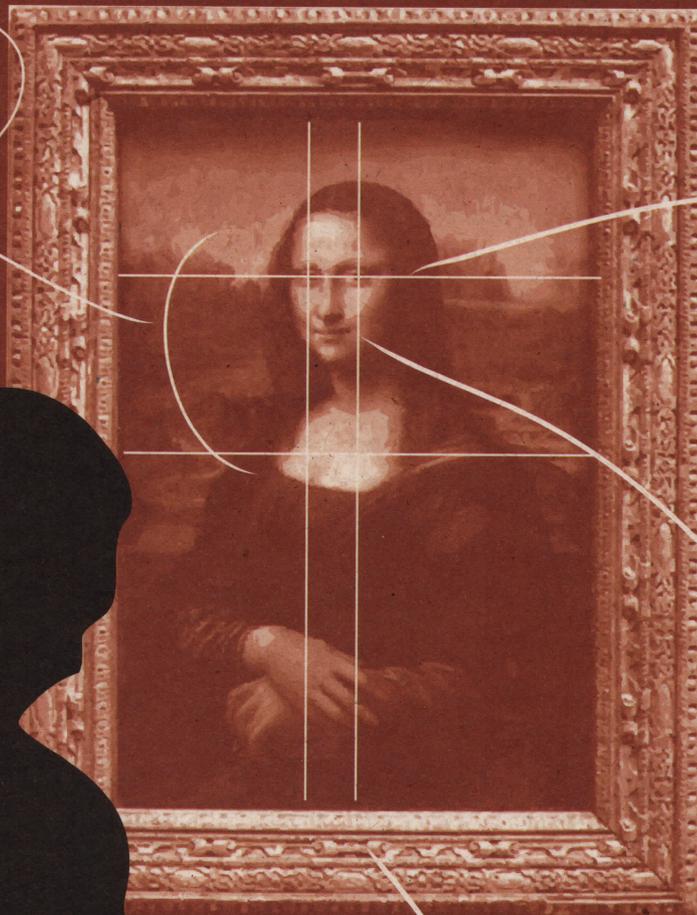




Humanidade
e Natureza em
Harmonia



Olhar
Sereno

acompanha
o observado

Sorriso → feliz?
triste? inocente?

Divisão
Áurea

1

ESTÉTICA

Claudia Pellegrine Drucker

ESTÉTICA



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

FILOSOFIA
licenciatura a distância

ESTÉTICA

Claudia Pellegrini Drucker



Ministério
da Educação



Florianópolis, 2009.

GOVERNO FEDERAL

Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva
Ministro de Educação Fernando Haddad
Secretário de Ensino a Distância Carlos Eduardo Bielschowky
Coordenador Nacional da Universidade Aberta do Brasil Celso Costa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor Alvaro Toubes Prata
Vice-reitor Carlos Alberto Justo da Silva
Secretário de Educação à Distância Cícero Barbosa
Pró-reitora de Ensino de Graduação Yara Maria Rauh Muller
Pró-reitora de Pesquisa e Extensão Débora Peres Menezes
Pró-reitor de Pós-Graduação Maria Lúcia de Barros Camargo
Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social Luiz Henrique Vieira da Silva
Pró-reitor de Infra-Estrutura João Batista Furtuoso
Pró-reitor de Assuntos Estudantis Cláudio José Amante
Centro de Ciências da Educação Wilson Schmidt

CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA NA MODALIDADE A DISTÂNCIA

Diretora Unidade de Ensino Maria Juracy Filgueiras Toneli
Chefe do Departamento Leo Afonso Staudt
Coordenador de Curso Marco Antonio Franciotti

Coordenação Pedagógica LANTEC/CED
Coordenação de Ambiente Virtual LAED/CFM

PROJETO GRÁFICO

Coordenação Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Equipe Henrique Eduardo Carneiro da Cunha,
Juliana Chuan Lu, Laís Barbosa, Ricardo Goulart
Tredezini Straioto

EQUIPE DE DESENVOLVIMENTO DE MATERIAIS

LABORATÓRIO DE NOVAS TECNOLOGIAS - LANTEC/ CED

Coordenação Geral Andrea Lapa
Coordenação Pedagógica Roseli Zen Cerny

Material Impresso e Hiperídia

Coordenação Laura Martins Rodrigues,
Thiago Rocha Oliveira
Adaptação do Projeto Gráfico Laura Martins Rodrigues,
Thiago Rocha Oliveira
Diagramação Eduardo Santaella, Jessé Torres, Marc Bogo
Ilustrações Marc Bogo, Rafael Naravan
Tratamento de Imagem Rafael Naravan,
Laura Martins Rodrigues
Revisão gramatical Gustavo Andrade Nunes Freire,
Marcos Eroni Pires

Design Instrucional

Coordenação Isabella Benfica Barbosa
Designer Instrucional Carmelita Schulze

Copyright © 2009 Licenciaturas a Distância FILOSOFIA/EAD/UFSC
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade Federal de Santa Catarina.

D794e Drucker, Claudia Pellegrini
Estética / Claudia Pellegrini Drucker.— Florianópolis : FILOSOFIA/
EAD/ UFSC, 2009.

167 p.

ISBN 978-85-61484-09-5

1. Sensibilidade. 2. Belo. 3. Filosofia da arte. I. Título

CDU: 7.01

Catálogo na fonte elaborada na DECTI da Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina.

SUMÁRIO

1 AS DIVERSAS ABORDAGENS DA ARTE.....	9
1.1 O nascimento da maneira filosófica de perguntar	13
1.2 A busca do conceito universal de arte.....	19
1.3 Filosofia da arte e Estética.....	21
1.4 A abordagem psicológica da arte.....	26
1.5 Filosofia da arte e da beleza	28
OBRAS RECOMENDADAS	30
BIBLIOGRAFIA COMENTADA	30
REFLITA SOBRE	31
2 PLATÃO E A MÍMESIS	33
2.1 Artes e belas-artes, <i>téchne</i> e <i>mímesis</i>	35
2.1 A rejeição moral a Homero	36
2.3 A rejeição ontológica à arte	38
2.4 O privilégio incompleto da música	50
BIBLIOGRAFIA COMENTADA	59
REFLITA SOBRE	60

3 ARISTÓTELES: TRAGÉDIA, POÉTICA	61
3.1 Para introduzir o pensamento aristotélico: a diferença entre Filosofia, ciência, arte e fabricação	64
3.2 A arte mimética.....	67
3.3 A poética como arte da imitação por palavras.....	71
3.4 Adendo histórico	76
3.5 O problema da catarse.....	82
BIBLIOGRAFIA COMENTADA	91
REFLITA SOBRE	92
4 A ESTÉTICA DE DESCARTES E KANT.....	93
4.1 A Idade Moderna como recomeço da Filosofia.....	95
4.2 O sujeito autônomo e o nascimento da atitude estética	98
4.3 A centralidade do juízo	108
4.4 As belas-artes como artes do gênio	120
BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA	126
REFLITA SOBRE	126
5 A FILOSOFIA DO TRÁGICO, DE SCHILLER A NIETZSCHE	127
5.1 A reação ao Esclarecimento.....	129
5.2 Schiller e a educação estética da humanidade	131
5.3 O idealismo alemão como superação da estética kantiana.....	138
5.4 A Filosofia do trágico e o começo da dialética	144
5.5 Nietzsche: a tragédia como forma superior do conhecimento	154
BIBLIOGRAFIA COMENTADA	163
REFLITA SOBRE	164
REFERÊNCIAS.....	165

APRESENTAÇÃO

Este livro foi redigido tendo em vista os licenciandos em Filosofia do curso a distância da Universidade Federal de Santa Catarina. Ele segue, portanto, a ementa da disciplina obrigatória intitulada “Estética”. Segundo a ementa, a disciplina visa a uma “investigação das diversas teorias da sensibilidade produzidas na história da filosofia e a realização de práticas de ensino, pesquisa e extensão em estética”. A disciplina visa à introdução à história da formação de teorias, conceitos e problemas da estética filosófica e da Filosofia da arte e à análise dos enunciados estéticos. Assim, parece que a disciplina Estética corresponde a mais um daqueles setores especializados dentro da Filosofia que só interessam aos que já têm uma inclinação pelo assunto. No entanto, estudar o modo como os filósofos tematizaram a arte ao longo da história é, também, um modo de estudar a História da Filosofia. Já se disse que a Estética é a História da Filosofia em disfarce, e há uma boa dose de verdade nisso. Estudar Estética é estudar Filosofia, sem adjetivos. Os filósofos falam da arte do modo que já conhecem e que lhes parece importante, e que não se afasta muito do modo como abordam outros assuntos. Eles raramente se detêm longamente na análise de obras individuais, e buscam sempre uma lição geral. Tentam traçar aproximações e dessemelhanças entre várias regiões: conhecimento e arte, ação moral e ação produtiva etc. Nosso objetivo, portanto, será também aprofundar a formação filosófica do futuro professor de Filosofia, exercitando, com ele, uma perspectiva distinta da perspectiva do historiador e do cientista, isto

é, a perspectiva filosófica. A disciplina Estética é apropriada a uma licenciatura em Filosofia tanto do ponto de vista do conhecimento que o licenciando irá adquirir dos clássicos dentro de um campo da Filosofia quanto das relações que ele poderá fazer com outras disciplinas cursadas e a cursar neste curso de Filosofia.

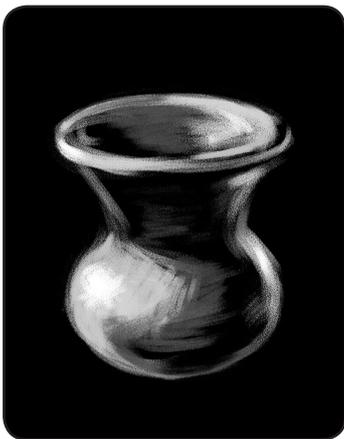
Recomenda-se que, paralelamente à leitura deste livro, o estudante tenha à mão boas obras de referência. Fez-se um esforço de definição dos termos mais importantes, e de fato o esforço dos filósofos consiste muitas vezes em refletir sobre as noções mais básicas e simples, porque todas as outras se apóiam sobre elas. No entanto, a natureza especializada da nossa disciplina obriga a evitar um regresso de tal porte. Por isso, um dicionário de Filosofia, uma História da Filosofia e um dicionário de português devem ser consultados freqüentemente.

Claudia Drucker

■ CAPÍTULO 1 ■

AS DIVERSAS ABORDAGENS DA ARTE

Neste capítulo, as diferentes abordagens não filosóficas e filosóficas da arte são pelo menos esboçadas. As principais disciplinas que tematizam a arte são: História da arte, Crítica da arte, Estética, Filosofia da arte e Filosofia da beleza. As duas primeiras, bem como as abordagens naturalizadas (psicológicas), são consideradas alheias à nossa disciplina. Divide-se a História da Filosofia em dois períodos principais – o iniciado por Platão e o iniciado por Descartes – e comenta-se o impacto de tais começos sobre o assunto específico da disciplina.



Vaso para flores. Este vaso, como vários outros vasos para flores que conhecemos, é uma obra de arte?



Escultura em sucata. Monumento presente no Terminal Rodoviário Rita Maria da cidade de Florianópolis, em Santa Catarina

Você decerto já pressentia que esta disciplina tem a ver com arte, mesmo antes de entrar na graduação em Filosofia. Mas várias atividades, pessoas e coisas também têm. Nós ainda nem sabemos o que a arte é. Alguns objetos que no passado foram considerados arte hoje já não o são – vasos pintados, por exemplo, hoje são considerados peças de decoração ou arte “primitiva”. Objetos que no passado não seriam considerados obras de arte hoje são – lixo, objetos industriais etc –, desde que apropriados por um artista reconhecido como tal pela comunidade artística. Para os propósitos da nossa disciplina, obras de arte de um tipo mais tradicional vão ser dadas como exemplos e vão ser auxílios para a nossa reflexão. Pintura sobre os mais variados suportes, poesia de vários gêneros, teatro, escultura, arquitetura, música antiga ou erudita e romance serão as nossas formas mais freqüentemente mencionadas. Já a chamada música comercial ou de entretenimento, a arte chamada de vanguarda nas suas mais variadas formas, raramente é tematizada. Assim como a Filosofia contemporânea ficará fora do alcance do plano de ensino, a arte contemporânea tampouco será nosso foco principal, quando ela pretender não dever nada à arte tradicional.

Mas, se é relativamente fácil decidir qual o conjunto das obras de arte que será considerado aqui, falar delas não é tão fácil. Ainda neste capítulo inicial, em que serão dadas as primeiras definições a serem empregadas nesta disciplina, tenhamos claro que: *a História da arte* é uma disciplina que registra os aspectos objetivos da arte, onde e quando ela surge, de que é feita, que técnicas são empregadas na sua produção, quem introduz novas práticas e téc-

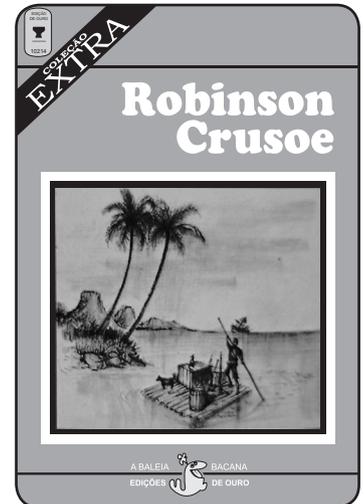
nicas de composição. A *Crítica da arte* é um pouco mais reflexiva: analisa algumas obras e procura dizer “o que está acontecendo” ali: qual o sentido desta obra, se o seu valor vai além ou não do histórico, se ela apenas exemplifica um gênero artístico associado a um período histórico. **O crítico já parte de uma tese geral sobre o sentido da obra, que por sua vez se torna ilustração da tese.** Tomemos qualquer obra de arte conhecida e apreciada, por exemplo, o romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, publicado em 1719 e possivelmente o romance mais conhecido de todos os tempos. Esse romance já inspirou uma enorme variedade de interpretações, cada uma visando ilustrar um princípio: ou que ele é uma justificativa do imperialismo, ou que descreve a formação da consciência individualista do cidadão europeu, ou que ilustra o estado original do trabalho e do valor antes do capitalismo. No primeiro caso, temos uma abordagem multiculturalista; no terceiro, temos uma análise segundo a economia marxista. Em todo caso, os princípios de cada interpretação não estão em questão.

A *Filosofia da arte* se diferencia dessas duas, conforme se pergunta especificamente pelos princípios mais básicos do discurso sobre a arte. A *Estética* tem pontos em comum com a Filosofia da arte e poderia até ser considerada um subtipo dessa. A *Filosofia do belo*, por último, nem sempre teve relação com a Filosofia da arte. O restante deste capítulo será apenas o esclarecimento dessas afirmações.

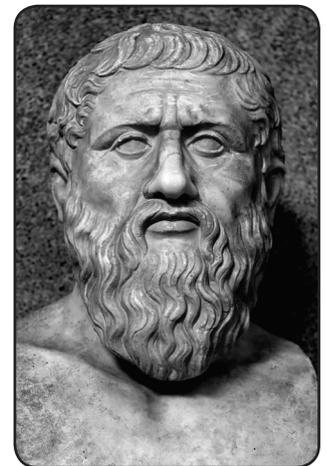
Como a arte se tornou um problema filosófico? Decerto, os primeiros pensadores não se interessaram nem um pouco por ela. Só a partir de **Platão** temos uma Filosofia da arte. A possibilidade de uma filosofia da arte exigiu uma transformação no modo de os pensadores entenderem a sua ocupação.

Só no contexto geral da transformação do pensamento que ocorre com Platão (em contraste com os pensadores anteriores, pré-socráticos) é que podemos entender o surgimento da Filosofia da arte.

