso."<sup>38</sup>

Esse influxo estabelecido entre o mundo natural, representado pela anca, pelos seios e os braços da amada; e o mundo das artes, os textos dos antigos, o mármore e o hexâmetro, estabelece uma relação com a antiguidade que é muito cara a Goethe. O

<sup>36</sup> *Elegias Romanas, III*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, pp. 121-123.

<sup>37</sup> GOETHE, "Romische Elegien – Paralleldruck", in *Gedichte 1759-1799*, p. 403.

<sup>38</sup> *Elegias Romanas, V*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, pp. 121-123.

mundo classicista de Goethe não é passível de isolamentos, arte e natureza caminham juntas, o amor material e efetivo em termos de atuação não pode ser isolado do ímpeto artístico do *eu* elegíaco. Assim como na carta citada anteriormente é o mundo natural que o aproxima de Homero, é essa naturalidade do amor efetivo encarnado na divindade do Amor que "acende o candeeiro", que eleva o *ego* criado por Goethe na direção dos antigos e de sua arte. A elevação é tal que Amor vê o casal e "e pensa no tempo em aos seus triúnviros o mesmo serviço prestava"<sup>39</sup>. Da natureza se parte, e aos antigos se chega. A naturalidade do amor expresso nas *Elegias* não é mero artifício poético-erótico, ele é a natureza. Assim como as "ondas podem, diante de nossos olhos, brincar com a magnificência de um mundo passado"<sup>40</sup>, o bárbaro pode sentir o calor do Amor que inspirara Tibulo, Propércio e Catulo, por meio do que há de mais natural do amor, ou seja, o próprio ato amoroso.

Se antes Roma se emudecia diante do estrangeiro, agora este se alça ao nível elevado dos deuses: "Que ventura me caiu, mortal, em sorte! Sonho? / Recebe tua casa ambrosiaca, Júpiter pai, o Hospede?"<sup>41</sup> num salto poético bastante ousado aproxima o monte Capitolino do Olimpo, pedindo para que Júpiter "não expulse o hóspede / do teu Olimpo outra vez lá para baixo na terra!"

Eleva-se esta *persona* elegíaca, também acima dos grandes vultos: "Alexandre, César, Henrique e Frederico, os Grandes, / me dariam de bom grado metade de sua glória, / Se eu por uma noite só pudesse ceder este leito; / Mas pobres deles, o potente Orco os guarda severo. Alegra-te, pois, tu que vives, c'o leito de amor aquecido, antes que o Lete terrífico venha molhar-te o pé fugidio."<sup>42</sup>

Na sua oficina, diante de diversos deuses, ou estátuas, se postam lado a lado, entre Júpiter e Juno que se entreolham, Febo e minerva Hermes e outros, entre esses pétreos deuses que se movem, "para Baco, o meigo, o sonhador, Citereia / ergue os olhos de doce desejo, úmidos inda mesmo no mármore. Gosta de lembrar-se do abraço dele e é como se perguntasse / 'pois não devia de estar junto de nós o filho magnífico?'"<sup>43</sup> Não é que agora as pedras Falam! Falam, se olham, manifestam tal qual de carne os seus desejos, e

<sup>39</sup> *Elegias Romanas, V*, tradução de Paulo Quintela, com pequenas alterações minhas, in *Poemas*, pp. 125.

<sup>40</sup> *Viagem à Itália*, p. 218.

<sup>41</sup> *Elegias Romanas, VII*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 125.

<sup>42</sup> *Elegias Romanas, X*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 125.

<sup>43</sup> *Elegias Romanas, XI*, tradução de Paulo Quintela, in *Poemas*, p. 125.

os pais, clamam por Priapo! A presença de Priapo, que do Egito seguiu para a Grécia e da Grécia para Roma, no meio de deuses maiores é estranha. Afrodite clama por seu filho, com Baco, clama por um deus menor, um deus fálico e desajeitado que tem como grande atributo seu membro. Ou seja, essas pedras interagentes, esses deuses, querem, e manifestam-se diante do *ego* goethiano, ainda o amor efetivo representado na figura fálica priapeia, um deus que não possui dardos de cobre, nem tridente, nem espada, nem lança, possui apenas "uma estaca que, vermelha, [l]he cresce das ancas"<sup>44</sup>.

Tal presença, estranha entre os deuses ditos "maiores", demonstra a necessidade de se aproximar pelo viés carnal dos deuses olímpicos. Priapo, que na Priapea de Goethe se diz "o último dos deuses"<sup>45</sup>, é chamado a estar entre os deuses maiores, pois assim como na natureza nem a mais tênue alteração de uma planta pode ser ignorada, no campo da divindade nem o derradeiro deus, com clara relação com o ato natural do amor, pode ser ignorado. Se os deuses falam, flertam e interagem, a figura de Priapo, antipoética, disforme e nada heróica, disforme é chamada a apresentar também os seus dotes.

A elegia seguinte principia com a "alegre gritaria vinda da via Flaminia (...)" São ceifeiros, arrastam-se de novo a suas casas, eles terminaram a colheita para o romano, que não se baixa para tecer uma grinalda de flores para Ceres / nenhuma festa a grande deusa coroa / [...] / celebremos calmamente a nossa festa / todo um povo representam os dois amantes"<sup>46</sup>. Esta passagem Goethe aponta de maneira poética, para o deslocamento de seu ente elegíaco em relação ao seu mundo, Goethe, por meio de seu *ego*, parece adiantar e atentar para o fato de que tal busca por um mundo *a la antica*, não encontra coro entre seus contemporâneos. É como se a esta *persona* elegíaca coubesse a missão de manter acesa a chama dos antigos. Diante de tal missão os enamorados se rendem à missão de representar todo o povo Romano. Como representam um povo? Com a naturalidade indizível do amor carnal. É este Amor, o estrato que une antigos e modernos, deuses e homens, que celebra a fertilidade do mundo moderno, à maneira dos antigos!

A artificialidade, sempre presente nas *Elegias*, é contraposta aqui ao modo mais simplório de ligação com a antiguidade, o amor atuante e celebrado entre dois enamorados. Essa felicidade é posta de modo a deixar claro que o autor dessas elegias escreve contra o seu tempo. É uma felicidade simplória, e baseada na ação, que se eleva

<sup>44</sup> GOETHE, J.W.; *Priapeon*, Tradução de Manuel Malzbender, in *Erótica Romana*, p. II.