Só a partir de Platão faz sentido formular a pergunta “o que é Filosofia?” para que possamos chegar mais tarde, como desejamos, à resposta à pergunta “o que é Filosofia da arte?”



Capa de um livro em que o romance *Robinson Crusoe* foi publicado



1.1 O NASCIMENTO DA MANEIRA FILOSÓFICA DE PERGUNTAR

Uma observação preliminar sobre os métodos de citação utilizados a seguir se faz necessária. O sistema que permite ao leitor conferir a exatidão de uma citação, no caso de obras recentes ou que foram reimpressas poucas vezes, é mencionar o número da página em que a expressão ou a sentença reproduzidas se encontram. No caso de obras muito antigas e importantes, tal sistema é inútil para o propósito de oferecer a “prova” publicamente acessível do que se afirma diante da comunidade de pessoas letradas. Foi preciso encontrar formas de o tradutor ou o comentador oferecerem um suporte para as suas decisões que tornasse dispensável o recurso à edição que ele usou – e que o leitor provavelmente nunca terá em mãos. Além disso, no caso de obras da Antigüidade transmitidas através dos séculos por copistas de vários países e línguas, até a letra do texto é assunto de controvérsia, de tal modo que poucas versões dos textos originais são consideradas confiáveis e só as traduções desses manuscritos são reconhecidas pela comunidade erudita.

O texto literal de muitas obras filosóficas e documentos antigos foi estabelecido por algum editor de boa reputação, como Henri Estienne (nome cuja versão latinizada é Stephanus), Immanuel Bekker ou Hermann Diels, de tal modo que as traduções reconhecidas se baseiam em algum deles e as citações de comentadores lhes fazem referência. No caso dos pensadores pré-socráticos, usar-se-á aqui a numeração da edição coligida por Hermann Diels intitulada *Os fragmentos dos pré-socráticos*, que traz na seção A os testemunhos sobre a vida e a doutrina dos pensadores, na seção B, os textos primários de cada autor, e na seção C, as imitações dedicadas a cada autor – restringindo-se sempre ao mundo helênico. No caso dos diálogos de Platão usa-se a chamada numeração Stephanus e, no caso da obra de Aristóteles, a chamada numeração Bekker. De fato, todas as edições mais cuidadosas trazem-nas à margem do texto.

No caso da numeração Stephanus, ela consiste no título do diálogo ou em sua abreviatura, no número de página em que a passagem citada se encontra e no número da coluna. Como há cinco

colunas por página, o número da coluna é representado por uma letra entre “a” e “e”. No caso da numeração Bekker, usam-se também número e letra, mas apenas as letras “a” e “b”. Outra diferença é que não há necessidade de mencionar o título da obra, porque a numeração Bekker é corrida – talvez porque o *corpus* aristotélico seja muito menor que o platônico. Por exemplo, a passagem aristotélica 1449b 24-28 só pode ser da *Poética* (mais especificamente, é a passagem em que se encontra a definição da tragédia). O exemplo acima mostra também que a numeração Bekker é frequentemente complementada pelo número da(s) linha(s) (em grego, pois nenhuma tradução consegue reproduzir a ordem exata das palavras do original). A numeração Diels completa consiste no número do capítulo de *Os fragmentos dos pré-socráticos* dedicado a cada autor, no número da seção e no número do fragmento segundo a ordenação do editor. A menção abreviada, a ser empregada aqui, remete-se diretamente à ordenação escolhida por Diels para a seção B de *Os fragmentos dos pré-socráticos*.

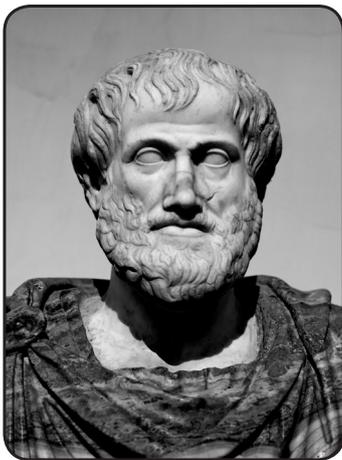
A Filosofia é uma disciplina muito, muito antiga que começou ao mesmo tempo que a Matemática, a Geometria e outras investigações puramente teóricas. Se precisarmos escolher uma data, fixemos o século VI antes de Cristo. Se precisarmos escolher um nome, fixemos o de Pitágoras, que viveu onde hoje é o Sul da Itália. Muito provavelmente foi o descobridor do famoso teorema sobre a relação fixa entre os lados de um triângulo retângulo e, por conseguinte, sobre a incomensurabilidade entre a hipotenusa e o lado do triângulo, mas tais descobertas científicas correspondem também a uma indagação sobre os princípios inteligíveis do cosmos; ou então, podemos citar Tales de Mileto, que viveu no que hoje é a costa ocidental da Turquia. Deste modo, seguimos o primeiro livro da *Metafísica* de Aristóteles, trata-se da primeira tentativa de contar a História da Filosofia por alguém que estava ainda relativamente próximo ao momento do seu começo, pelo pensador que talvez seja o maior de todos. Além disso, em muitos casos somos obrigados a contar apenas com o testemunho de Aristóteles.

Como você deve se lembrar das aulas de História da Filosofia I e Ontologia I, **Aristóteles reconhece dois modos iniciais de filosofar**. A maneira ainda hoje mais habitual de se introduzir na

A classificação de Aristóteles não corresponde ao que atualmente chamamos por físicos e fisiológicos. Acompanhe o texto para compreender o que esse autor considera sobre esses dois termos.

Filosofia é voltando-se ao lugar e ao momento histórico em que a Filosofia começou: a Grécia Antiga, entre os séculos VI e IV, período que abarca desde os chamados pensadores pré-socráticos até **Aristóteles**. Este último os agrupou em pensadores antes de Sócrates em um mesmo conjunto pela primeira vez ao nomeá-los “**físicos**” e “**fisiólogos**”. Será por simples hábito que procedemos assim? Será por pedantismo? De fato, Aristóteles nomeia “físicos” ou “fisiólogos” os pensadores que se perguntam pela *arché* da natureza, mas isso não significa que eles façam “Física”, ciência da natureza, como nós a entendemos. A própria natureza é pensada então de modo muito diferente. Até o seu nome é diferente: *phúsis*, do verbo *phúo*, “crescer; brotar”, mas também “elevar-se (em estatura etc)”. Todo tipo de crescimento seria parte da *phúsis* e estudado por uma *phusiká*, uma “física”.

O primeiro começo se deve a Tales de Mileto, pensador que pode ter vivido entre 650-550 a.C., por ter ele inaugurado o tipo de investigação pela *arché* ou princípio, decidindo-se pela água. Se o problema fosse escolher uma espécie de causa universal, a água seria uma boa candidata: todo alimento é úmido; a própria terra talvez (como na época se pensava) é sustentada pela água debaixo dela; toda semente é úmida; todo calor é gerado pelo movimento, e este por sua vez só subsiste em meio à umidade. Mas a *arché* não precede todas as outras coisas apenas nesse sentido, e também, se dependesse desse sentido de “ser causa” e “preceder”, seria rapidamente rejeitada por nós. Além disso, tanto a investigação sobre a natureza dos pré-socráticos como a de Aristóteles admitem muitas formas de movimento, além das que a Física atual admite, isto é, exclusivamente mensuráveis. Transformações ontológicas, essenciais, por exemplo, estão completamente fora da esfera de fenômenos estudada e aceita pela Física moderna. Do ponto de vista moderno, tal *phusiká* seria na verdade uma *meta ta phusiká*, algo que está “para além da Física”: uma metafísica, pois a palavra “metafísica” nomeia a investigação sobre aquilo que age sobre o visível, mesmo sendo invisível e imensurável. Os físicos e fisiólogos pré-socráticos seriam, aos olhos modernos, representantes da Metafísica, pois o que buscam, a *arché*, não rege nem vige de modo visível ou mensurável. Quando Tales diz que tudo é água, não espera

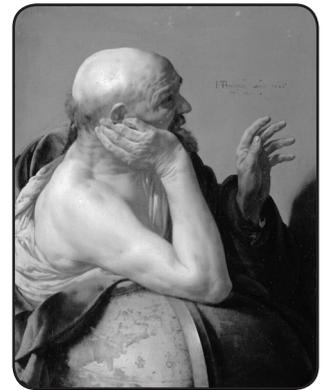


Busto em mármore de Aristóteles

que, se despedaçar as coisas materiais, vá encontrar, lá no fundo, a água. Dizer que a água é o princípio de tudo é um modo de falar daquilo que continua a gerar e a mover tudo o que existe. Depois de Tales, muitos outros se perguntaram pela *arché*: Anaxímenes e Diógenes propuseram que fosse o ar; Hípaso Metapontino e Heráclito de Éfeso, o fogo; e Empédocles de Agrigento considerou esses três e mais a terra os quatro elementos primordiais.

Há outras fontes do pensamento pré-socrático independentes de Aristóteles. **Heráclito de Éfeso**, que pode ter vivido entre 550-450 a.C., dá a entender que o homem deve se guiar na vida prática pelo *lógos*, que para ele, contudo, não é uma posse do homem nem uma “faculdade psíquica”. **Ao contrário, o homem é que deve tentar escutar o *lógos***. Isso é o *sophón*, isto é, o sábio, como diz o fragmento 50 (segundo a numeração de Diels): “ouvindo não a mim, mas ao *lógos* é conforme o sábio dizer que tudo é um”. A fala humana deve, portanto, procurar dizer o mesmo que o *lógos*, inicialmente não humano, dizer, isto é, que tudo é um.

Contudo, o nome de Heráclito ainda hoje é associado à doutrina do movimento incessante e da transformação constante de tudo que existe em outra coisa. Quem já não ouviu dizer, numa aula de Filosofia, que “para Heráclito, não se pode entrar duas vezes no mesmo rio, porque tanto o rio como a pessoa que se banha já não serão os mesmos”? É precisamente essa a interpretação a ser rejeitada aqui. De fato, a tradição registra o fragmento 91, conservado por Plutarco: “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”. Mas o testemunho de Plutarco talvez se inspire no próprio Aristóteles (*Met.* 1010a 14-15), de tal modo que recorrer a ele como uma fonte original, ainda não maculada pela interpretação sofística de Heráclito, é arriscado. Contudo, o fragmento 12, **em edição e tradução mais literais**, enuncia: “Para os que entram nos mesmos rios, outras e outras são as águas que correm por eles”. O fragmento 49a diz: “[Nos] mesmos rios, entramos e não entramos, somos e não somos”. O aspecto frisado é a continuidade dentro da mudança, ou seja, a coexistência possível do Um e do fluxo, já que a totalidade não precisa nem deve ser entendida como identidade total entre todas as coisas que leva à indistinção, nem como estagnação. A compreensão de Heráclito como autor da frase “tudo flui” e



KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 198.

a compreensão do fluxo como oposto irreconciliável à totalidade devem-se à apropriação que alguns discípulos fizeram do seu pensamento e que influenciou Platão e Aristóteles.

Dispomos apenas de fragmentos desses pensadores, de modo que precisamos ser bastante cautelosos ao tentar reconstituir a totalidade dos seus ensinamentos. Parece claro, porém, que eles e seus sucessores diretos não deram nenhuma importância especial à arte, pois a reflexão sobre o que é feito pelo homem não poderia preceder a reflexão sobre a *arché*. Um pensamento sobre os assuntos humanos e prático só pode ser derivado das especulações sobre a *arché* da maneira mais indicativa e geral. Ou então o pensamento pré-socrático dá ensejo a um modo de vida religioso, como no caso de Pitágoras e seus seguidores. No contexto da escola pitagórica temos as primeiras investigações na Grécia sobre a escala das notas musicais, a chamada escala natural dos sons, e sobre as regras da harmonia e da composição musicais. Tais relações foram consideradas regras pelas quais o próprio universo se rege e a que todas as coisas obedecem. Ver-se-á adiante os argumentos de Platão para considerar as posições pré-socráticas em geral, e pitagóricas em particular, como impassíveis de inspirar uma filosofia política, ética e estética em sentido pleno.

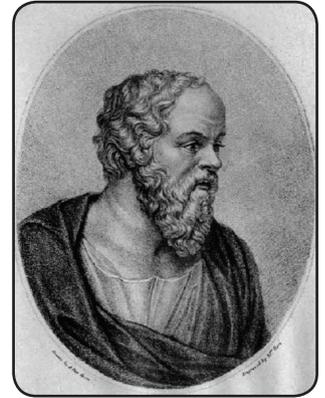
Eis por que, segundo Aristóteles, Platão inaugura um modo de fazer Filosofia bastante diferente dos seus predecessores, embora retendo alguns aspectos. Vale a pena citar uma passagem tão importante:

Às filosofias que acabamos de falar sucedeu a doutrina de Platão, a maior parte das vezes conforme com elas, mas também com elementos próprios, alheios à filosofia dos Itálicos. Tendo-se familiarizado, desde a sua juventude, com Crátilo e com as opiniões de Heráclito, segundo as quais todos os sensíveis estão em perpétuo fluir, e não pode deles haver ciência, também mais tarde não deixou de pensar assim. Por outro lado, havendo Sócrates tratado de assuntos humanos (*tà ethiká*), e de nenhum modo do conjunto da Natureza, nelas procurando o universal e, pela primeira vez, aplicando o pensamento às definições, Platão, na esteira de Sócrates, foi também levado a supor que [o universal] existisse noutras realidades e não nalguns sensíveis. Não seria, pois, possível, julgava, uma definição comum de algum dos sensíveis, que sempre mu-

dam. A tais realidades deu então o nome de Idéias, existindo os sensíveis fora delas, e todos denominados segundo elas. É, com efeito, por participação que existe a pluralidade dos sinônimos, em relação às Idéias. (Met. A 1 987a 29-987b 11). (ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livros I e II. Tradução de Vincenzo Cocco. Coimbra: Atlântida, [S./d.]. p. 33-34).

Faz-se menção às preocupações metafísicas de Platão nesta passagem. A noção de que há regras e medidas invisíveis que as coisas visíveis copiam, segundo Aristóteles, foi adaptada por Platão para tentar solucionar o problema, à primeira vista sem solução, proposto pelo sofista Crátilo. O que sabemos sobre Crátilo se deve, sobretudo, ao próprio Platão, que lhe dedicou um diálogo homônimo, no qual *Sócrates*, o porta-voz mais freqüente do autor, diz: “Heráclito diz em algum lugar que tudo está em mudança e nada permanece parado, e comparando o que existe à corrente de um rio, acrescenta que não poderia se penetrar duas vezes no mesmo rio” (*Crátilo, 402a*). Platão, antes de conhecer Sócrates e mudado completamente sua maneira de pensar pela convivência com tal “professor”, parece ter se inclinado ao ensinamento cratiliano em vista da dificuldade teórica de explicar a mudança sensível apenas mediante a hipótese pitagórica da harmonia numérica do universo. Se algumas mudanças visíveis parecem obedecer a regras de proporções (por exemplo, o crescimento dos corpos vivos), outras parecem totalmente aleatórias.