<sup>45</sup> GOETHE, "Romische Elegien – Priapea", in *Gedichte 1759-1799*, p.441.

<sup>46</sup> GOETHE, "Romische Elegien – Paralleldruck", in *Gedichte 1759-1799*, p. 415 .

ao trivial, seguindo as regras desconhecidas de uma natureza que não é mais conhecida pelos artistas de seu tempo. "Os artistas da Antigüidade tinham, tanto um grande conhecimento da natureza, quanto um certo conceito (*Begriff*) do que deveria ser representado e de como deveria ser representado, como Homero. (...) essas elevadas obras de arte são como as elevadas obras da natureza, e seguem as mesmas leis. Diante delas toda arbitrariedade, assim como toda obra *imaginária e pretenciosa* (*Eingebildet*) perece; aí está a necessidade, aí está Deus."<sup>47</sup>

O homem que age, esse "*non plus ultra* de todo nosso saber e fazer"<sup>48</sup>, de naturalidade indizível, pode amar, e amando age amorosamente: "Acena à amada – entendes o aceno de seu amado? / aquelas espessas murtas, sombreiam um sagrado lugar; / nossa satisfação não traz perigo algum ao mundo."<sup>49</sup> Portanto, esse ser deslocado em relação aos romanos de hoje, à sociedade cambiante do período que em pouco antecede a revolução francesa, eleva seu templo feliz no meio de Murtas, o arbusto que simboliza Afrodite. Toda essa ação amorosa, entre arbustos subtropicais, se opõe claramente ao sujeito que na sétima elegia descrevia o homem do norte, encarnado no *ego* goethiano em tempos do norte este ser que "mergulhava na meditação de [s]eu Eu, / Pra descobrir as vias sombrias do espírito não-satisfeito!"<sup>50</sup>. O deslocamento agora é de outra sorte, não gera insatisfação no ser que tocado por Amor, se faz agir em nome dos seus diferentes. A solução não é individual e subjetiva. Ela é ação no mundo do devir.

A elegia seguinte, talvez a mais programática das elegias, apresenta Amor, que segundo Moritz, "é o mais antigo dos deuses, foi ele que antes de qualquer feito estimulou o Caos que às trevas deu a luz, a partir da qual o éter e o dia emergiram"<sup>51</sup>. Esse deus primordial, que até aqui aparecera somente nas ações dos deuses e dos homens, é chamado a falar, mesclando a figura desse deus primevo envolto por caos, com uma encarnação que de tão despojada, se pode dizer que o deus permanece "Matreiro," pois, "aquele que se fia nele é enganado".<sup>52</sup>

O que diz Amor? "Honestamente tenho contigo. Tu que a vida e a poesia / Ao culto a mim dedicou agradecido reconheço. / Veja, a você até agora tenho eu seguido até a Roma, eu quero / Tornar-te agradável o terreno estranho. / Todo viajante queixas faz, se

<sup>47</sup> "Zweiter Römischer Aufenthalt", SW, DKV, vol. 15, tomo I, p. 424.

<sup>48</sup> Ibid, p. 510.

<sup>49</sup> GOETHE, "*Romische Elegien – Paralleldruck*", in *Gedichte 1759-1799*, p. 417.

<sup>50</sup> Sétima Elegia Romana (trad. Paulo Quintela), *Poemas*, p. 119-121.

<sup>51</sup> MORITZ, *Götterlehre*, p. 43.

<sup>52</sup> GOETHE, "*Romische Elegien – Paralleldruck*", in *Gedichte 1759-1799*, p. 417.

má recreação encontra; / Aqueles que Amor recomenda são deliciosamente servidos./ Tu consideras com espanto os escombros dos velhos edifícios, / Cambias com sentido neste elevado local / Elevas ainda mais os destroços das esculturas / Dos artistas singulares, os quais visiteis em suas oficinas. / De tais figuras, ensinei eu a forma. Permaneço, não me gabo / desta vez, compreendes o que disse como verdade. / (...) Eu, o mestre, eternamente jovem sou e aos jovens amo /. Não sejas tão apressado! Acorda! Me entendas plenamente! / O antigo era novo quando aqueles felizes viviam, / Vivas tu em felicidade, e então viverás os tempos idos em si."<sup>53</sup>

Esta elegia resume, em felizes linhas, os traços fundamentais a serem pensados no trato desses poemas. O contraponto estabelecido entre o desejo de conhecer a antiguidade, ou seja, *Falai ó pedras!*, e o amor natural faz surgirem os favores de Amor, este que, sempre jovem, transcende o passar do tempo e todo um mundo aos poucos se revela. Neste mundo formado do que é mais caro a Goethe, a saber, a antiguidade e a natureza, se manifesta aos poucos, e num crescendo, não regular e assimétrico, se revela a este *ego* que se encontra com os deuses; para o qual as pedras falam, os sentidos se fundem e se sobrepõem, o gozo do amor se revela em ato. Os favores dos deuses não o levam ao gozo supremo no seio da natura infinda, mas se manifesta, como que por frestas para o "homem prudente que aprecia a viagem"<sup>54</sup>. Amor o conduz e, em pouco tempo, recebe os favores dos deuses e de sua amada.

A antiguidade, que se manifesta no interior da *persona* elegíaca, "não mais se lhe afigurava apenas como teoria e anseio, mas como experiência"<sup>55</sup>, experiência que exala a naturalidade indizível da sensualidade pagã. Esta sensualidade que se manifesta na pessoa que fala nas elegias é a natureza pura, a natureza ativa e cambiante no corpo e espírito dos amam. Goethe parece ser consciente de que escreve contra o seu tempo, Schiller, o representante da modernidade, ou ainda da sentimentalidade, o atesta, pois conta como apresentou tais elegias para o sexto volume do *Die Horen*, "Goethe chama este Volume de Centauro, pois suas Elegias farão um estranho contraste à minha filosofia"<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> GOETHE, "*Romische Elegien – Paralleldruck*", in *Gedichte 1759-1799*, p. 392.