O segundo ponto a ser enfatizado é que, segundo Aristóteles, antes de Sócrates e Platão não havia reflexão sobre os assuntos humanos. Os pré-socráticos não tratavam de “assuntos humanos” (*tà ethiká*). Alguns traduziriam *tà ethiká* por “assuntos morais ou éticos”, levados por uma compreensão contemporânea do mundo grego. A palavra “*éthos*”, além de estar na origem da palavra “ética”, permite várias interpretações dentro do mundo grego: desde “lugar de moradia” até “hábito” e “caráter”. Daí se poder dizer que Sócrates tomou os assuntos humanos pela primeira vez como objeto separado e explícito de investigação, ou que foi o primeiro filósofo a se perguntar se a Filosofia pode estabelecer padrões de conduta. **Mas Aristóteles deixa também claro que há um modo socrático de perguntar, não apenas uma temática (ética) inspirada por Sócrates.** Pouco saberíamos sobre Sócrates se ele não



apud KIRK; RAVEN, op. cit.,
p. 199.

tivesse influenciado tanto Platão a ponto de este fazer do “mestre” o protagonista da maioria de seus diálogos, pois o próprio Sócrates não escreveu nada e deixou atrás de si uma série de escolas e seguidores que não tiveram um impacto sobre a história do pensamento sequer comparável com a de Platão. Aristóteles retém, contudo, o que lhe parece mais importante a respeito do ensinamento socrático histórico (não daqueles retomados diálogos platônicos, dos quais já não se sabe freqüentemente o que corresponde ao Sócrates histórico): que ele procurou o universal e aplicou, pela primeira vez, o pensamento às definições, como se afirma no trecho da *Metafísica* transcrito acima. Uma frase tão sucinta, no entanto, indica o caminho que todo filósofo trilhou desde então. O filósofo passa a ser aquele que busca para todo grupo de coisas o universal que as agrupa – o botânico da planta, o zoológico do animal, a humanidade do homem etc. – e deriva daí uma definição. Com a ajuda do pensamento analítico derivam-se as implicações lógicas das definições. Eis aí a indicação do caminho platônico.

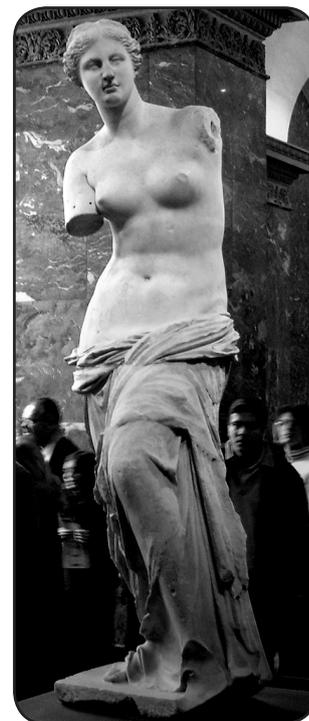
1.2 A BUSCA DO CONCEITO UNIVERSAL DE ARTE

Para Platão, como se sabe, toda definição que usamos na fala cotidiana é o espelho de uma Idéia (*idéa*) ou Forma (*eîdos*) que se encontra em um lugar para além do próprio céu. Nossa língua, portanto, depende dela em algum sentido.

A rigor, os “físicos” ainda não são filósofos, porque ainda não perguntam da maneira inaugurada por Sócrates e Platão. Se o nome “filósofo” significa “amigo da sabedoria”, então podemos entender o filósofo como aquele que ainda não possui o saber, mas está sempre a caminho dele, especificamente buscando algo que está “em outro mundo, para além do mundo visível”. A partir de Platão, a *entidade ou essência (ousia)* dão realidade às coisas visíveis, mas para compreendê-lo é preciso orientar-se para além deste mundo, na direção do mundo inteligível.

De fato, todas as coisas visíveis dependem de uma Forma ou Idéia. Tal relação de dependência às vezes é chamada de “participação”, outras vezes de “causalidade” e, com menos frequência e por razões que veremos abaixo, de “imitação”. Esse é o começo *de fato* da Filosofia – já que o advento de Sócrates de certo modo ofuscou tudo o que veio antes, e o pensamento dos pré-socráticos deixou menos seguidores no campo da Filosofia do que no da ciência e da religião.

Finalmente, podemos dizer que estão dadas as condições para o surgimento de uma Filosofia da arte, pois o modo de perguntar sobre a arte (e qualquer outra coisa) foi fixado. Ela busca a definição geral mais adequada, que abarca todas as instâncias particulares do que seja a arte. A Filosofia da arte tem de abstrair se tal ou qual obra deve ser apreendida pelos olhos ou pelos ouvidos, se é antiga ou moderna, se foi criada por uma pessoa ou várias, e por aí vai. Várias classificações podem resultar da tentativa de estabelecer quais diferenças são importantes e quais são os tipos e subtipos de arte. Não que o filósofo não possa oferecer classificações das obras de arte. Mas assim como o universal precede o particular, o gênero precede a espécie. Qualquer classificação satisfatória pressupõe que o problema principal – o de definição – foi resolvido. Depois de alcançada a definição, podemos distinguir o definido, e passa a ser necessário diferenciar a arte da ciência, da moral, da religião etc. Busca-se definir, por um lado, as belas-artes, definidas como *imitação* ou *mimese* (em grego: *mímesis*), e também as “artes” entendidas como ofícios como *téchne* (plural: *téchnai*). Tal definição de arte marca o começo da Filosofia, e também Aristóteles a aceita. Voltar-se-á à imitação abaixo.



A *Vênus de Milo*, uma estátua do período grego antigo e uma das mais célebres estátuas de todos os tempos, obra de Alexandros de Antióquia, atualmente no Louvre, é um exemplar de arte mimética, conforme definida por Platão. Já um sapato confeccionado artesanalmente é um exemplar de produto obtido pelo que Platão definiu por *téchne*

1.3 FILOSOFIA DA ARTE E ESTÉTICA

O surgimento de uma disciplina chamada Estética também pode ser vinculado, ainda que remotamente, a uma transformação na maneira de os filósofos compreenderem sua própria atividade. A maioria dos manuais de História da Filosofia ainda considera **Descartes** o iniciador da Filosofia moderna, por ter concentrado sua reflexão no fenômeno do eu, isto é, da autoconsciência. O que pode ser conhecido com maior certeza é o eu como “coisa pensante”, e todos os outros conhecimentos de todas as outras coisas são diretamente ou indiretamente baseados nessa certeza fundamental. Numa escala que vai do mais claro ao mais obscuro, o conhecimento inferior é o da existência. Nada é mais inacessível e confuso do que aquilo que o pensamento não pode, de jeito nenhum, derivar de si mesmo. Se alguma coisa pode ser conhecida claramente a respeito das coisas existentes que os sentidos nos mostram como tais são as suas propriedades, que precisamente não dependem dos sentidos para serem conhecidas. Essas propriedades são as que podem ser quantificadas: altura, largura, extensão, posição (pois até o espaço pode ser representado por um sistema de coordenadas) etc.

Em certo sentido, a Estética é bem diferente da Filosofia da arte.

A Estética não se concentra nem sobre o ponto de vista do artista nem da produção. É principalmente a apreciação do belo que ela descreve.

Kant legou uma classificação das belas-artes, mas orientado ainda assim pelo ponto de vista do espectador, como veremos. Neste sentido, ele não ofereceu diretamente uma filosofia da *téchne* ou da *mímesis*. A ênfase nos processos subjetivos é uma característica do pensamento moderno. Só os processos internos podem ser conhecidos, ou pelo menos só eles podem ser conhecidos com certeza. Até mesmo as obras humanas, em princípio mais cognoscíveis do que as naturais, estão sujeitas a este limite: nem tudo sobre os processos produtivos pode ser conhecido e descrito objetivamente. Até



René Descartes, o iniciador da Filosofia da representação. Voltar-se-á a Descartes no Capítulo 4, isso lhe permitirá fazer associações com conteúdos das outras disciplinas deste semestre.



a vida interna da mente pode ser parcialmente encoberta. Nem por isso se rejeitou completamente o modo de fazer filosofia que Platão inaugurou: **o eu é identificado não só com a autoconsciência, mas também com a faculdade do entendimento**. O modelo de proposição verdadeira continua a ser a asserção que une um termo singular a um termo universal, que mostra a classe geral a que o indivíduo pertence, mas a ênfase agora é posta nos processos representacionais que tornam a asserção possível. O “lugar” onde os universais agora “ficam” passou a ser o entendimento, e o universal passa a ser entendido como “representação universal”. De fato, o entendimento passa a ser visto como uma faculdade psíquica altamente produtiva, cujo papel é produzir “representações universais”.

A Estética como disciplina autônoma pressupõe, portanto, o modo de filosofar que consiste em analisar nossas representações das coisas, não as próprias coisas. Ao mesmo tempo, o espectro dos tipos possíveis de representação se amplia muito, a ponto de as diferenças entre elas serem objeto de preocupação constante dos filósofos. Do ponto de vista histórico, foi crucial para a Estética a distinção leibniziana entre a clareza e a distinção de uma representação: as representações sensíveis podem não ser distintas, mas podem ser claras. **Alexander Baumgarten** transformou essa distinção em pedra fundamental da sua Estética. Para Baumgarten, o *discernimento* busca, diante de uma representação de um objeto singular, as suas “marcas distintivas”, retendo-as e usando-as para distingui-lo de outros objetos. As representações **“distintas, completas, adequadas e profundas, em todos os graus, não são sensíveis”**; elas são conceitos. Introduzir organização, classificação e definição nas representações mediante os conceitos é função específica das faculdades não sensíveis: discernimento, perspicácia e julgamento. Eis o que caracteriza o conhecimento teórico em termos das faculdades envolvidas, da ação dessas faculdades e do tipo de representação que resulta de tais operações.

Por outro lado – e é a partir daqui que Baumgarten começa a desenvolver uma concepção pessoal –, aquilo que os sentidos nos trazem é indistinto: “o conhecimento sensitivo é o complexo de representações que subsistem abaixo da distinção” (Idem, Parte I, cap. I, seção 17, p. 100.). As representações puramente sensíveis

Estudou na Universidade de Halle. Em 1740 foi nomeado professor de Filosofia da Universidade de Frankfurt do Oder, onde permaneceu por 22 anos, vindo a falecer relativamente cedo. O primeiro curso de Estética o ministrou em 1742 naquela universidade. Foi um filósofo treinado na escola de Wolff, com inspiração mais remota em Leibniz.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*. A lógica da arte e do poema. Tradução de Miriam S. Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. Parte I, seção 14, p. 15.

não precisam ser *obscuras*, mesmo quando carecem de organização conceitual. É possível, portanto, um tratamento das representações sensíveis no que elas têm de específico, sem considerá-las apenas como um tipo de carência. **Para tanto, Alexandre Baumgarten propôs a criação de uma nova disciplina: a Estética.** Esse é também o título de sua obra cujo primeiro volume foi publicado em 1750. O nome “Estética” também tem suas raízes no grego, a saber, em *aísthesis* (pronuncia-se *áisthesis*): “percepção mediante os sentidos, visão, olfato”. A *aísthesis* é tanto o ato como aquilo que o ato traz, isto é, é o conhecer sensível e o que desse modo é conhecido. Uma ciência do *tà aisthetá*, dos perceptíveis, merece o nome de Estética e se contrapõe à Lógica.

O nome Lógica vem do grego *lógos*, como você sabe. Segundo o léxico abreviado grego-inglês de Liddell e Scott, *lógos* tem todos esses significados: “a palavra mediante a qual o pensamento íntimo se expressa; palavra; sentença; fala; narrativa; prosa (narrativa escrita); discurso; o conteúdo dito pela fala; razão; pensamento; opinião; reputação; proporção; analogia.” Comentou-se brevemente acima como o primeiro filósofo do *lógos*, Heráclito de Éfeso, nem sequer poderia ser considerado, a rigor, um precursor do que hoje chamamos Lógica. De lá para cá, o sentido de *lógos* que prevaleceu é, com certeza, o de “razão” ou “pensamento”. No momento, não vamos nos perguntar por que houve esse estreitamento do sentido de *lógos*. A disciplina chamada Lógica, porém, depende dessa limitação de sentido. A Lógica é a ciência das leis do pensamento correto. É o instrumento necessário a todo aquele que queira pensar corretamente, pois se ocupa apenas da forma como esse pensamento se desenvolve, e a forma tem de estar correta para que qualquer “conteúdo” possa merecer consideração. Tampouco a Lógica se ocupa daquilo que não é um conhecimento puramente racional, a saber, o conhecimento trazido não pela razão, mas pelos sentidos.

Há razões favoráveis e contrárias à separação entre um conhecimento puramente racional e outro não, devido ao fato de existirem ciências que podem demonstrar seus teoremas sem o auxílio de imagens e testemunhos factuais. Outras ciências precisam tanto do uso de um instrumental formal (lógico e matemático) quanto

dos experimentos em laboratório (a Física, a Química). Mas até o século XVIII ninguém tinha jamais sugerido que pudesse haver uma disciplina dedicada ao estudo do conhecimento *apenas* sensível. Baumgarten propôs investigar o conhecimento sensível menos como acessório do conhecimento lógico, ou seja, como material passível de distinção, do que como material para certo tipo de representação que dispensa a distinção, que são as obras de arte. A Lógica passa a ser entendida como o estudo das relações entre representações oriundas do discernimento; e a Estética, o estudo das relações entre as representações sensíveis e seu efeito sobre o sujeito dessas representações. A análise das obras em que representações sensíveis se encontram adota esse ponto de vista. As obras que contêm representações sensíveis são, de modo geral, obras de arte, mas também podem ser retóricas. Elas têm as suas maneiras específicas de falhar ou ser bem-sucedidas, e a tal investigação grande parte da *Estética* é dedicada. **Assim, Baumgarten é o iniciador de uma outra maneira filosófica de abordar o tema da arte, a saber, como um tema do conhecimento sensível.**

Bastará dizer que a perfeição de uma obra baseada no conhecimento sensitivo – um discurso, um poema – consiste precisamente na sua capacidade de estimular representações sensíveis variadas e vívidas. A ordem e o consenso das representações sensíveis constituem a sua beleza, de tal modo que não apenas as nossas faculdades intelectuais. (BAUMGARTEN, 1993. Parte III, cap. I, seção I, parágrafo 18, p. 100). Os conceitos de perfeição e beleza deixam de poder ser fixados “pitagóricamente”, isto é, renuncia-se a se buscar um padrão geométrico e objetivo para dirimir onde a beleza está. A renúncia a esse ideal, que prevaleceu até o Renascimento, permitiu tanto o nascimento de um novo tipo de arte como de um novo tipo de Filosofia, como se estudará ao longo do nosso curso. Por ora, voltemos a Baumgarten. Ele se refere a uma faculdade do “pensar de modo belo”, mas ela exige, além das faculdades intelectuais, “a boa aptidão, a disposição natural e inata da alma”. (BAUMGARTEN, 1993. Parte III, cap. I, seção II, parágrafo 28, p. 103). O passo final nesse modo de compreender a arte e a beleza como não podendo ter suas regras fixadas objetivamente deveu-se a Kant.

Antes que fosse atribuído à sensibilidade um modo próprio de operar segundo regras próprias, não caberia propor uma disciplina especialmente dedicada a essa faculdade, nem as belas-
 artes seriam definidas como artes de produzir e combinar representações sensíveis de acordo com padrões que despertam o sentimento da beleza.

Com Kant a arte passa a ser entendida como a ocasião de despertar representações não conceituais de um tipo especial: as que despertam o sentimento do belo. As artes, mais do que nunca, fazem jus ao título de “belas-artes”. *Entende-se agora que a Estética seja “uma investigação das diversas teorias da sensibilidade”, como diz a ementa da disciplina, e o que isso tem a ver com a arte.* A beleza deixa de ser uma propriedade objetiva das coisas que pode ser verificada com a ajuda de um metro.

Depois de Baumgarten e, principalmente, de Kant, qualidades objetivamente mensuráveis pelo intelecto (como simetria, proporção e unidade) deixam de ser garantias de que a beleza também será percebida com elas. Só se sabe ao certo se a beleza está presente em algum objeto se ele despertar um tipo especial de prazer, o prazer no belo. Belo é o que produz um prazer que está acima do prazer puramente sensorial, mas abaixo do intelecto e do sentimento racional da aprovação moral.

Uma figura visível ou audível pode ser formada com base em uma proporção geométrica ou outra, de forma bastante regular, de maneira que desvendemos imediatamente a relação entre as partes. Ela não despertaria o sentimento do belo. Por exemplo, posso formar uma figura cujas partes traduzam a seqüência numérica 2, 4, 9, 16, 25 etc. De tão regular, ela seria, quando muito, agradável ao olhar, mas nunca bela no sentido kantiano. Já as formas naturais e o canto dos pássaros são belos, porque livres e imprevisíveis. Há um belo natural e um belo técnico ou artístico, para Kant, inferior ao primeiro. A inferioridade do belo técnico se justifica em vista da dificuldade, para o artista humano, de se libertar das regras técnicas de produção de obras de arte (que não deixam de ser intelectuais). De fato, o prazer no belo não se compara com nenhuma outra forma de prazer; não a substitui nem pode ser substituído por ela. Uma das características que o tornam tão especial é justamente que só é despertado por objetos que poderiam, pela aparência, não ter tido um autor, nem sido projetados ou desenhados por alguém. Por ser mais dependente de regras de composição e do aprendizado de um ofício, o belo técnico tende a recair na artificialidade e a

deixar transparecer que regras e intenções o presidem, arruinando, pelo menos parcialmente, o prazer que nos causa.

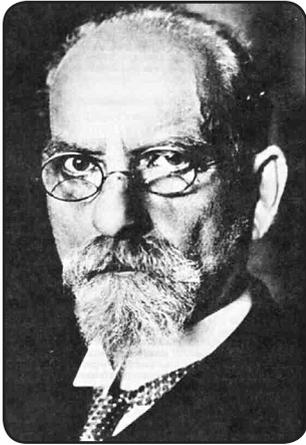
1.4 A ABORDAGEM PSICOLÓGICA DA ARTE

A postura filosófica tal como definida aqui inviabiliza, no limite, uma *Fisiologia evolutiva da arte*, ou seja, uma tentativa de identificar por que chamamos algo belo a partir da teoria da evolução. Bela seria, desse ponto de vista, toda imagem que desencadeia uma reação corpórea útil à preservação da espécie. Inviabiliza também uma *Psicologia da arte* que projeta experimentos com o propósito de identificar os padrões cognitivos envolvidos na apreciação do belo e da arte. Qualquer abordagem científica do belo parte da premissa de que ele é ou uma coisa ou uma propriedade de alguma coisa. Ou então, pode até negar a realidade objetiva do belo, mas não dos processos envolvidos na sua apreensão. Uma abordagem objetiva da apreciação estética do belo pode se limitar a considerar objetivamente os processos psicológicos envolvidos ao observá-los



Segundo Kant, algo belo não depende de nossas experiências cognitivas. Assim, experiências científicas que busquem determinar o que acontece conosco fisiologicamente quando nos deparamos com uma obra de arte bela, como a que está representada na figura, não vão nunca conseguir identificar padrões de percepção ou sentimento que “causem” o sentimento do belo

como leis. Uma abordagem objetiva dos processos compreensivos equivalentes será definida aqui como uma abordagem naturalizada, ou como o filósofo *Husserl* a nomeou de *psicologista*.



Edmund Gustav Albert Husserl

Tal abordagem parece cada vez mais popular. Ela não admite, de saída, que a compreensão e a apreciação humanas sejam muito diferentes de todos os outros processos naturais do corpo animal (o corpo humano sendo entendido também como um corpo animal igual a outros). Não há razão para admitir que o modo de ser do homem ou o seu corpo sejam exceções, nem há razões para imaginar que o nosso pensamento ou sentimentos não possam ser exatamente replicados, uma vez que suas causas e mecanismos tenham sido descobertos. Pensar e construir uma máquina pensante passam a ser dois lados da mesma atividade. A tarefa do cientista ao tentar construir um robô capaz de enunciar sentenças sobre uma obra de arte e a do filósofo ao tentar descrever a apreciação estética são complementares. Mesmo que Baumgarten pudesse até ser simpático a tal perspectiva, Kant decerto não seria. Para Kant, não há propriamente um mecanismo da apreciação estética, mas antes um “livre jogo das faculdades do ânimo” que a Filosofia consegue tratar precisamente porque não busca descrever suas causas e regras. Assim como objetos simétricos e que deixam transparecer o planejamento e a labuta do autor não são capazes de despertar o sentimento do belo, também uma abordagem que tome o prazer no belo como efeito previsível e repetível de uma mesma causa acaba por falsificar o seu objeto, e por fim o perde. A Filosofia, seguindo a trilha inaugurada por Descartes, busca o modo adequado de descrever os processos de pensamento usando um vocabulário que lembra o da Psicologia, contudo se afasta radicalmente dessa por buscar desvendar o que as representações dizem por si mesmas a respeito do Eu que lhes dá origem.

A **Psicanálise** também foi um instrumento de análise muito popular no século XX, e ainda é. Contudo, visto que também a Psicanálise se apresenta como uma ciência que explica como as motivações inconscientes do artista ditam os elementos da sua obra, ela também tem a pretensão de explicar causalmente a obra de arte. A investigação do conteúdo da consciência e dos seus processos pode às vezes até se parecer com uma explicação psicológica (causal) que

aceita ou não a existência do inconsciente, mas a prática da reflexão filosófica deixará claro para você que existem grandes diferenças.

1.5 FILOSOFIA DA ARTE E DA BELEZA

Por último, cabem algumas palavras sobre a relação entre a Filosofia da arte e a Filosofia do belo. A Estética transformou-as quase em sinônimos ao fazer do belo um tipo de experiência, mais do que uma propriedade das coisas, e ao ver nas obras de arte uma ocasião para despertar tal experiência. Mas nem sempre foi assim. Ao contrário, até a Idade Média, quando se fala em beleza não se fala em arte, e vice-versa. A beleza, antes do advento da Idade Moderna e da Estética, é uma qualidade objetiva do mundo no sentido em que, havendo ou não um espectador, o belo e o feio existiriam e ainda seriam os mesmos nos dois casos. “Objetiva” é uma qualidade que pertence ao objeto e pode ser identificada e fixada, pois não varia segundo a sua compreensão por um sujeito, nem conforme o contexto histórico. No caso de Platão, o belo em si é uma Forma entre outras Formas na qual as coisas belas participam. A Filosofia do belo é só uma aplicação da doutrina da participação. É o que transparece dos principais diálogos platônicos sobre a beleza, em que as belas-artes são mencionadas apenas de passagem, quando o são. Já no século III d.C., usando o vocabulário de Platão, ainda que freqüentemente dando-lhe sentido próprio, Plotino dirá na *Enéada* I.6 que **“a beleza no sensível é de certa maneira imagem e sombra fugidia de outra parte”**. A beleza visível é enganosa, pois deve seu ser a alguma outra coisa. Essa não é, porém, como se poderia esperar, a Forma da beleza, mas a simples participação em uma Forma. A beleza é a própria participação, pois o múltiplo que se encontra ordenado racionalmente e é permeado por um princípio racional se torna belo: “quando algo é conduzido à unidade, a beleza entroniza-se ali, pois ela se difunde por cada uma de suas partes individualmente e pelo conjunto. Quando ela brilha em alguma unidade natural, em algo homogêneo, difunde-se pelo conjunto” (Idem, p. 22-23). A beleza é unidade na multiplicidade, uma fórmula repetida diversas vezes desde então.

Plotino. *Tratado das Enéadas*.
 Tradução de Américo
 Sommerman. São Paulo:
 Polar Editorial, 2000. p. 22.

Através da Idade Média, a divisão entre beleza e arte persiste. Nesse período, a beleza é uma propriedade da criação divina, indicando às vezes sua perfeição, às vezes sua harmonia. Já as belas-artes são entendidas e cultivadas entre o século IX e XII como “artes liberais”.



TOMÁS DE AQUINO,
1997. p. 50.

As artes liberais distinguem-se das “servis” ou manuais e implicam o cultivo da mente e a preparação para a verdade filosófica: mediante o aprendizado do bem dizer e bem pensar e mediante o aprendizado científico. Ao primeiro corresponde o *trivium* (gramática, retórica e dialética), e ao segundo, o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). **São Tomás** elabora a distinção entre arte e beleza inserindo-a no seu quadro conceitual, que é uma adaptação de Aristóteles. O filósofo grego, na continuação do já mencionado Livro Alpha da *Metafísica* e no Livro Beta da sua *Física*, menciona a existência de quatro causas: material, formal, final e eficiente. **A arte é uma causa final**, pois a fabricação de algo obedece a uma finalidade posta de antemão. O artista conhece a finalidade do que deve fabricar e o fabrica de modo a obedecer a tal finalidade: “o objeto da arte é um fim qualquer; ele preside e impõe suas leis a todos os meios próprios a esse fim. Assim, o civil comanda o militar, o militar, a montaria e a navegação, o arsenal.” (TOMÁS DE AQUINO. *Contra gentiles*. Cap. 64. apud DUARTE, Rodrigo (Trad. e Ed.). *O belo autônomo*. Textos clássicos de Estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 50). **A beleza, por sua vez, é uma causa formal**, pois consiste numa **“justa proporção, onde os sentidos reencontram sua semelhança com felicidade, pois eles são as próprias relações da ordem e da harmonia”**. Tal felicidade não deve ser confundida com o apetite, pois a vista do belo não subleva o apetite como a vista do bom. Tendemos para o bom e o queremos de um modo tal que o belo não tem o dom de despertar.

Nos capítulos seguintes, todos esses temas serão retomados. Aqui, tratou-se de frisar a existência do que poderíamos chamar duas grandes escolas ou visões de Filosofia – iniciadas por Platão e Descartes, respectivamente – e como tudo que se diz da experiência sensível e da arte depende diretamente do que, em cada caso, considera-se o modo filosófico de pensar.

OBRAS RECOMENDADAS

- Embora o nosso curso não verse sobre a história da arte, aí vão recomendações de algumas obras históricas a ser consultadas para que se tenha um idéia geral das obras de arte a que os filósofos se referem implícita ou explicitamente. Edições anteriores e posteriores são aceitáveis:

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Tradução de Vilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 3 v.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GROU, D. J. e PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. Nova Iorque: Norton, 2001.

- Sobre Estética, algumas obras de referência são:

COOPER, David E. *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1995.

DUARTE, Rodrigo (trad. e ed.). *O belo autônomo*. Textos clássicos de Estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

- Como obras de referência para estudantes de Filosofia, a ser consultadas cotidianamente ou quase, recomendam-se:

ALMEIDA, Aires (Org.). *Dicionário escolar de filosofia*. Lisboa: Plátano. Disponível em: <<http://www.defnarede.com/>>.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 4a. ed. 2001.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

INTRODUÇÃO À FILOSOFIA DA ARTE

Benedito Nunes

Publicado pela primeira vez em 1989, este livro de pouco mais de cem páginas adota um percurso bem parecido com o que toma-

remos a seguir, e que consiste em indicar as grandes correntes de pensamento sobre a arte através da História da Filosofia.

Nunes, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

A ARTE NO PENSAMENTO

Françoise Dastur

Conferência panorâmica sobre as relações –às vezes tensas, às vezes harmônicas– entre arte e pensamento. Disponível online.

Dastur, Françoise. *A arte no pensamento*. Em: *Arte no pensamento*. Org. Fernando Pessoa. Vitória, ES: Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

A HISTORY OF PHILOSOPHY

Frederick Charles Copleston, S. J.

Dentro do meu conhecimento, a melhor visão geral da história da Filosofia, escrita por um jesuíta inglês dotado de uma capacidade de absorção de conhecimentos simplesmente espantosa. Sua *A History of Philosophy (Uma História da Filosofia)* em nove volumes nunca me decepcionou.

COPLESTON, Frederick, S. J. *A History of Philosophy*. Nova Iorque: Doubleday, 1993-1994. 9 v.

REFLITA SOBRE

- O que torna uma abordagem de qualquer assunto especificamente filosófica.
- O que tornaria uma abordagem da arte especificamente filosófica.
- Que transformação no modo de filosofar foi necessária para que a arte se tornasse um objeto de investigação filosófica.

■ CAPÍTULO 2 ■

PLATÃO E A MÍMESIS

Neste capítulo, você estudará a primeira definição geral das belas-artes. Platão separou as belas-artes dos ofícios e agrupou-as sob o conceito geral de “imitação”. Distinguiu também as operações envolvidas em criar obras de arte e usufruí-las das operações envolvidas na busca do conhecimento. Tais operações geram resultados frontalmente opostos. Assim surgiu uma oposição frontal entre arte e Filosofia. Entender o contraste entre arte e conhecimento é, portanto, fundamental para entender a própria visão platônica do que seja arte.

2.1 ARTES E BELAS-ARTES, TÉCHNE E MÍMESIS

Quem foi o primeiro filósofo da arte? Talvez devamos escolher Aristóteles, pois ele escreveu um diálogo chamado *Sobre os poetas* (há muito tempo perdido) e o conjunto de anotações intitulado *Poética*, cuja primeira parte, sobre a tragédia, chegou até nós. Aí, encontramos uma classificação completa das artes segundo os meios, objetos e modos. Por outro lado, não há nenhum diálogo platônico dedicado especificamente à busca da definição da arte. Platão frequentemente trata, em um mesmo diálogo, de vários assuntos diferentes. No caso da arte, preferiu tratá-la em um contexto em que o principal fim visado é a reforma da educação; tal reforma pressupõe uma nova concepção de saber.

Ainda assim, Platão foi o primeiro a traçar uma distinção nítida entre a arte no sentido de “ofício” (*téchne*) e arte (*mímesis*) no sentido em que falamos das belas-artes, dando a cada uma sua definição. Platão define as belas-artes como instâncias da imitação e como o *inverso* do verdadeiro saber, e por isso se tornou o primeiro filósofo da arte.

A classificação aristotélica deve o essencial a Platão. Ela já pressupõe a definição platônica de arte como *mímesis*. De fato, a originalidade da contribuição está em outra parte da *Poética*, a saber,

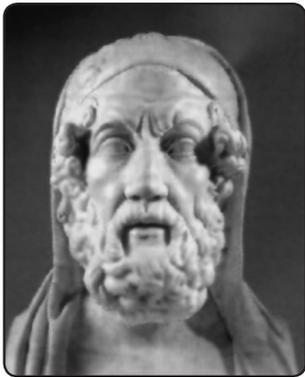
na reabilitação da imitação e na famosa teoria da catarse trágica. Voltar-se-á a esses temas no próximo capítulo.

Este capítulo e os próximos estão organizados de maneira semelhante. Todo este livro está baseado na hipótese de que estudar a visão filosófica da arte é um modo de estudar a própria História da Filosofia. As considerações iniciais visarão esboçar uma visão geral do filósofo a ser discutido, pois sua visão da arte sempre terá uma relação estreita com suas teses centrais. De fato, espera-se de um grande pensador uma certa continuidade ou articulação entre os diversos temas que aborda. Não se espera que ele o faça por uma adesão dogmática à coerência, mas por desdobrar um pensamento vivo e fértil. No caso de Platão, se a sua doutrina central é a da participação, sua Filosofia da arte definir-se-á em relação a ela. A seguir, as perguntas principais serão: as obras de arte são maneiras de participação nas Formas? O artista se concentra sobre as Formas ao criar ou a imitação é indiferente às Formas? O filósofo pode ser um imitador?