<sup>55</sup> KOHLSCHMIDT, W.; "O classicismo", in *História da literatura alemã*, p. 273.

<sup>56</sup> GOETHE. J.W.; *Gespräche 1795*, S. 2. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28070 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 1, S. 169)

A artificialidade de sua felicidade pagã, que envolta por deuses, em Roma, onde se viu "nascer um mundo, depois aqui um mundo em ruínas, e das ruínas um novo mundo"<sup>57</sup>, se vai efetivar na natureza, a naturalidade indizível do amor enquanto ato é que é a verdadeira musa inspiradora destes poemas. Tal naturalidade soa ao mundo moderno como "Êurito, ó mais feroz dos Centauros, o teu coração se inflama, tanto pelo vinho, quanto da jovem, e reina em ti a embriaguez duplicada pelo desejo."<sup>58</sup> E o corpo vigoroso deste centauro se vê apanhado pela cabeça pálida de rósea face do norte, de sua filosofia, e sua moral! Esta cabeça, moderna e cindida, não teme mais os castigos de Priapo...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÖSCH, B. (org.): *História da literatura alemã*, São Paulo, Edusp, 1967.

GOETHE, J. W.: *Gedichte 1756-1799*, Frankfurt am Main Deutscher Klassiker Verlag, , 1987.

\_\_\_\_\_. *Erotica Romana*, trad. Manuel Malzbender, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poemas*, Trad. Paulo Quintela, Coimbra, Centelha, 1986.

\_\_\_\_\_. *Römische Elegien*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1980.

\_\_\_\_\_. *Viagem à Itália*, trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

PROPERCIO: *Elegias*, trad. Francisca Moya, Madrid, Cátedra, 2001,

MARTINS, P.: *Elegia Romana, construção e efeito*, São Paulo, Humanitas, 2009.

MORITZ, K. P.: *Götterlehre*, Leipzig, Insel Verlag, 1989.

OLIVA NETO, J. A.: *Falo no Jardim – Priapéia Grega, Priapéia Latina*, São Paulo, Ateliê, 2006.

<sup>57</sup> GOETHE, *Erotica Romana*, p. 69.

<sup>58</sup> OVIDIO, *Metamorfoses*, XII, v. 219-221.

# **Heidi Diniz**

*Véu de Noiva*

Litografia

2010





# ***Metamorfozes: O caminho das Artes do cibercorpo positrônico ao organismo desfragmentado***

***Massimiliano Di Leva***

Graduado em Filosofia e Mestre em História da Arte pela Universidade de Nápoles.

Em 1992, impulsionada pelas transformações históricas que a queda do Muro de Berlim impôs sobre as consciências do início da década, a UNESCO criou o Programa "Memória do Mundo", a fim de "preservar e difundir amplamente documentos, arquivos e bibliotecas de grande valor mundial, buscando impedir, assim, que o patrimônio da humanidade seja esquecido"<sup>1</sup>. Esta referência à lembrança é extremamente significativa, especialmente naquele momento de transição específico em que o mundo exigia uma reavaliação da relação entre homem e história, a fim de reconstruir a autonomia do ser humano por muito tempo afundada sob a humilhante opressão dos sistemas totalitários. Esta luta entre o indivíduo e o sistema, entre autonomia e interdependência, entre liberdade e restrição parecia ser uma questão crítica, que girava em torno duma nova concepção do homem a ser escrita. Ele saía particularmente abusado por um século que havia posto à prova e destruído toda a sua autoconfiança. A recuperação da memória parecia lembrar a necessidade de resgatar traços duma identidade cada vez mais dilacerada. Este costurar as peças de um mosaico que nunca antes fora tão esmagado representou a primeira tentativa de nortear a humanidade desorientada. Havia algo tecnológico neste processo de reativação das sinapses de um cérebro extenso e coletivo que, como um disco rígido, tinha que ser recuperado para melhor reutilizar os dados.

O primeiro filme listado no programa "Memória do Mundo" foi uma produção antiga da atmosfera expressionista, filmada em 1926 por um diretor alemão, que até então tinha trabalhado com obras altamente realistas: Fritz Lang. O filme estava destinado a

<sup>1</sup> Trecho extraído do documento *Memória do Mundo: Diretrizes para a Salvaguarda do Patrimônio Documental*. – (Edição revisada, 2002) / preparada por Ray Edmondson. Paris: UNESCO, 2002

entrar na história do cinema como um marco ancestral, insuperável em todo o gênero da ficção científica: *Metrópolis*. É difícil falar sobre este filme, porque cada vez que é visto, o espectador é catapultado numa viagem visual tão excepcional e alucinada que torna impossível entender à primeira vista todos os múltiplos aspectos. *Metrópolis* é um monumento às contradições do homem moderno, dividido entre as suas muitas e opostas almas. É incrível como Lang entrelaça as questões sociais e políticas com um exame sincero do homem/máquina. A cena da grande casa das máquinas das indústrias Fredersen (magnata/ditador de *Metrópolis*), que se transforma em um Moloch em que os trabalhadores/vítimas sacrificiais são jogados, tem um poder visual e simbólico desconcertante e esclarece o tema central em uma única imagem: a máquina concebida para apoiar o homem, se usada incorretamente, volta-se contra ele e o devora. *Metrópolis* é o primeiro filme a retratar o tema numa perspectiva mais moderna introduzindo, com uma premonição na fronteira com a clarividência, uma figura que irá reaparecer muitos anos depois na literatura e em outros filmes: o ciborgue. A heroína Maria, professora visionária, é substituída por João Fredersen e o cientista louco Rotwag, por uma cópia cibernética dela a fim de empurrar os trabalhadores para a revolução e arrastar os ricos para um vórtice de depravação moral. Já neste esforço rudimentar emerge a diretriz do gênero ciborgue: a questão da divisão entre o homem e seu simulacro robótico com o conseqüente perigo proveniente da possibilidade de perda de contato entre as duas partes e da derivação independente do "replicante" em relação ao seu protótipo.

Como bem observou David Tomas<sup>2</sup>, o interesse pelos andróides se intensifica no domínio da investigação sobre o comportamento do corpo humano num sistema novo e potencialmente hostil, como o extraterrestre. Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, num artigo publicado em 1960 sobre a relação entre ciborgue e espaço<sup>3</sup>, realçam que o tema do ciborgue leva imediatamente ao tema da adaptação. A ciência torna-se a divindade moderna que interfere entre a natureza e o homem, alterando a corporalidade deste último, a fim de permitir a sua sobrevivência em um sistema alienígena. O ciborgue é uma espécie de súbita aceleração tecnológica do processo evolutivo.

A questão aqui não é, como pensava Alan Turing, o pai da ciência da computação, se é possível ou não, considerando o pensamento equivalente ao cérebro, criar máquinas

<sup>2</sup> D. Tomas, *From the cyborg to posthuman space: on the total eclipse of an idea*, Parachute (Montreal), no. 112 (Outubro - Dezembro 2003), pp. 81-92.

<sup>3</sup> M. E. Clynes, N. S. Kline, *Cyborgs and Space*, Astronautics (Setembro 1960), pp. 26-27 e 74-75: é neste artigo que, entre outras coisas, o termo foi inventado e utilizado pela primeira vez.

capazes de pensar. Neste caso, o problema da Inteligência Artificial dá lugar à questão do Corpo Artificial, resolvendo-a de maneiras diferentes. Donna Haraway em seu "Manifesto Ciborgue" (1984) afirma que:

"A máquina somos nós, os nossos processos, um aspecto de nossa encarnação [...]. Podemos ser líderes das máquinas, elas não nos dominam nem ameaçam, nós somos responsáveis pelas delimitações, nós somos elas"<sup>4</sup>.

O domínio do homem sobre a máquina está configurado sob a dependência física do ciborgue ao homem. O corpo humano é o protótipo em que é moldado o da máquina. A identidade do autômato é induzida, porque induzida é a sua corporeidade. Ele não procurará o confronto com o homem, porque ele não tem um "Eu" ao qual relatar qualquer impulso auto-afirmativo. Todavia aquele corpo fortalecido, aquela gradual expansão além de seus limites naturais, aquela frenética perseguição das possibilidades de criação do demiurgo universal determinam uma pergunta radical sobre o equilíbrio possível. Naquilo que é talvez sua coleção de contos mais famosa "Eu, Robô", que estabelecerá pela primeira vez as famosas três leis da robótica<sup>5</sup>, Isaac Asimov apresenta tudo isso como tema central: o androide, como um fortalecimento do corpo humano, é superior ao homem, exceto pela inteligência excessivamente racional que impede qualquer raciocínio fora de uma lógica pré-determinada. Esta falha, que reflete o tema da emoção como um mediador entre o raciocínio e as atividades decorrentes do presente, e está no centro de *Metrópolis*, é fortemente enfatizada em outro filme que leva o título da coleção de Asimov: *I, Robot* (Alex Proyas, 2004). Aqui, o cérebro positrônico central V.I.K.I. (Virtual Interactive Kinetic Intelligence), que gerencia a U.S. Robotics, empresa líder na produção de robôs, evoluiu secretamente como tinha previsto o Dr. Lanning, seu criador, transcendendo as leis da robótica com uma interpretação "pessoal" e realizar uma revolução a fim de melhorar a raça humana. Ao androide Sonny que tenta se opor a seu

<sup>4</sup> D. Haraway, *Manifesto Ciborgue*, Milão, Feltrinelli, 2001.

<sup>5</sup> As Três Leis da Robótica:

1. Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal.
  2. Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei.
  3. Um robô deve proteger sua própria existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e/ou a Segunda Lei.
- (Handbook of Robotics, Edição 56 - 2058 dC)

plano, VIKI reclama: "Você está cometendo um erro. Não vê quanta lógica existe no meu plano?". É aqui que o homem leva a sua vitória sobre a máquina, embora esta vingança se oponha à necessidade de transcender seu corpo, que é uma característica inevitável da intenção humana. O androide representa o desejo humano de superar seus próprios limites, ir além da substância pobre de que ele é composto, do "material macio e flácido, frágil e perecível, que é forçado, para se alimentar, a depender da oxidação bem ineficaz de matéria orgânica"<sup>6</sup>. Nas produções cinematográficas sobre o ciborgue, o corpo humano é sempre representado em uma espécie de hipertrofia irreal, como se fosse já em si mesmo levado ao limite. É suficiente pensar em filmes como *Terminator* (James Cameron, 1984), *Cyborg* (Albert Pyun, 1989) ou *Universal Soldier* (Roland Emmerich, 1992), onde a própria escolha dos atores (Arnold Schwarzenegger, no primeiro, Jean Claude Van Damme, no outros dois) é importante para entender em que terreno nos movemos. Tudo gira em torno da questão-chave do corpo. Como se a indicar uma tentativa de salvação e restauração de uma deriva. As paisagens deste gênero específico de ficção científica são muitas vezes obscuras, dominadas por um ambiente pós-guerra, daquele céu que no *Neuromancer* de William Gibson "tinha a cor da televisão sintonizada num canal morto"<sup>7</sup>. Protótipo de referência aqui é uma obra-prima do gênero: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Neste mundo de máquinas voadoras, os arranha-céus americanos mesclam-se com espécies de zigurates da Mesopotâmia modernos, num mundo noturno de decorações orientais além do tempo e do espaço. A mistura de raças, a sobreposição de linguagens são parte duma confusão contínua evidenciada por seus ambientes barrocos em que as referências temporais e estilísticas são infinitas. Buzinas, painéis eletrônicos de LED, luzes, o ruído: é o caos metropolitano elevado à enésima potência. O filme é uma complexa viagem visual num mundo devastado, onde de um lado percebe-se uma sensação de imobilidade impotente, de outro as aspirações tranquilas de um mundo novo. Os "replicantes" Nexus 6 representam apenas um fracasso destas aspirações. A tentativa de escapar de uma vida em que não se pode ter controle sobre si mesmo, fugir do que é "o extremo da sombra, a falta de criação [...] a maldição que é realizada, a maldição que se alimenta de vida. Em todo o universo"<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> I. Asimov, *Eu, Robô*, Milão, Mondadori, 2003, p. 72.