2.1 A REJEIÇÃO MORAL A HOMERO

Citou-se no capítulo anterior a visão aristotélica sobre o nascimento da Filosofia, a saber, que Platão visou uma disciplina praticamente inédita, se comparada com o pensamento sobre a *arché* dos pré-socráticos. Não se quer dizer com isso que o filósofo tenha formulado o seu pensamento por contraste explícito com os pré-socráticos. Seus comentários sobre os antigos são fortuitos. Só homenageou Parmênides de Eléia, fazendo dele o protagonista de um diálogo de mesmo nome. Certo grau de decepção se declara em outras passagens, como o comentário do *Fédon* sobre Anaxágoras de Clazômenas: ele pode até ter feito menção ao espírito (*noûs*), mas desapontou os leitores que esperavam dele uma investigação sobre princípios racionais, pois explicou o universo mediante causas como “o éter, a água e outros absurdos” (*Féd.* 98b). Anaxágoras não se distinguiu, contrariando sua promessa, de todos os outros pensadores da *phúsis* ligados só à matéria (Aristóteles, do mesmo modo, viu na *arché* pré-socrática apenas o que ele mesmo nomeou como a causa material). A polêmica platônica se dirige menos aos

“físicos” do que aos poetas e aos sofistas. Platão se distancia dos sofistas, como você estudou na disciplina do seu curso dedicada à Filosofia política antiga, e dos artistas, como verá agora. Sob alguns aspectos, chega a reunir sofistas e artistas sob a mesma estirpe dos “ilusionistas profissionais”. **De Platão pode-se dizer que a arte desempenha um papel crucial no seu pensamento, pois se opõe frontalmente ao que a Filosofia deve ser.** Tal juízo nunca se repete em relação aos pensadores físicos, mesmo quando são rejeitados. A nova disciplina iniciada, a Filosofia em sentido próprio, caracteriza-se, em passagens cruciais da obra platônica, mediante o contraste com as belas-artes e, em particular, com a poesia de **Homero**.



Busto em mármore de Homero. Ele é um dos autores das famosas obras *Iliada* e *Odisséia*.

Decerto, Platão rejeita a arte por mais de um motivo. Pode-se frisar o papel então predominante da poesia como repositório do saber prático, e como tal é considerada pela geração precedente (cf. *Lís.* 214a), de tal modo que suplantá-la apresenta-se como tarefa essencial para qualquer reformador político, o que Platão também o foi. De fato, na *República*, o tratamento inicial da arte se encontra nos livros II e III, em que Sócrates – nesse diálogo o protagonista e porta-voz do ponto de vista platônico – considera necessária uma avaliação crítica da poesia de Homero, uma vez que a educação dos jovens atenienses de então consistia, em boa parte, na memorização e na dramatização dos poemas homéricos. Daí também o caráter edificante, isto é, moral da recusa da poesia. Platão critica a imoralidade dos deuses retratados por Homero e a sua inépcia como **modelos para os jovens** tanto no *Eutífron* (*Eut.* 6 b-c) como nos livros II e III da *República*. O aprendizado da virtude exige a apresentação de belos modelos a serem seguidos, e a exclusão dos maus? O Sócrates platônico não se limita a tais considerações imediatamente úteis (pedagógicas e morais), mas conduz a investigação sobre a arte em uma pergunta pelo seu modo de ser. Suponhamos que os poetas só mostrassem homens corajosos e deuses de caráter nobre e magnânimo. Eles estariam à altura da sua missão formadora de caráter? Em algumas passagens, Platão dá a entender que sim, mas na maioria delas, que não. **A poesia, mesmo quando edificante, teria um efeito indesejável sobre a mente, advinda de suas limitações intrínsecas.** Existe uma rejeição à arte de teor pedagógico e moral, mas se limitar a comentar apenas esse

Platão não levanta objeções contra certo tipo de poesia, mas quanto à essência da poesia.

aspecto seria ignorar o que há de mais importante no platonismo. As ressalvas feitas à arte – cujo exemplo consumado sempre será Homero – só podem ser compreendidas de maneira adequada se forem compreendidas de maneira *ontológica*.

2.3 A REJEIÇÃO ONTOLÓGICA À ARTE

A afirmação feita desde cedo por Platão na *Defesa de Sócrates*, a saber, que os poetas não conhecem aquilo sobre o que falam e que a arte não transmite um saber verdadeiro sobre o assunto de que trata, só é fundamentada na *República*, porque é fundamentada metafisicamente (*Def.* 22a-b). A explicação dessa última sentença é o assunto deste tópico. O tratamento mais extenso e claro dado por Platão à arte se encontra no diálogo que é também a exposição consumada da teoria das Formas – a *República* – e talvez não seja mera coincidência. A superação da arte é um dos motores principais do pensamento platônico, enquanto a *teoria das Formas*, de modo implícito ou explícito, é o ponto de vista do qual é permitido esperar tal superação.

No começo do livro final da *República*, Sócrates compara três tipos de criadores: **o demiurgo divino, o marceneiro e o pintor**. Tomemos por exemplo uma cama para explicar as diferenças entre a atividade de cada um. Há uma cama por si mesma, criada pelo demiurgo, em referência à qual toda a multiplicidade de camas é nomeada. É a Forma da cama. Ela não tem nem tamanho e nem figura definidos, não pode ser feita de nenhum material em particular, nem pertence a nenhum período ou estilo particular da história do mobiliário. Ela não pode ter nenhum traço visível, pois isto a tornaria novamente algo singular. A Forma da cama se define por oposição aos indivíduos e nunca se identifica com indivíduo nenhum, preservando sua universalidade deste modo, bem como sua heterogeneidade diante do sensível. Se ela tivesse qualquer característica individualizante, seria necessário que Deus criasse ainda uma outra, mais universal ainda e acima dela. Quando um marceneiro (o *technítes*, artesão) planeja fabricar uma cama, ele precisa concentrar-se sobre essa cama realíssima e esforçar-se com o auxílio do cálculo para fabricar uma cama que seja adequada ao



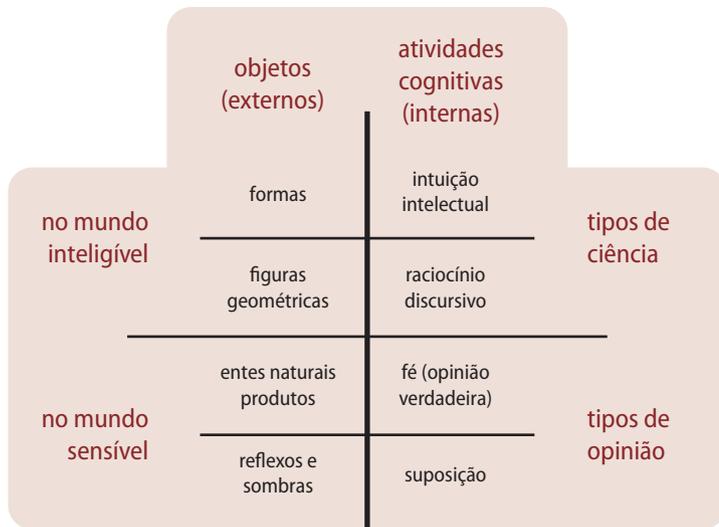
Vincent Van Gogh, *Noite estrelada*, 1889. Um original de arte de óleo sobre tela, 64 x 80. De acordo com a teoria platônica, nem mesmo pinturas que alguns consideram tão valiosas, como esta, teriam um *status* digno

uso. Pensemos agora na relação do artista com a cama. O pintor que apenas pinta a cama fabricada pelo marceneiro está duplamente distante da Forma da cama, ou cama em si, ou cama ideal. Como o pintor imita a cama do marceneiro, que já está a dois passos afastado da cama em si, ele se afasta três passos da cama em si: “aquele que está três graus afastado da natureza chama ‘imitador’” (*Rep.* 597e). (Lembremos que o grego antigo não conta a partir do zero, mas a partir do um, antes de o Ocidente introduzir o zero na aritmética.). Assim, as belas-artes, isto é, as imitações encontram-se “a uma distância de três graus da verdade” (*Rep.* 602c). **As imitações são cópias de cópias de coisas verdadeiras.**

De fato, o livro X é preparado pela alegoria da caverna, no livro VII da *República*. Você decerto já tem algum conhecimento a respeito. Retomemos, contudo, seus pontos principais. Ela nos convida a imaginar uma caverna subterrânea em que prisioneiros acorrentados numa mesma posição desde a infância estão condenados a ver apenas sombras refletidas em uma das paredes por marionetes ou bonecos que são exibidas atrás deles. Como os prisioneiros

não podem ver as figuras que projetam as sombras, consideram as sombras as únicas realidades. Se pudessem se libertar das correntes, veriam que as sombras anteriormente vistas são reflexos de bonecos e que os bonecos, por sua vez, são cópias das coisas reais que se encontram fora da caverna, na superfície. A realidade mais real, portanto, nunca se encontra na caverna, apenas os seus reflexos e sombras. Segundo a explicação que o próprio Platão dá, a caverna subterrânea é o mundo em que nos movemos cotidianamente, e a superfície é o mundo inteligível, banhado pela luz verdadeira da inteligibilidade. Ao sair da caverna, isto é, trocar o mundo visível pelo inteligível, o ex-prisioneiro vê pela primeira vez a realidade, não as simples marionetes e sombras de marionetes que conhecia até então. A alegoria retrata a saída do mundo sensível e aparente na direção do mundo supra-sensível e inteligível.

A alegoria da caverna retoma uma outra, imediatamente anterior, a da linha dividida, ao final do livro VI, em que uma linha vertical é dividida em segmentos de diferentes comprimentos. Primeiro, a linha é dividida em duas partes, a inferior tendo um comprimento duas vezes maior que a superior. A primeira divisão corresponde às coisas visíveis, que são em quantidade muito maior que as invisíveis (daí a diferença de comprimento). Ela corresponde também às nossas operações ou atividades: na maior parte do tempo, ocupamo-nos com as coisas visíveis. Novamente, cada segmento é dividido na mesma proporção de um terço superior para dois terços inferiores. Em suma, os entes são classificados em ordem crescente de acessibilidade e, em última instância, de ser, ao mesmo tempo que as atividades cognitivas são classificadas em graus crescentes de dificuldade e veracidade – de acordo com o objeto sobre o qual se debruçam (*República*. 509d-511e). Quanto mais o homem se dedicar ao que tem ser, deixando de lado o que não tem ser, mais verdadeiro o resultado será. Assim, a linha é dividida em segmentos que representam tanto diferentes tipos de coisas como diferentes atividades cognitivas. A Forma do Bem está na extremidade superior da linha, portanto, já quase excluída da alegoria. Uma representação da alegoria da linha que não respeite proporções indicadas pelo autor seria a seguinte:



Dentro do mundo visível, os reflexos e as sombras existem em maior número que as coisas de que são reflexos e sombras. Ocupamo-nos delas com maior frequência também, visto que nos orientamos por conjecturas e por suposições mais do que por opiniões que por acaso coincidem com a verdade. Os dois terços inferiores da linha representam o mundo sensível e as coisas que se encontram nele. Dentro dessa seção, os dois terços inferiores, novamente, representam os reflexos e as

sombas, e o terço superior representa as coisas de que há reflexos e sombras. Os reflexos naturais sobre os lagos e outras superfícies lisas e brilhantes, bem como as sombras lançadas pelos entes quando iluminados, têm o grau mais baixo de ser e realidade (*Rep.* 510a). Se os segmentos de linha, porém, representam também diferentes atividades cognitivas e seus “resultados”, ou melhor, o modo como cada tipo de coisa se apresenta à mente, o mundo sensível só apresenta entes passíveis de *dóxa* (“opinião”, mas também a “fama” e a “reputação” de alguém). Grande parte da nossa atividade cognitiva no mundo sensível se limita à suposição, a um jogo de adivinhação, e a parte menor é constituída por uma fé ou confiança que pode, por acaso, coincidir com o conhecimento, mas não está fundada em nada sólido e confiável. Já no terço superior da linha, correspondente aos objetos e às atividades inteligíveis, temos dois tipos de objetos, as figuras matemáticas e as Formas ou Idéias, e só deles se pode ter conhecimento. No caso do mundo em que se encontram as coisas invisíveis e apenas inteligíveis, as figuras geométricas também existem em maior número que as Formas. Mais ainda, o modo de pensar do geômetra é mais comum e mais falível do que o do filósofo. De fato, Platão considera a demonstração matemática um procedimento circular, em que a premissa determina como a demonstração se desenrola e a demonstração justifica a premissa.

A alegoria da linha dividida estabelece uma hierarquia entre coisas e atividades distintas, mas não explica de maneira satisfatória a

doutrina central de Platão, a da participação. Faz-se alusão à Forma do Bem como a mais importante e a que ultrapassa todas as demais em dignidade e poder, embora não tenha essência. Mas o que significa isso? Significa, como explicado pela alegoria da caverna, que **o conhecimento que o mundo sensível possa proporcionar se deve exclusivamente ao grau em que ele participa do mundo inteligível**. As coisas refletidas ou que projetam sombras já são, de certa maneira, reflexos ou sombras das Formas. O que apenas participa nas Formas já é instável e mutante, e ao projetar suas sombras e reflexos cria aspectos ainda mais instáveis, mutantes e enganadores.

Assim como foi penosa para os olhos a passagem da escuridão para a luz, assim também é penosa a passagem da luz de volta à escuridão. *Se o prisioneiro retornasse à caverna para comunicar aos outros o que aprendeu, passaria de novo por um período de adaptação.* Para ser capaz de se comunicar com os outros prisioneiros, o ex-prisioneiro teria de se conformar e restringir, novamente, a debater as sombras das marionetes projetadas sobre a parede da caverna, isto é, as únicas coisas que conhecia antes da saída da caverna e que por isso lhe pareciam reais, como ainda parecem reais aos que não se libertaram. Se ele tivesse de “competir com eles em discernimento”, estaria em desvantagem (*Rep.* 516e). Faria uma figura risível e talvez fosse assassinado pelos prisioneiros – uma alusão à condenação de Sócrates e à retórica: o discurso sedutor baseado na opinião e formador da opinião do ouvinte, que governa a democracia ateniense e permite a distorção da verdade. Aos olhos do filósofo, a assembléia política e o tribunal ateniense são competições entre cegos para decidir qual deles se destaca. Os belos discursos, tão eficazes quando se trata de persuadir a maioria a votar nesta ou naquela proposição, nada mais são que jogos de sombras, ainda que habilidosos. A democracia ateniense é descrita como um debate sobre sombras de sombras e reflexos de reflexos. O homem que os concidadãos mais respeitem por suas opiniões, como líder político e militar ou como magistrado, é rigorosamente tão ignorante e inapto quanto todos os outros. Só o favor divino pode ajudá-lo, assim como ajuda o poeta. Por isso mesmo, a retórica não ajuda em nada quando trata de diferenciar o sofista do filósofo, o corruptor da juventude do professor da juventude.

Os indivíduos que ficaram dentro da caverna, por não ter o conhecimento, não conseguem perceber que quem conseguiu sair da caverna está correto.

Assim temos uma recusa da *dóxa* em favor da *epistéme* motivada por um propósito muito concreto e premente: impedir que a condenação de Sócrates ao suicídio se repita.

Tanto os discursos na assembléia *como as obras de arte*, porém, podem ser comparados a esses reflexos de reflexos. As artes podem ser vistas como formas da *dóxa*. É preciso admitir que não existe uma referência expressa às belas-artes e à imitação nem na alegoria da linha dividida e nem na alegoria da caverna. Mas existe um parentesco importante entre a recusa platônica da sofística e da poesia.