<sup>7</sup> W. Gibson, *Neuromante*, Milão, Mondadori, 2003, p. 5.

<sup>8</sup> P. K. Dick, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Roma, Fanucci Editore, 2008, p. 215.

No final, chegamos sempre à tentativa de salvar a humanidade na sua singularidade. Este é o caso do *Bicentennial Man* (Chris Columbus, 1999) em que o robô decide de se submeter à morte, o único destino que parecia removido de seu cérebro positrônico, ao fim de entrar na assembleia humana. Este é o caso de *Surrogates* (Jonathan Mostow, 2009), onde o substituto NS5 - visto como uma panaceia para todos os males e doenças reduzindo a criminalidade, tornando a vida mais fácil e oferecendo ao homem uma chance de viver a vida que todos nós queremos – ao final deve ser cancelada, visto que acaba por destruir a realidade humana. O homem desaparece no substituto, a existência de um começa onde acaba a do outro e o homem é aqui o que corre o risco de ser reduzido a um autômato. Este é o caso mais refinado de *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) onde o reforço se refere à mente e sua memória. O protagonista perde a sua capacidade natural de lembrar em favor de uma extensão robótica. A recuperação dela se dará por meio de uma reapropriação da relação com sua naturalidade. Johnny consegue recuperar sua mente, entrando nela sozinho e sondando-a com ajuda do golfinho Jones. Esta recuperação da relação positiva com a Natureza em um sentido amplo, lentamente leva o homem de volta para si mesmo. E não há mediação. É um retorno a um "Si mesmo" purificado de toda interferência ideológica. É significativo que, muitas vezes em filmes desse gênero, uma ideologia dominante, como o cristianismo, receba um tom negativo, representado como fanatismo prejudicial para a recuperação plena do seu Ego.

O ciborgue não pode substituir os humanos. O ciborgue só pode aumentar o potencial do homem. A hibridização do humano com a tecnologia é a pura extensão do conceito mesmo do corpo. Ele ultrapassa qualquer definição compatível e assim arrasta o destino humano a uma incerteza frutífera. O mesmo princípio de gênero é abolido, posto que um ciborgue não conhece a distinção entre os sexos, sendo projetado em uma esfera de universalidade necessária – embora, especialmente na experiência artística de marca nipônica, o fenômeno ciborgue seja muitas vezes sobreposto ao tema da identidade feminina e suas declinações erotizadas na sociedade contemporânea (considere, por exemplo, artistas como Mariko Mori, Takeshi Murakami ou Bul Lee). Este corpo inteiro, no entanto, não estabelece a necessidade de uma "teoria global". A máquina ajuda as pessoas a experimentar os seus próprios limites e o espaço no qual se realiza sua constante mudança. O importante é a cooperação entre homem e máquina e não a sobreposição entre os dois. Deste ponto de vista, o filme que melhor expressa essa conciliação é *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987). Numa sociedade cruel, desprovida de moralidade, onde a violência é incorporada por empresas multinacionais sem escrúpulos e criminosos sem consciência, o homem/robô é a chave para a recuperação. É significativo que o Robocop tenha sucesso onde a máquina ED209 falhara. O robô não é a solução pura, mas a implementação como um renascimento cibernético do homem que possa fazer

redescobrir o poder de cura do monstruoso e salvar o mundo da opressão do limite a todo o custo.

Esta é a cultura que o corpo tinha construído lentamente a partir do período pós-guerra. Estas orientações foram seguidas também por aqueles artistas que na década de 1980 refletiram sobre o corpo de uma nova maneira. Implementação tecnológica, superação do limite, revolução científica do humano: estes são os pressupostos a partir dos quais parte o artista australiano Stelarc (Limassol 1946), radicalizando os resultados. A partir da distinção feita pelo sociólogo P. L. Berger entre "ter um corpo" e "ser um corpo", ele propõe uma redução do segundo ao primeiro. A ideia é abolir o raciocentrismo ocidental em nome de uma recuperada centralidade fisiológica. O ser um corpo com sua carga de significado identificador e, por consequência, raciocinante, dá lugar à simples percepção de possuir um corpo do qual deriva esse significado: na verdade, "a capacidade de ser um corpo tem suas limitações em ter um corpo"<sup>9</sup>. Este último, reduzido a um mero invólucro em que o pensamento desempenha uma atividade secundária, é analisado em sua natureza mecânica e, inevitavelmente, considerado deficiente, privado de qualquer forma de eficiência e consistência ao longo do tempo. Obsoleto e reduzido a um fenômeno de mera mecânica arquetônica, o corpo é determinado como um objeto a ser redesenhado. São então as novas tecnologias que oferecem aos seres humanos a possibilidade de escapar de suas limitações e imperfeições. Estes, como "sistemas de suporte de vida", expandem o corpo, assim como as imagens que o retratam. É precisamente neste poder integrador da máquina que Stelarc confia para extrair o corpo de sua natureza efêmera, transfigurando-o em uma imagem eterna. A Terceira Mão (1981-1994) é bem definida não como uma prótese, mas como um complemento. Esta é capaz de se mover de forma independente, ativada pelos sinais EMG provenientes dos músculos abdominais e da perna. Uma série de mecanismos especiais permite abrir e fechar os dedos, girar o pulso a 290 graus em ambos os sentidos, enquanto um sistema de *feedback* tátil cria um senso básico de toque. Enquanto o corpo ativa este terceiro manipulador, o verdadeiro braço esquerdo é controlado à distância por meio de dois estimuladores musculares. Os eletrodos posicionados sobre os músculos flexores e sobre os bíceps permitem a flexão dos dedos, a movimentação do punho e do braço para cima. Os ciborgues do Stelarc são criaturas que estendem ao infinito o potencial interno do humano na sujeição da única lei da probabilidade. Híbridos pós-modernos estão configurados

<sup>9</sup> Stelarc, *Absent Body*, in <http://www.stelarc.va.com.au/absent/absent.html>

novamente como espaços de transição eterna de um estado do possível para outro, indicando como caminho viável a vulnerabilidade do desconhecido.