Em favor da visão segundo a qual a arte seria um subtipo de opinião há várias passagens. A poesia imitativa de certa forma é descrita como o reflexo de um reflexo nos livros II e III da *República*. A arte já é introduzida na *República* em função de ser o meio privilegiado da educação dos futuros líderes militares e políticos (cf. também *Protágoras* 32b), e sua influência negativa já recebe uma caracterização inicial. Passagens de Homero e Hesíodo são escolhidas porque retratam os deuses como caprichosos e inclinados a exibir uma variedade de figuras visíveis. O que é apropriado ao deus é mostrá-lo como estável, imutável e impassível, e não frívolo e inconstante (*Rep.* 380d). Além do péssimo exemplo que é um comportamento traiçoeiro, vindo de tão alto, o poeta dá uma imagem inadequada dos deuses ao atribuir-lhes a mutabilidade, que na verdade caracteriza o mundo sensível. O efeito sobre quem recita ou ouve tais poemas é prejudicial. Da poesia recitada ou encenada e da tragédia foi dito que **prejudicam a formação** dos guardiães por serem mutantes, nunca se deve apresentar uma figura estável e obrigar tanto o rapsodo como o ator a trocar de aspecto em uma sucessão atordoante, ainda que prazerosa. Cultivar a prática da recitação e da encenação dramática incentiva uma absorção das características tanto do estilo imitativo quanto dos personagens imitados. A convivência com o estilo imitativo estimula a personificação de todo tipo de papel, até os mais ridículos (por exemplo, fenômenos climáticos) e vergonhosos (por exemplo, femininos). A sucessão repentina impede que o caráter se firme e, por fim, leva à própria

Platão, portanto, não
considera que o prazer está
necessariamente atrelado ao
que é correto, verdadeiro.

falta dele. O jovem guardião, depois de permutar papéis e vozes, poderá adquirir qualidades infantis ou femininas francamente indesejáveis *e já nem saberá mais ao certo quem ele mesmo é*. No livro X, o artista imitativo é comparado a um homem que carregasse um espelho por toda parte e, ao apontá-lo para cada coisa, “criasse” todas as coisas da terra, seres vivos, coisas fabricadas pelo homem e até homens. Ele cria todo tipo de coisa, mas o que cria é limitado, mutante e plano. No caso do pintor, o que cria é chamativo, variado e atraente, por isso proporciona prazer. Mas o preço a ser pago por esse prazer é a inconstância do pensamento, que não consegue se concentrar sobre o que é fixo, a saber, os contornos dos objetos concedidos pela Forma. No caso do poeta, ele também cria imagens e personagens atraentes e variadas que dispensam o conhecimento do que é retratado. O ator, além de criar uma ilusão para os outros, perde sua própria identidade. Homero é expressamente comparado com o homem que carrega o espelho – de fato ele o faz na condição de “chefe de todos os poetas de estilo trágico” (*Rep.* 598 d). É curioso ver Homero na posição de representante da tragédia. Desde então há uma série de hipóteses sobre a poesia épica como origem da tragédia; o próprio Aristóteles afirma ter a tragédia nascido, em parte, da epopéia (*Poé.* 1448 b 35). Não parece, porém, que o argumento de Platão dependa de testemunhos históricos: conforme a poesia de Homero era transmitida oralmente, recitada e encenada, Platão não parece ver nenhuma diferença essencial entre drama e poesia cantada – veremos que Aristóteles, afastando-se de Platão neste ponto, atribui ao drama uma dinâmica específica. O que torna Homero chefe dos trágicos é ser o grande representante da *poesia imitativa*.

Já fora dito que a poesia envolve duas “dicções”, dois “modos de dizer” ou “estilos” (*Rep.* 392a). Ora o autor recorre à figura de um narrador que evoca a inspiração divina para poematizar certos feitos, ora suprime o narrador e dá a palavra, por assim dizer, aos próprios personagens. Ao segundo tipo de poesia, que envolve a possibilidade de encenação dramática, Platão chama “imitativo”. Já a poesia lírica e a oratória envolvem uma arte puramente “narrativa”, pois não exigem a personificação dramática. Para quem já sabe que todas as belas-artes serão consideradas imitações, no

O ator, por imitar vários personagens, já nem saberia o que ele é porque o processo de incorporação dramática teria inculcado nele essa mutabilidade. Como o correto, o belo, o verdadeiro é algo imutável, estável, a arte não é edificante para quem a cria ou encena.

livro X, não deixa de ser uma surpresa ouvir falar em dois “modos de dizer” ou “estilos” dentro da própria arte, um deles sendo a poesia imitativa, como se toda poesia não fosse, de modo geral, *mímesis* (*Rep.* 392c). A poesia narrativa não seria uma maneira de imitação? De fato, às vezes Platão se refere a uma poesia não imitativa como sinônima de não dramatizável; em *sentido próprio*, porém, toda poesia é imitação, visto que o poeta nunca será um homem de ciência. É quase uma pré-condição da poesia que o poeta sacrifique o teor de adequação e veracidade do seu discurso ao efeito buscado. O que torna Homero capaz de escrever uma obra tão ambiciosa é justamente o fato de não ter se preocupado com a aquisição de um conhecimento universal e exaustivo de tudo que se encontra na natureza ou foi criado pelo homem.

Retoma-se aqui um tema ao qual Platão já havia dedicado um diálogo de juventude, o *Íon*. Íon é um rapsodo homérico, alguém que se dedicava a cantar poemas homéricos e a debater sobre eles. Quando convidado por Sócrates a explicar por que é tão bem-sucedido nos debates em que sustenta a superioridade de Homero diante de outros poetas, não consegue, ao que Sócrates lhe responde que essa excelência (tanto de Íon como a de Homero) se deve a uma inspiração divina, não ao conhecimento (*Íon* 535a). A arte de compor não substitui nenhuma das outras, nem exige o conhecimento de assunto algum. Mesmo quando Homero introduz um narrador, continua a ser um imitador, pois dá uma impressão falsa de ter certos conhecimentos e dizer a verdade: ele conhece da guerra o mínimo para criar uma cena de batalha, da arte da navegação o mínimo possível para criar uma cena marítima, da arte de governar o mínimo para criar um monarca, e por aí vai. O poeta consegue até enganar alguns ouvintes, que imaginam que ele deve mesmo possuir tais conhecimentos, pois, de outro modo, pensam eles, nem seria capaz de criar composições tão magníficas. Para que Íon pudesse explicar a superioridade de Homero ao poematizar uma corrida de cavalos, teria de ser auriga; para explicar a superioridade das recomendações sobre a pesca, um pescador; para explicar o melhor remédio, um médico. O poeta que melhor conheça a sua arte nem por isso vai conhecer as outras artes, nem o homérico que não conheça nenhuma arte além da do rapsodo,

ainda que bem, saberá julgar se o poeta cuja obra recita conhece o assunto de que está falando. De fato, “aquele que não possua uma arte particular será incapaz de julgar corretamente as palavras e obras relativas àquela arte” (*Íon* 538 a). Do mesmo modo, não sendo nem auriga, nem médico, nem pescador, nem general, Íon não consegue explicar em que consiste a superioridade de um poeta sobre outro. Na *República*, Sócrates acrescenta que é incompreensível que alguém, podendo ter o conhecimento, opte pela mera aparência do conhecimento. De fato, não se conhece nenhuma cidade que tenha recebido sua constituição das mãos de um poeta, ou que tenha ganhado uma guerra sob a liderança de um deles, o que nos leva a concluir que o poeta nunca foi reconhecido como homem de conhecimento e de utilidade pública.

Há, portanto, um parentesco entre *dóxa* e *mímesis*. Para **Eric Havelock** (1903-1988), não deixa de haver um parentesco entre os argumentos anti-sofísticos e os antipoéticos. A retórica é mencionada expressamente como parte das ocupações levadas a cabo pelos prisioneiros, na alegoria da caverna. As belas-artes não são mencionadas expressamente em nenhuma das duas. No entanto, implicitamente, pode-se dizer que elas estão representadas pelas mesmas sombras e reflexos de que se fala tanto na alegoria da linha dividida como na alegoria da caverna. Ambas são instâncias de *dóxa*, ou seja, de rejeição ao conhecimento:

A poesia é apresentada pela primeira vez [no livro X] como a corrupção do intelecto. Isso *pode* ser uma reminiscência da parábola da Linha, na qual o intelecto matemático preside à terceira seção da Linha. Essa reminiscência da Linha é reforçada quando os objetos da mímica são comparados àquelas aparências físicas refletidas ao acaso num espelho deformador – de todos os tipos, formas e tamanhos, indiscriminadamente. Isto é, a *mímesis* corresponde à divisão inferior da Linha, onde até mesmo os objetos dos sentidos são apenas refletidos na água ou coisa semelhante. A característica desse conteúdo mimético é então exposta, no que diz respeito ao pintor, como constituindo numa aparência fantasmal. Isso porque a *mímesis* pode retratar apenas um aspecto, frontal ou lateral, e assim por diante, de um objeto, nunca o objeto como um todo de uma só vez. Esse retrato é o oposto do que é. (HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid A. Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996. p. 253)



Eis aí as razões básicas e ontológicas que justificam a oposição frontal entre o domínio inteiro da *dóxa* e o da ciência. As duas alegorias reúnem, fundamentando-as, as várias passagens sobre as belas-artes encontradas no conjunto da *República*. No livro X da *República*, para concluir, todas as teses sobre a arte como *mímesis* dos livros II e III, mais as alegorias sobre a verdade dos livros VI e VII, são condensadas.

Os simples ofícios ou artes, assim como as belas-artes, carecem de utilidade pública, mas ao menos têm utilidade técnica. Dentre as produções humanas, as belas-artes ou imitações estão no degrau mais baixo, por conter o mínimo de fidelidade a limites que podem ser buscados racionalmente.



Artesão confeccionando sapatos. O artesão, aquele que detém o que Platão chama de *téchne*, está mais próximo da verdade que o artista, pois possui rudimentos do conhecimento verdadeiro, como o cálculo

Os ofícios, por sua vez, empregam cálculos e, assim, apelam à faculdade racional do seu criador. Por envolver um saber de como produzir algo adequado a um fim, a *téchne* envolve certo grau de conhecimento e o apelo a algo que já não é sensível: o número. A recíproca não é verdadeira: se o saber prático e artesanal deve algo à ciência, essa não deve nada à *téchne*. No entanto, não há sequer um vestígio de oposição frontal entre *téchne* e *epistéme*, como existe entre *mímesis* e *epistéme*. É verdade que, por um momento, as belas-artes parecem ter algum grau de parentesco com a *téchne*, a saber, quando observam os mesmos princípios de obediência às proporções naturais que o artesão. No *Sofista*, o personagem chamado simplesmente Estrangeiro se refere a uma arte de imitar com conhecimento do objeto e outra, desprovida de conhecimento, a *doxomimetiké* (*Sof.* 267d). Contudo, a posição predominante é que a grande maioria dos artistas, e os mais importantes, deforma a realidade para despertar um maior prazer e encantamento no espec-

tador, pois uma arte sóbria e fiel à realidade é tediosa. O preço desse prazer na ilusão e na deformação é alto. A poesia de Homero e todas as outras “de tipo imitativo”, isto é, que permitem a encenação dramática acarretam nada menos que um “ultraje” ou “corrupção da inteligência” (*lóbe tés dianoías, Rep. 595b*). A poesia imitativa exhibe uma sucessão vertiginosa de imagens e sons que confunde o ator, obrigado a trocar de caráter sem se fixar em nenhum, e a inteligência dos ouvintes também sofre ao ser exposta a tais imagens. Pela prática repetida da imitação – seja por tomar parte de uma encenação teatral, seja por assistir a ela, seja por recitar poesia – a inteligência do ator, do espectador e do amante da poesia se torna uma superfície sujeita a todo tipo de impressão aleatória e prejudicial. O poeta imitativo introduz uma constituição terrível na alma ao bajular a sua parte desprovida de senso e forjar sempre novos “fantasmas” afastados da verdade (*Rep. 605a*).

Neste capítulo, a plausibilidade da leitura de Havelock não será negada. Contudo, é importante salientar que existem particularidades inerentes à *mímesis*. Ainda que se indique aqui um parentesco entre poesia e retórica – e desde então na História da Filosofia inteira também –, temos de nos deter um pouco mais sobre a imitação, pois dela não se diz apenas que está três graus afastada da verdade. O criador da simples imagem, da imitação, “não sabe nada do ser (*ón*) mas apenas da aparência (*phainómenon*)” (*Rep. 601b*).

A *mímesis* se afasta do próprio ser, só que o faz precisamente criando a impressão de proximidade. Seu efeito, por isso, talvez seja mais insidioso que o da própria retórica, que apenas mistura os gêneros de discurso verídico e inverídico. Para entender o tipo específico de mentira e ilusão envolvidos na arte, retornemos ao mito da caverna.

Ao chegar à superfície, o ex-prisioneiro vê que brilha, acima de todas as coisas reais na superfície (as Formas no mundo inteligível), o sol ou Forma do Bem. Desta foi dito antes que não tem essência ou entidade (*ousía*), porque a “transcende” em dignidade e poder (*Rep. 509b*). É superior a todas as outras, pois a Forma do Bem não apenas reúne a multiplicidade de coisas sensíveis que

levam o seu nome. A Forma do Bem não é aquela de que participam todas as coisas boas neste mundo: bons martelos, bons cavalos, boas ações etc. Ela não responde pela bondade de todas as coisas boas, assim como a Forma da animalidade concede a essência aos animais; ela não é responsável especificamente por alguma característica das coisas. **A Forma do Bem é causa de “entidade”, pura e simplesmente. Ela é a Forma da participação, em geral.** Para cada coisa que, neste mundo daqui de baixo, é, a Forma do Bem garante que ela só é porque participa, mediante a Forma que lhe diz respeito, do mundo inteligível. A Forma do Bem é assim a garantia da materialidade do material, da beldade do belo e da animalidade do animal – junto com a Forma do material, do belo e do animal em si mesmos. Chegar a perceber que a participação em uma Forma qualquer é a única garantia possível de que uma coisa não vá se dissolver em um fluxo cratiliano é o ponto em que se consuma a *periagogé*, a “reviravolta” ou o giro da alma na direção da verdade e para longe do mundo sensível. A alegoria da caverna é apresentada como uma alegoria sobre a essência da educação (*paideía*; pronuncia-se “paidéia”) no começo do livro VII, pois nesse voltar-se “de costas” para o mundo sensível consiste a essência da educação (*Rep.* 514a).

Para voltar ao exemplo da cama: a primeira cama fabricada pelo próprio demiurgo corresponde à cama “real” na superfície, com todas as características mencionadas. Ela não é a Forma da cama porque possui particularidades visíveis que a caracterizam como tal. Se tivesse uma cor definida ou fosse feita de um material específico, já não seria mais uma Forma, mas uma cama singular sob uma Forma mais geral. **Pois a Forma da cama deve abrigar sob si todas as camas reais e possíveis.** A seguir, seria possível ao marceneiro ter a cama universal em mente ao produzir uma cama particular. Pelo menos, ele teria algo universal e invisível em mente. O tipo de imagem visível que fabrica se reporta sempre, de alguma maneira, à regra invisível que dirige sua atividade. O problema com o artista é que ele julga poder prescindir de tal referência. Assim, fabrica algo unilateral que só pode ser encarado sob um ponto de vista. Eles, os artistas, criam uma imagem que não faz referência a “nada além de si mesma”, uma pura aparência ou “fantasma” (*Rep.*

598b). Nem toda imagem é *mimesis*, e o conceito de *mimesis* indica um “afastamento entre ser e sua pura visibilidade”. Nem tudo o que brilha é, só por isso, real. Algo pode parecer real, mas carecer de essência por lhe faltar a referência ao que tem realidade, ou seja, a Forma. É preciso buscar essência, isto é, a referência ao que é real. A mensagem última do livro X, que gira em torno da arte, vai além da condenação à retórica porque tem uma tese. **O discurso verdadeiro do cientista não se caracteriza apenas pela recusa às figuras de linguagem características da retórica, mas já parte de uma outra relação com a realidade.** A linguagem do homem de conhecimento não é mais plana e sóbria por motivos estéticos ou morais, isto é, porque ele renunciou a adornar ou a persuadir, sempre pensando no público. Mais importante que o efeito de seu discurso sobre o público é atingir algo que permanece estável e não se mostra diretamente, apenas de sustentar todo aparecer.