O que Stelarc visa realizar com a cibernética é testado pelo artista brasileiro Eduardo Kac (Rio de Janeiro, 1962) por meio do uso da engenharia genética e da genética molecular para transferir genes sintéticos de um organismo para outro ou enxertando material genético a partir de uma espécie para outra, a fim de criar novos organismos. Estamos em uma nova etapa de hibridização. Isso agora atua sobre o infinitamente pequeno, por isso parece entrar na estrutura mesma da existência. Estamos muito além das cirurgias da artista francesa Orlan. Kac descreve sua pesquisa como "arte transgênica", na qual o artista usa as novas descobertas da tecnologia para intervir no genoma de plantas e animais criando novas formas de vida. Já não estamos sobre a superfície da carne trabalhando com bisturis, mas mergulhados no material mesmo de que ela é composta. Estamos no nível de matéria universal da qual o conjunto é constituído. Famoso resultado desse supremo ato de arrogância (a *hybris grega*) é *GFP Bunny* (2000), um coelho verde fluorescente criado por uma mutação sintética do gene GFP da medusa *Aequorea Victoria*. O projeto foi realizado na França em fevereiro de 2000 por Kac com a supervisão do pesquisador e artista Louis Bec e dos cientistas Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunnet.

O objetivo deste experimento é evolutivo e social. Nas palavras de Eduardo Kac:

*"Eu não estou interessado na criação de objetos genéticos, mas na invenção de sujeitos sociais transgênicos [...]. Esse processo integrado é importante porque coloca a engenharia genética em um contexto social em que a relação entre público e privado é negociado. [...] A palavra 'estética' na arte transgênica deve ser entendida no sentido de que a socialização, a criação e a integração doméstica são um processo único"<sup>10</sup>.*

Este tipo de híbrido sociológico é o desfecho de uma espécie de pesquisa em que técnica e fazer se unem numa nova ideia da relação entre o espectador e a obra de arte. O híbrido transgênico levanta a questão de uma reconsideração das mesmas categorias

<sup>10</sup> E. Kac, *GFP Bunny*: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

do ser. Quando conseguimos mudar a estrutura fundamental da realidade, criando do nada corpos saudáveis e perfeitamente anormais, toda a hierarquia das categorias humanas cai num único tiro. O híbrido abre as portas do desconhecido e joga o homem num abismo sem fundo.

O fenômeno da hibridização tem historicamente provado ser uma das mais antigas expressões culturais conhecidas. As primeiras representações antrozoomórficas remontam ao Paleolítico. O exemplo mais antigo talvez venha da escultura: a cabeça grotesca de Wittenbergen datada do Acheuliano final (entre 130000 e 100000 anos BP). Remontam à cultura aurignaciana no Paleolítico Superior (entre 34.000 e 27.000 anos BP), as primeiras formas híbridas conhecidas na pintura, ou seja, aquelas da caverna de Chauvet d'Arc no Vallon-Pont (França). A este período pertence também o homem-leão de Hohlenstein-Stadel no sul da Alemanha. Os exemplos mais fascinantes vêm até nós, no entanto, da cultura magdaleniana (14000 anos atrás), onde o Sorcier de Les Trois Frères, o homem-boi de Gabillou e o homem com a cabeça de ave de Lascaux na pintura, mais ainda a escultura do homem-felino de El Juyo em Santander, mostram uma cultura amplamente difundida, na qual o híbrido torna-se cada vez mais a forma de representação favorita da relação entre o humano e o ciclo de vida<sup>11</sup>. Com os últimos exemplos relevantes que temos de hibridizações no período pré-histórico, ou seja, as figuras antrozoomorfas das cavernas de Tassili na Argélia do período Bovidiano (4000-3000 aC), chegamos àquelas culturas históricas que coletaram amplamente esta tradição, tornando-se um meio preferido de representação da relação entre o homem e as formas originais e transcendentais da existência. Assim, no Egito antigo, por exemplo, figuras híbridas são o Rá com cabeça de falcão (deus supremo do panteão egípcio, criador do homem, cujo olho é o sol), Bastet com cabeça de gato (originalmente deusa do calor benéfico do sol, em seguida, tornou-se uma deusa da lua), Sekhmet com cabeça de leoa (deusa da guerra, irmã de Bastet, representa o poder destrutivo do calor do sol) e Anúbis com cabeça de chacal (deus patrono do submundo que acompanha o falecido em sua viagem pós-vida).

<sup>11</sup> De acordo com os relatos do historiador Sigfried Giedion, de fato, não se pode ainda falar de transcendência nas culturas pré-históricas, onde, de fato, cada elemento da natureza é parte de um ciclo de vida em que a morte é concebida simplesmente como uma espécie de deterioração natural, que reinsere as energias do indivíduo moribundo na universalidade de uma totalidade completamente física. (Veja S. Giedion, *L'eterno presente: uno studio sulla costanza e il mutamento. Le origini dell'arte*, Milão, Feltrinelli, 1965)

Como se observa, essas divindades estão relacionadas com o contato entre a vida e a morte, entre o ser e suas possibilidades. Divindades astrais são figuras arquetípicas dos aspectos opostos do ser e representam a unidade inseparável de elementos divergentes: vida/morte, bem/mal, sol/lua e animal/humano. Eles são a mistura de dois princípios opostos eternos e inseparáveis. Assim, nos mitos da Mesopotâmia, por um lado temos An, deus alado criador de todas as coisas e soberano dos deuses, do outro temos Pazuzu, figura monstruosa com corpo de homem e réptil, asas de morcego e cauda de escorpião, que reina sobre o domínio da destruição e, sendo senhor dos ventos, traz para os homens a tempestade, a doença e a morte.

Na mitologia greco-romana, esta mistura de aspectos múltiplos e opostos do mundo na mitologia greco-romana está incorporada em Pan, deus híbrido. Entre a multidão de divindades híbridas<sup>12</sup> de que estas tradições estão cheias, ele é o deus da totalidade. Pan é o espírito de todas as coisas que une profundidade e superfície, os seios e a barriga da grande deusa mãe. É o deus da luz e senhor da sombra. Nele convergem todos os elementos da natureza. Pan reside nas florestas e no abismo. É a representação das forças desconhecidas que habitam além do visível. Por isso é terrível, pânico: lembra a existência pacífica e espantosa do universo em sua intrincada complexidade. Pan é, portanto, o equilíbrio entre todas as coisas, a unidade dos opostos.