2.4 O PRIVILÉGIO INCOMPLETO DA MÚSICA

Uma concessão aparente se faz à arte da música. De fato, sob o título “música” Platão compreende toda a educação da alma, cujo oposto é a ginástica, a educação do corpo. Ela é necessária para contrabalançar o cultivo exclusivo do corpo. Assim, todas as artes que dependem da alma para serem executadas de certa forma são musicais. As artes cujas obras perduram de forma autônoma (arquitetura, pintura etc.) não recebem esse título. Mas a música é entendida também de forma mais restrita e mais próxima à nossa concepção: como arte da combinação harmônica de sons. As críticas à poesia e ao teatro não se repetem no caso da música em sentido estrito, mas nem por isso devemos imaginar que a música esteja à altura da Filosofia. O âmbito de atuação da música não é a inteligência, mas as paixões. Nesse âmbito restrito e, de certa forma, inferior, ela pode ser benéfica.



Por Platão considerar que a música imita a música das esferas celestes, este autor a excetua do seu repúdio à arte. Mas, mesmo assim, considera que ela possui limitações. Acompanhe por meio do texto quais são essas limitações

Apesar da raridade dos testemunhos, é certo que a trajetória do desenvolvimento da teoria musical seguiu passos próprios e distintos em comparação com as outras artes na Grécia. Infelizmente, hoje só podemos pressentir a vivacidade de tais debates mediante uma variedade de mitos ou pedaços de mitos que chegaram até nós, relacionados aos deuses e aos semideuses musicais: Apolo, Dioniso, Pan, Olimpo, Sileno, Mársias e Orfeu. Na origem, a música não é um produto humano, mas um dom divino, cujos poderes não se exercem apenas sobre os homens, mas sobre o universo inteiro. Os mitos ligados a Orfeu e legados por Píndaro, Ésquilo e Eurípides apresentam essa concepção. O poeta e músico Orfeu, sempre representado carregando a lira com que acompanha o seu canto, é filho do rei trácio Eagro e da musa Calíope. Apolo lhe deu de presente uma lira, e as musas o ensinaram a tocá-la de modo tão maravilhoso que encantava as feras, que o seguiam aonde fosse.

Até as árvores e as rochas saíam de seus lugares para ouvi-lo. O orfismo ou culto de Orfeu é um tipo de culto dionisíaco baseado, como esse, na hipótese do mundo inferior, isto é, dos mortos e das possíveis idas e vindas entre ele e o nosso mundo. A música, na Grécia Antiga, portanto, tem um sentido mítico por nós esquecido.

Já depois do período arcaico, os ensinamentos de Pitágoras no século VI a.C. e das escolas pitagóricas nos foram transmitidos por Platão e Aristóteles um pouco mais detalhadamente, dada a influência que tiveram sobre esses. De Pitágoras louva-se o ensinamento científico, e uma longa tradição lhe atribui a primeira identificação dos sons que compõem a chamada escala natural das notas musicais, bem como o cálculo dos intervalos musicais principais ou puros dentro da escala (de quarta e quinta). Uma lenda contada por Boécio, já no século VI d.C., conta que a inspiração para a descoberta das proporções rigorosas entre as notas da escala veio da observação dos sons produzidos por martelos de pesos diferentes usados pelos vários ferreiros de uma oficina em frente à qual Pitágoras passava. *Pitágoras teria então calculado a relação fixa entre a razão dos pesos e a das notas.* Repetiu-se modernamente o experimento, sem que o resultado relatado se repetisse. Não se verificou a correspondência entre a variação dos pesos de metal e a variação das notas na qual a lenda se baseia. De qualquer forma,

PÍNDARO. *Odes píticas*. 4.176; ÉSQUILO. *Agamênon*. vv. 1629-1630; EURÍPIDES. *As bacantes*. vv. 561-564. apud FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Tradução de C. G. P. de Aranda. Madrid: Alianza, p. 46.

BOÉCIO. *Fundamentos de música I*, cap. 10. apud GROU, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. Nova Iorque: Norton, 2001. p. 7.

uma teoria musical que apenas siga as regras da composição agradável ao ouvido não interessa aos pitagóricos. Além disso, a lenda ilustra o fato de o som e a música serem considerados fenômenos *prévios* às criações humanas e à notação musical, ainda que numa vertente outra que a do orfismo. Nem as proporções numéricas e nem as relações de consonância interessam enquanto não forem insinuações da organização racional do universo.

Nem as descobertas científicas e nem a teoria musical de Pitágoras e dos pitagóricos poderão nos ocupar aqui se a finalidade é apontar em traços muito gerais como o pitagorismo moldou o pensamento musical tanto de Platão como de Aristóteles. Tudo o que existe segue regras de associação com o semelhante. Segundo outras escolas pitagóricas, também há regras de oposição com o seu contrário, pois o equilíbrio dos opostos também é harmônico. Assim, a alma também pode se educar pela exposição a ritmos e a harmonias. O som é a linguagem do ritmo e da harmonia, embora nem sempre possamos ouvi-lo. A música mais importante de todas é invisível: é a música dos planetas girando nas suas órbitas diferentes, mas harmônicas, produzindo consonância. Não podemos ouvir a música dessas esferas justamente porque estamos imersos nela desde o nascimento. Os outros sons começam e param, por isso conseguimos distingui-los: os sons musicais, por exemplo, cuja composição se baseia, quando correta, nas consonâncias produzidas pelos próprios planetas. A versão mais extensa da teoria da “música das esferas” se encontra no *De caelo* de Aristóteles, em que se diz que os planetas, dada a diferença de tamanho e de velocidade, produzem sons diferentes ao percorrer o espaço, mas harmônicos (ARISTÓTELES. *De caelo*. B 9, 290 b 12. apud KIRK; RAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s./d. p. 263). Na *República*, porém, o pensamento musical predominante é o de Dâmon, filósofo e músico que viveu no século V a.C. em Atenas. De Dâmon, Fubini explica que “parte significativa de suas idéias sobre a música devia estar contida no discurso pronunciado no Areópago” (colina consagrada a Marte, onde o tribunal superior se encontrava para dirimir assuntos graves) quando foi condenado ao exílio (FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Tradução de C. G. P. de Aranda.

Madrid: Alianza, 2005, p. 56). Só conhecemos esse discurso por fragmentos preservados pelo próprio Platão, Filodemo e Aristides Quintiliano, dos quais se depreende que seus ensinamentos giravam em torno do vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético, de tal forma que a música tem valor educativo. Ao que parece, trata-se de uma extensão da doutrina pitagórica. Na *República*, Sócrates se refere a Dâmon como grande conhecedor das escalas, dos ritmos e das melodias que devem ou não ser tocados em uma cidade bem ordenada. As boas harmonias têm o poder de moderar as paixões e insuflar entusiasmo na medida certa: o decoro e seu contrário dependem do bom e do mau ritmo (*Rep.* 400c). A exposição a ritmos sóbrios e suaves despertará uma disposição de espírito desse tipo.

Desse ponto de vista, a música oferece uma grande vantagem sobre a poesia mimética: seus ritmos podem corromper, mas também educar. A ginástica e a música devem continuar a ser parte da educação das futuras lideranças, desde que sejam de um tipo que forma um caráter moderado, equilibrado e transparente (*Rep.* 410b). Assim, a música não deixa de ser uma imitação dos humores da alma (uma música impetuosa imita um humor colérico etc.). Mas pode ser muito benéfica à alma, pois também a alma pode vir a imitar a música, e assim se podem produzir as emoções adequadas. Decerto, Platão não ignora o prazer que a música proporciona, mas, como muitos gregos, concorda que a função recreativa não explica a razão de ser dessa arte. ***Uma função educativa do caráter é atribuída à música.***

O cultivo da música é defendido como um modo de moldar o caráter, mas nunca como um caminho para o conhecimento. Ela tem papel auxiliar na educação, mas não toca no seu cerne: a reviravolta da alma.

A música sempre ocupará um lugar intermediário na escala do conhecimento verdadeiro e não poderá ser mais do que um auxílio na formação do filósofo. **A música forma o caráter, mas não o intelecto.** A música prepara a inteligência para perceber a harmonia, mas não a verdade. Pois Platão não considera os pitagóricos seus predecessores em sentido rigoroso. O pitagorismo é descrito como um modo de vida honrado e como uma seita, mas não como Filosofia (*Rep.* 600b). Do mesmo modo, a educação musical impede que o espírito se torne rude e seja negligenciado em relação ao corpo, mas não tem nada a ver com a ciência. A música “educa os guardiães através dos hábitos, transmitindo pela melodia uma harmonia que não é ciência” (*Rep.* 522a, grifo meu).

Em se tratando de Platão, contudo, toda interpretação unilateral é equivocada. Por isso é que alguns leitores dão grande ênfase ao seu conservadorismo estético, como se só fossem recusadas, na *República*, as inovações do século que deram uma feição mais adornada e recreativa e menos realista à pintura e à música. Ao ver de alguns comentadores, Platão só teria proposto um severo controle sobre as artes excessivamente inovadoras, mas não a exclusão total da arte. Como evidência, recordam a divisão entre dois tipos de *mímesis* no *Sofista* (*supra*). Jean Lacoste, um destes comentadores, recorda-nos que Platão é contemporâneo de certas inovações pictóricas, como a *skiagraphía* (pintura de cenários), que usa a técnica do sombreado para provocar a ilusão de tridimensionalidade (LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 13). A pintura de cenários explora as nossas deficiências cognitivas, nossa incapacidade de distinguir o volume verdadeiro do pintado (*Rep.* 602d). Com a música acontece algo parecido. Há uma passagem nas *Leis* em que se lamentam as inovações musicais contemporâneas, primeiro por poetas e depois pelo público que eles formaram. Desde que a música nova fora introduzida pelo teatro, principalmente o de Eurípides, o público ansioso por divertimento passou a ditar o que os compositores devem fazer para agradá-lo, em vez de se submeter voluntariamente às leis musicais antigas. Alega-se que Platão não condena qualquer tipo de música, mas a “teatrocracia”, isto é, o “governo dos espectadores”, que dá ao público teatral o direito de transgredir as regras e exigir a mistura de todos os estilos (*Leis* 701a).

Contudo, através de toda a sua obra, Platão carrega os traços do cientista e do homem religioso ao mesmo tempo. Nos mesmos diálogos convivem narrativas míticas e tentativas de elaborar investigações especificamente filosóficas sem recorrer ao auxílio do mito, que, no entanto, deve ter alguma ligação com o discurso científico, pois o filósofo nunca abre mão dele. A própria *República* é um exemplo disso: filosoficamente falando, a justiça é a virtude que torna alguém capaz de ajustar seu pensamento e conduta por um padrão verdadeiro. Não se diferencia muito do conhecimento. Mais importante: é um bem que pode ser desejado por si mesmo e não por medo da punição, pois é o sinal de uma inteligência e

caráter corretos e ajustados que garantirão ao seu possuidor uma vida livre de comportamentos extremos e desesperados. No fim do livro X, porém, é apresentada uma outra motivação para sermos justos, igualmente válida: toda injustiça cometida nesta vida terá de ser expiada obrigatoriamente nas próximas por todos nós, até que a alma aprenda. Nenhum homem pode ocultar o seu verdadeiro caráter diante dos deuses, mesmo quando seus malfeitos seguirem impunes pela justiça terrena. A *República* termina com o mito de Er, o armênio, que trata da *metempsicose* (transmigração da alma) e como a alma é purificada pelas sucessivas transmigrações.

Uma tendência muito contemporânea é postular que um autor tem intenções secretas e que seu texto diz o contrário do que à primeira vista diz. É possível descartar o discurso sobre a imortalidade da alma alegando que o próprio autor não acredita nele e dirige uma forma de ironia aos verdadeiros adeptos do mito, ou então brande um recurso destinado ao populacho, que não entende argumentos sofisticados e tem de ser ameaçado para que se obedeça à lei, em vez de convencido racionalmente. No entanto, temos de ser cuidadosos, quando não há evidências. Não existe, a rigor, nenhum sinal aparente de que haja qualquer ironia na exposição do mito sobre a vida além-túmulo.

No diálogo *Fedro*, encontramos também uma convivência de mito e Filosofia, e talvez até maior complementaridade. O autor vê nos poetas a marca de uma “loucura divina” que lhes dá uma visão da realidade até mais completa do que a das pessoas mais equilibradas. Se este mundo visível fosse o único a existir, a loucura divina seria desnecessária. Ela é, porém, uma marca de que o outro mundo existe. As pessoas sãs muitas vezes acabam confundindo equilíbrio mental com mesquinharia e ceticismo, como o sofista Lísias, que escreveu um discurso mostrando os inconvenientes da paixão e propôs em seu lugar um tipo de relação erótica baseada no proveito mútuo, desprovida dos traços que tornam os apaixonados tão inconvenientes em sociedade. No *Fedro* o interlocutor de Sócrates não é o próprio Lísias, mas o jovem Fedro, muito impressionado com tal visão utilitária e francamente negativa do amor. Sócrates, como é do seu estilo, primeiro parece concordar com o interlocutor, mas depois anuncia que fará a seguir sua “retratação”

por ter concordado com essa visão “horrrível” do amor, que é um “deus” e por isso não pode ser nada mau (*Fed.* 243b, 242e).

A retratação consiste no elogio da loucura divina e do deus que a envia. As “maiores bênçãos” nos são mandadas pela loucura, se e quando ela é um dom divino. As sibilas e as profetisas possuem a arte da adivinhação, *mantiké*, que, segundo Platão, é apenas uma corruptela de *maniké*, que seria o nome antigo e correto dessa arte, já que depende da loucura (*mania*) (*Fed.* 244c). Outro dom divino enviado pelos deuses é a loucura súbita e inexplicável que acomete algumas famílias que têm dívidas passadas diante dos deuses. É uma forma de expiação por malfeitos passados que conduz ao serviço dos deuses e à piedade, purificando então a alma no presente e depois disso (pois Platão crê na imortalidade da alma e na expiação pela sucessão das reencarnações). O terceiro tipo de loucura divina é a que acomete os poetas, quando eles são inspirados pela própria musa (*Fed.* 245a). Uma alma gentil e pura é então despertada e “lançada para fora de si mesma em transporte báquico” – Platão cunha aqui o verbo *ekbaxcheúo*, cuja raiz encontra-se o nome do deus Baco (*Bákchos*, um nome tardio para Dioniso). As celebrações dionisíacas eram cercadas por uma atmosfera de loucura divina, poder-se-ia dizer. Mas aí do poeta que julga prescindir da loucura divina, confiando apenas na própria habilidade artesanal (*téchne*): não obtém sucesso, e a poesia do homem sensato “desaparece” diante daquela do louco inspirado.

Chegado a esse ponto, Platão introduz o famoso **mito da carruagem** e seus cavalos alados, isto é, da alma e dos desejos que a movem. Se os desejos de alguém são isentos de maldade, os cavalos da sua carruagem são dóceis e sobem sempre na direção do céu; do contrário, a subida é mais acidentada e demorada. Assim é que cada alma pode, dentro das suas limitações, e precisando de muitas reencarnações para aprender o caminho correto, acompanhar o cortejo divino dos deuses até o alto da abóbada celeste. De acordo com o seu merecimento, é dado às almas contemplar em maior ou



Na sua busca pela explicação do que é o bem, Platão compara a alma a uma carruagem, e os cavalos que a puxam, aos desejos que movem a alma. Conforme são os desejos, é o gênio dos cavalos

menor medida as coisas verdadeiras que se encontram no alto da abóbada celeste, “incolores, desprovidas de imagem e intocáveis”: a justiça em si, a temperança em si e a ciência em si (*Fed.* 247c). As almas que contaram com o auxílio de cavalos mais dóceis, isto é, que conservaram as asas por mais tempo, voltam à terra em forma de “amigo da sabedoria ou da beleza”, isto é, de filósofo. A alma que caiu antes mesmo de começar a subida, por excesso de maldade, e não contemplou nem um pouquinho as coisas verdadeiras nem sequer reencarna em figura humana.