Fascinante notar que, em tradições distantes do Ocidente, o híbrido evoca o mesmo conceito de equilíbrio. Na cultura da América do Sul, continuamos a achar hoje em dia as famosas figuras Kachinas, espíritos híbridos representando vários aspectos do visível e invisível, que derivam sua iconografia das antigas culturas desaparecidas, principalmente dos astecas.

Na religião indiana, junto com Hanuman (deus com cabeça de macaco, símbolo da sabedoria) e Narasimha (homem com cabeça de leão, quarta encarnação de Vishnu), encontramos Ganesha, divindade-símbolo de quem encontrou o divino dentro de si. Filho mais velho de Shiva e Parvati, é representado com a cabeça de um elefante com uma única presa, quatro braços e uma grande barriga de homem. Se os quatro braços representam os atributos do corpo sutil (mente, intelecto, ego, consciência), a presa única é um símbolo da capacidade de superar o dualismo. Ele é deus do perfeito equilíbrio entre elementos opostos: masculino/feminino, força/doçura, poder/beleza, realidade/ilusão. Por isso, ele é uma das representações mais conhecidas e veneradas do divino.

<sup>12</sup> Considere, por exemplo, Eros (deus do amor e do ódio), os silenos e sátiros (discípulos da embriaguez que transcende os limites entre o humano e o animal) ou o Minotauro (que representa na mitologia grega o deus-sol dos cretenses).

Mais uma vez, o híbrido é uma grande representação da mistura de elementos opostos que mudam constantemente e buscam continuamente o equilíbrio.

Entre mitologia e crença, o curso do imaginário híbrido leva a uma terra de mistério onde o imperativo da possibilidade reina soberano. As divindades híbridas são a personificação simbólica do indefinido, onde o trânsito é lei. O híbrido é a linha entre "o que é" e "o que pode ser", reunindo em si o espírito original do tudo.

Muitos artistas examinaram a importância do conceito de híbrido na modernidade. Thomas Grünfeld (Opladen, 1956), por exemplo, o utiliza em seus *Misfits* com o objetivo de criar uma espécie de choque social que force uma reavaliação de todos postulados estabelecidos. O elemento mais interessante de suas hibridizações – nas quais combina diferentes partes de animais – é o fato de gerarem um sentimento duplo e ambíguo de curiosidade por sua forma inusitada e horror intelectual pelo que poderiam ser. A codificação predefinida do existente nos impede de reconhecê-los como verdadeiros animais, embora sejamos tentados a fazê-lo. O artista se apresenta como um sumo sacerdote duma modernidade que não consegue discernir o infinito por trás da realidade. O trabalho dele é um ritual celebrado em nome do possível. E nós estamos precisamente dentro de rituais sagrados, como aos aproximarmos da obra de Orlan (Saint-Etienne, 1947). Com as suas famosas operações cirúrgicas, que ela mesma descreveu como ritos de passagem, a artista abre o corpo para um novo destino de incerteza. A *Reincarnation de Sainte Orlan*, ou *Images/Nouvelles Images* é a transição definitiva e irreversível da "Body Art" (Arte do Corpo) à "Art Charnel" (Arte da Carne). A própria Orlan estabelecerá a diferença entre estas duas experiências diferentes de incorporação no seu "Manifeste de l'Art Charnel":

*"Ao contrário da 'Body Art', da qual se distingue, a 'Art Charnel' não quer dor, não a pesquisa como uma fonte de purificação, ou a vê como redenção. A 'Art Charnel' não está interessada no resultado plástico final, mas na operação-cirúrgica-performance e no corpo modificado, tornado-se um lugar de debate público".*

O artista já não trabalha simplesmente no corpo como um todo que já foi definido, mas na matéria interna de que ele está composto. O bisturi aqui entalha nas profundidades de um ser que se abre ao infinito. Estamos num contexto sagrado. A artista/sacerdotisa de uma divindade completamente humana mostra uma verdade além da necessidade que não tinha sido considerada antes. Perfura o véu do templo novamente para mostrar

o invisível: o novo templo é o corpo, o novo véu é a sua pele, o invisível é um magma muscular e sanguíneo, que não se submete a nenhuma lei.

Os irmãos Jake e Dinos Chapman parecem mover-se no mesmo contexto, (Cheltenham, 1966, Londres, 1962). Desta vez, no entanto, a hibridização do idêntico vai por aquele tipo de hibridação natural, que é o inconsciente. O mundo chapmaniano é um mundo em que os instintos são todos dirigidos à satisfação do prazer sexual. Bocas e narizes, transformados em ânus e pênis, mostram que a nossa perspectiva sobre o mundo não é simplesmente sensorial. A percepção não é una e indubitável, mas sim o resultado de uma fusão de múltiplos níveis. Estes não são meramente interiores, não se referem apenas à relação do sujeito consigo mesmo e com sua própria sensibilidade, mas concernem a um conjunto de interrelações que ampliam o espaço desta fusão, simbolicamente representado pela fusão siamesa das suas próprias figuras. As formas incomuns do universo chapmaniano parecem autoproduzir-se num triunfo de desejo incestuoso, produzindo a representação visível de um mundo mutável e mórbido. Ao observarmos *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (1995), nós ficamos como se estivéssimos nos confrontando com um monstro enorme que gira em alta velocidade. Nessa velocidade, os Chapman contrapõem a lentidão da evolução natural. Na série de dinossauros *Explaining Christians to Dinosaurs* (2005), eles mostram como a evolução da natureza toma caminhos diferentes daqueles que nós impusemos a nós mesmos com nossa tecnificação extrema. O julgamento é negativo. Um desenvolvimento técnico que não é equilibrado por um curso natural e consciente visa criar monstros. Nessa direção se move a série de máscaras africanas e fetiches *The Chapman Family Collection* (2002) modificados com enxertos extraídos do imaginário publicitário da multinacional McDonald's, em que se enfatiza o perigo de uma excessiva velocidade de mudança nos processos econômicos.

O conceito crucial que todos estes pontos de vista introduzem no campo da contemporaneidade é que, aposentada definitivamente a ilusão da identidade como uma propriedade humana imóvel, o ser se abre realmente à infinita mudança.

O ponto de partida para cada um destes ramos é sempre o mesmo: o corpo. Este é um híbrido de grandes conotações atuais e potenciais que querem se tornar um ponto de referência da realidade. O corpo torna-se a medida pela qual se deve avaliar o tudo que dela se desenrola. Em *Anthropometry*, Yves Klein (Nice, 1928 - Paris, 1962) trabalha com uma nova ideia do corpo. Na origem da "Body Art", nós encontramos uma experiência que evoca os estudos humanistas sobre as proporções humanas da arquitetura. Não ficam muito longe dessa ideia de corpo-medida os *MesuRages* (1974 - 77) de Orlan. Ao medir ruas e instituições com o seu corpo (o Orlan-Corps), a artista quer devolver ao corpo sua centralidade. O corpo é um novo modelo. Ele tem sua superfície investigada

(Vito Acconci - *Trademark*, 1970), é medido (Mel Bochner - *Actual Size*, 1968), é trespassado (Robert Rauschenberg - *Booster*, 1967) e está catalogado (Nakanishi Natsuyuki - *General Male Catalogue '63*, 1963). O corpo foi feito para determinar as razões subjacentes, as possibilidades, as unidades básicas que o situam no mundo.

O artista que mais do que qualquer outro continua hoje em dia esta longa viagem de revolução é definitivamente Matthew Barney. Ele sempre se mostrou extremamente interessado no fenômeno da hibridação, falando, de fato, sobre híbridos como "corpos esculturais"<sup>13</sup>. O ato de reformar é interpretado como paralelo ao do escultor que modela sua obra. O gesto corresponde àquele da mão que muda a matéria inerte e maleável, imprimindo nela a sua vontade.

Barney revoluciona o princípio essencial da "Body Art", que de 'arte de libertação' torna-se 'arte de coerção'. Com seu trabalho, ele celebra a importância de cada processo disciplinatório. Ele percorre um caminho de implementação, de uma reorganização contínua do material corporal e mental. A subjetividade e o velho mito do idêntico são permanentemente arquivados como obsoletos. O ego não é nada mais do que a condensação de seus infinitos potenciais que surgem e desaparecem como um fluxo de água numa tempestade. No palco da intersubjetividade, o indivíduo é um comediante que interpreta seu papel. Na batalha interior, o que realmente importa é a luta entre energias opostas e o estabelecimento de novos equilíbrios. Aqui, o sentido do *Cremaster* (a obra mais importante dele) como referência para "um organismo movido apenas por encontrar um equilíbrio nunca alcançado"<sup>14</sup>. O músculo crímetério é, de fato, o músculo que suporta as gônadas e, em resposta a impulsos de calor, frio e medo, contrai-se ou relaxa de modo a manter a temperatura constante. Este mecanismo elementar, mas ao mesmo tempo complexo, transforma este pequeno músculo num paradigma excepcional do funcionamento interno de um sistema que está constantemente a mudar sob a influência de exterioridade.

A obra barneyana parece fazer com a memória da arte o que faz o *defrag* com a memória do computador: ela está impulsionada para a reorganização dos códigos da modernidade, tentando escapar da perturbação das últimas décadas. Seu projeto parece ser o de arrastar o homem moderno para fora da lama e indicar uma saída sistêmica à frente. Barney é o

<sup>13</sup> J. Sans, "Matthew Barney: Héros modernes/Modern Heroes", Paris, Art Press, no. 204 (Jul.-Ago. 1995), p. 30.

<sup>14</sup> F. Bousteau, *Matthew Barney: Sculpteur d'Outre-monde*, Paris, Beaux Arts, no. 221 (Out. 2002), p. 74.

primeiro artista da década de 1990 que viu como positivo o princípio destrutivo que tem guiado essa *fin de siècle* pós-moderna e construiu, ao mesmo tempo, a maior parte de seu trabalho na busca de um modelo visual de reconstrução dentro do mesmo sistema-homem. Ele possui um humanismo à moda antiga, em que nada é delegado à tecnologia. O modelo é totalmente humano, orgânico. O confronto é jogado aqui dentro do natural e a partir do que de mais humano o homem tem à sua disposição para se reconhecer: o seu próprio corpo e seus mecanismos de funcionamento. O esforço de Barney pela unidade caminha lado a lado com o seu desejo de revolução contínua. Trata-se de uma tentativa constante de compactar a multiplicidade numa estrutura plástico-arquitetônica. O modelo de referência é o organismo. Ele percebe a existência e as relações com a alteridade toda como um elo orgânico em conexão com os outros. Cada junção sistêmica serve de enriquecimento, subsistência e desenvolvimento de todas as outras. O fragmento nunca está isolado em sua própria subsistência, mas continuamente ligado e religado com a infinidade de fragmentos que estão espalhados ao redor. Cada fragmento vivifica todos os outros, tornando-os mais fortes em suas singularidades e mais unidos em suas naturezas sistemáticas.

Nesta complexa arquitetura orgânica, o princípio da decadência torna-se um valor excedente à carnalidade da qual extrair estímulos evolutivos. Por esta razão, o modelo evolutivo de referência para Barney é o processo de destruição e reconstrução do músculo, o que coloca a primeira e fundamental base biológica para todo o seu caminho artístico. A magnitude deste percurso reside em ter relacionado pela primeira vez, mas também de maneira necessária e vital, esses dois fenômenos. A destruição não é mais a maldição da humanidade, mas um "passo necessário" para cada movimento subsequente de crescimento.

Estamos agora fora do campo da computação. Desfragmentar o humano não é desfragmentar o virtual. Esta desfragmentação é orientada para o crescimento. O homem não é a máquina. A máquina não tem corpo. A máquina não pode crescer. Finalmente, o homem eleva um corpo recuperado para a vida. Nesta exuberância poética, ele dança sobre as asas de uma nova era, pintada com os infinitos tons do possível<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Agradeço ao senhor Marcio Caparica pela atenção e pelo trabalho acurado de revisão da tradução deste artigo.