Assim é que a imortalidade e a capacidade de aperfeiçoamento da alma são explicadas. Uma vez tendo reencarnado, a alma que se distinguiu por ter contemplado durante mais tempo as coisas verdadeiras será aquela cuja recordação será mais facilmente despertada pela visão de coisas sensíveis que se assemelhem às coisas verdadeiras, as quais se encontram no lugar supraceleste. Em particular, as coisas belas são as mais brilhantes e chamativas, pois participam da Forma do belo, “a mais atraente e manifesta” de todas (*Fed.* 250d-e). As coisas belas aqui em baixo têm um poder de mover a alma na direção das Formas – ou melhor, no sentido da recordação das Formas que estavam esquecidas. Nem as temperantes nem as justas têm tanta força. Pelo menos no *Fedro*, a beleza é a Forma suprema por seu brilho e poder de atração, que lhes dá o poder de reunir novamente o mundo sensível e o inteligível na alma.

Assim, o quarto tipo de loucura enviada pelos deuses para o bem dos homens é o próprio amor, especialmente o amor da sabedoria (Filosofia), que é, ao mesmo tempo, o amor das coisas belas. A beleza atrai, mas também leva à sabedoria. O amor não é outra coisa senão uma nostalgia do lugar supraceleste. Ao nos apaixonarmos por alguém belo de corpo ou alma, sentimos uma dor provocada pelo nascimento das asas da alma, semelhante à dor que os bebês sentem quando nascem os dentes. Se nunca nos apaixonássemos, não nos recordaríamos de que estivemos no lugar supraceleste. Assim compreendemos a relação real entre os mundos, que não subsiste apenas na alma, embora ela seja o emissário mais aparente entre os dois mundos.

O *Fedro* fundamenta também, em retrospecto, a recusa da posição utilitarista do sofista Hípias, esboçada no diálogo de juventude

Hípias maior, para quem o belo é o útil: uma colher talhada em madeira de figueira é mais bela do que uma de ouro, porque mais funcional (*Híp. mai.* 291c).

A definição sofisticada peca logicamente e metafisicamente: não exhibe a universalidade que caracteriza qualquer definição válida, porque não busca o que reúne todas as instâncias do belo em algo superior, que já não é instância, mas o belo ele mesmo.

Não há, porém, apesar do início do *Fedro*, a possibilidade de aproximar mais a poesia da Filosofia. A Filosofia, como amor da sabedoria, pressupõe o movimento da alma para cima, assim como o poeta é atingido, desde o alto, pelo deus.

Se o esquecimento da viagem pela abóbada celeste e seus incidentes é a marca da existência terrena, Platão deve explicar o que acontece depois do nascimento de modo satisfatório. O diálogo *Fedro* é bem representativo das tendências ambíguas que convivem no pensamento platônico, isto é, da convivência, na sua obra, entre o impulso para encontrar um método científico de investigação, que é fruto da convivência com Sócrates, e o impulso estético e religioso. A teoria das Formas pode ser um recurso para explicar o fato de haver, na nossa linguagem, classes de palavras que não encontram nenhuma referência no mundo palpável. Platão transforma a definição, um ente de linguagem, em objeto existente independentemente da linguagem e de nós. Assim, a beleza seria apenas mais uma entre as definições objetivadas que caracterizam a doutrina da participação, como, por exemplo, no diálogo *Hípias maior* e no *Banquete*. Desse ponto de vista, a beleza é uma Forma como outras e necessária à fala cotidiana.

Já no *Fedro*, e até mesmo no próprio *Banquete*, a beleza tem um papel único e privilegiado de despertar *eros*, amor, constituindo assim a única mediadora entre o mundo sensível e o inteligível. A relação de participação entre os mundos existe, quer os homens a admitam, quer não. Eles só despertam, contudo, para esse traço de união entre os mundos quando amam. Uma pura curiosidade racional não seria capaz do mesmo efeito. Mais ainda, no *Fedro* a

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*
I. Pfullingen: Neske, 1989.
p. 230.

beleza é a Forma suprema, como vimos: a “mais atraente e manifesta”. Somos levados a pensar que tudo o mais aqui em baixo, ao se manifestar e chamar a nossa atenção, de algum modo o faz porque participa da beleza. **Por um breve momento, pareceria que não existe mais oposição, mas apenas distância entre verdade e beleza, e entre ciência e arte.** Aquilo que torna algo verdadeiro, isto é, ser manifesto e nítido, a ponto de chamar nossa atenção, é o mesmo que o torna belo. Talvez por isso o *Fedro* tenha sido o diálogo preferido do poeta Hölderlin e inspirado as seguintes palavras de Heidegger: **“verdade e beleza estão referidas ao mesmo, ao Ser, na sua essência; elas giram em torno do mesmo”**. A ciência, se entendida como o discurso sobre aquilo que torna algo manifesto e belo, já não se distinguiria da poesia. Há ambigüidades, decerto intencionais, no platonismo. A tradição dos séculos posteriores, porém, tomou uma posição definida. A *República*, em vez do *Fedro*, foi considerada a obra representativa do platonismo, por boas ou más razões. Se foi cometida uma injustiça ou não, cabe a cada leitor julgar.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

A FILOSOFIA DA ARTE

Jean Lacoste

O livro inteiro é recomendável, mas o primeiro capítulo apresenta as principais passagens da obra platônica sobre *mímesis* e arte.

LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

PREFÁCIO A PLATÃO

Eric Havelock

Interpretação clássica que acompanha a substituição da cultura oral pela cultura escrita.

Havelock, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid A. Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.

PAIDÉIA: A FORMAÇÃO DO HOMEM GREGO

Werner Jaeger

Obra enciclopédica sobre o mundo grego antigo, com ênfase no tema da formação.

Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REFLITA SOBRE

- Como Platão define a imitação?
- Por que a imitação é nociva à mente e à organização política?
- Que transformação da educação Platão sugere para neutralizar os efeitos nocivos da educação mediante a poesia?
- Por que se pode dizer que o tratamento que Platão dá à arte se insere dentro da sua metafísica?

■ CAPÍTULO 3 ■

ARISTÓTELES: TRAGÉDIA, POÉTICA

O tema deste capítulo é a transformação que a noção de imitação sofre ao ser tratada, pela primeira vez, no âmbito de uma poética, isto é, de uma investigação teórica sobre a poesia.

Acroamático :
Agradável ao ouvido. :

Exotéricos justamente porque
buscam atingir o público
externo e não só um grupo
seleto de alunos. :

O único livro de Aristóteles dedicado à arte a chegar até nós é o tratado *Poética*, uma vez que se perdeu há muito o diálogo de juventude *Sobre os poetas*, uma explicação articulada e destinada à publicação. A *Poética* é uma obra consistente e de importância fundamental para a nossa disciplina, mas sabemos que não pretendia a discussão pública, consistindo antes em anotações para uso do professor em aulas. Da *Poética* e outras obras destinadas à discussão apenas no círculo limitado dos investigadores reunidos em torno de Aristóteles no Liceu diz-se que são “**acroamáticas**”. Diz-se dos textos de Aristóteles destinados ao público geral que são “**exotéricos**”. Até hoje é um mistério não totalmente desvendado a razão de terem se perdido tantas obras aristotélicas, sobretudo as exotéricas, ou seja, precisamente as que deveriam sobreviver ao autor, por dispensar o complemento da exposição oral.

Perguntar-nos-emos agora o que justifica escrever uma poética. **Aristóteles é despertado para a necessidade de um “tratamento positivo da ficção”** (HALLIWELL, Stephen. *Aristotle’s Poetics*. Chicago: University Press, 1998. p. 12). “Positivo”, aqui, não é um juízo de valor, pois não significa “aprovatório”; significa, melhor dizendo, “disciplinado, letrado, metódico, detalhado, erudito”. Como apresentação sumária dos pontos a serem abordados neste capítulo, pode-se dizer que Aristóteles continua a chamar de imitações as belas-artes, mas de tal maneira que essas são, de modo mais próprio, *artes imitativas*, numa locução um tanto estranha ao platonismo. Nem toda arte é mimética – mas pode ser. A *téchne* não está mais comprometida com a referência à Forma ou Idéia, o que franqueia

a possibilidade de uma *téchne mimetiké*, de uma arte imitativa que merece um tratamento teórico. Há aqui uma dívida com Platão, mas também um afastamento do discípulo diante do mestre. Há, melhor dizendo, um *duplo* afastamento: dos pontos de vista metafísico e teórico-literário. Os dois estão intimamente ligados entre si.

A recusa da doutrina das Formas libera o olhar aristotélico para encarar a poesia como um terreno governado por regras próprias a serem investigadas.

Além disso, a arte se justifica em vista da sua finalidade, ou pelo menos certa forma de arte – a tragédia. A tragédia pode provocar um efeito benéfico e prazeroso específico chamado *catarse* ou purificação. A finalidade última da tragédia não se atinge pela simples recusa da intensidade afetiva, mas, ao contrário, pela produção de tal intensidade, até que o espectador experimente um estado especificamente estético.

3.1 PARA INTRODUIZIR O PENSAMENTO ARISTOTÉLICO: A DIFERENÇA ENTRE FILOSOFIA, CIÊNCIA, ARTE E FABRICAÇÃO

Nos capítulos anteriores, as continuidades entre Sócrates, Platão e Aristóteles foram enfatizadas. A esta altura, você já deve ter notado o modo como o nome “Filosofia” tem sido usado até aqui. A palavra *philosophía* é anterior ao nascimento da disciplina e foi empregada em diferentes sentidos. Aqui, ela será interpretada em conformidade com o modo como o pensamento platônico foi apresentado. Tomemos as noções básicas que compõem o nome da disciplina: “**amizade (*phília*) à sabedoria (*sophía*)**”. A sabedoria é a sabedoria daquilo que constitui a essência de cada coisa. A essência, uma tradução possível para o grego *ousía*, é o que dá à árvore sua arborescência etc. A Forma não é a essência, mas a participação na Forma garante que cada coisa tenha a sua essência. O filósofo não é aquele que já atingiu a essência e nem aquilo que a sustenta. Contudo, ele está inclinado para a sua direção e tem afinidade com ela. Ser um *philos* é ter inclinação ou afinidade

– mas para que ou com o quê? O *philos* está orientado na direção da *ousía*, e isto basta para distingui-lo dos outros homens (como o sofista e o poeta) e seu modo de perguntar.

Retenhamos por um momento a noção de que a Filosofia busca o universal, a classe ou o gênero. Independentemente do tratamento específico que Platão dá ao universal, guardemos a tese segundo a qual o universal não é apenas princípio de classificação e organização. Ele responde por aquilo que em cada coisa é “de verdade”. A presença do universal em cada coisa responde por sua consistência e ser; o resto é incidental e passageiro. Tudo que, no singular, é *apenas* singular é desprovido de consistência. Aristóteles se inclui nesse projeto ao definir a Filosofia como “a ciência dos primeiros princípios e primeiras causas” (*Met.* 982b 9). Tal definição de Filosofia se encontra no mesmo Livro A (pronuncia-se “alfa maiúsculo”) da *Metafísica* anteriormente citado, também ele, junto com a *República*, o grande texto fundador da Filosofia. A história e a composição desse tratado não serão abordadas aqui, pois sua legitimidade e relevância se impõem para além de todas as considerações históricas e filológicas. O distanciamento de Aristóteles em relação a Platão e também a sua dívida inegável com o professor já ficam patentes desde este ponto.

Aristóteles analisa se os predecessores buscaram e identificaram as primeiras causas e princípios; daí o tratamento dado aos pensadores pré-socráticos e a apresentação da doutrina das Formas, cujas linhas iniciais já foram citadas no Capítulo 1. Aristóteles não se limita a apresentar doutrinas como se fosse apenas um historiador de idéias. Sua exposição é teórico-crítica. Ele sustenta um ponto de vista filosófico e considera que os predecessores acertaram ou erraram conforme o pronunciaram ou não. Os pensadores pré-socráticos buscaram *archai* (plural de *arché*; pronuncia-se *arcai*) do movimento, embora tenham dado uma interpretação muito limitada do que seja um princípio. Os físicos se limitaram a identificar a *matéria* como um dos princípios naturais, mas não viram que o verdadeiro princípio por meio do que algo vem a ser é a *forma*.

“Forma”, para Aristóteles, bem entendido, não designa a Forma ou Idéia platônica, mas antes os limites e os contornos dentro dos quais algo sensível cresce e se move.

Ele está, portanto, mais próximo do sentido cotidiano de “forma” (e talvez seja um pouco responsável por ele.) Contudo, há um eco platônico até mesmo aqui, pois a **Forma (com maiúscula) é responsável pela forma (com minúscula)**, isto é, o limite e o contorno visíveis. De Platão afirma-se que identificou a causa formal, mas de modo problemático.

No caso da doutrina da participação nas Formas, levantam-se várias objeções que não serão resenhadas aqui. Bastará dizer que Aristóteles vê como características básicas das Formas a existência em separado e a universalidade, e rejeita que algo possa ter essas duas características ao mesmo tempo. Se algo tem existência em separado, é singular, e se alcança todos os singulares de um mesmo gênero, formou-se por abstração das características comuns aos singulares. **O gênero ou a classe, no aristotelismo, não são auto-subsistentes.** Contudo, sua presença em algo singular é um fator crucial para dar-lhe consistência. O universal pode até não ter existência separada do indivíduo, mas este tampouco se sustentaria se o universal não respondesse por sua forma. Se o pensamento pré-socrático adquire aos olhos de Platão e Aristóteles um matiz ora de imobilismo, ora de devir descontrolado, é porque sua maneira de compreender o movimento já é muito distinta. O movimento tem que encontrar sua completude e finalidade na aquisição de um aspecto estável. Assim, a maior diferença entre o pensamento aristotélico e o pré-socrático talvez não seja que no segundo o princípio do movimento está ausente – a diferença está no modo como o princípio do movimento é pensado. Aristóteles se insere na tradição que se inicia com Sócrates, mas também lhe imprime uma direção pessoal ao negar a doutrina da participação.

O Livro Alfa maiúsculo da *Metafísica* se inicia com a investigação, precisamente, do que seja a disciplina que lhe dá título. Para isto é preciso definir os tipos de conhecimento em ordem ascendente – experiência (*empeiria*), arte (*téchne*) ou ciência (*epistéme*) – e, finalmente, o que será mais tarde chamado Filosofia primeira (*próte philosophía*, Met. 1004a 1). A experiência é o tipo de conhecimento de que até os animais são capazes, pois a repetição de casos parecidos pode ser memorizada por eles, embora sem que

Para evitar mal-entendidos, daqui por diante, “Forma” (em caixa alta) designará sempre o que Platão chama *eídos* ou *idéa*, enquanto “forma” (em caixa baixa) designará o que Aristóteles chama “causa formal” (da qual a doutrina platônica é uma versão a ser melhorada) ou a *morphé* e cujo oposto complementar é a *matéria*.

tirem dessa memória conclusões sobre a causa de cada evento. A experiência diz que de um evento seguir-se-á outro, mas não sabe explicar a causa disso. Uma capacidade maior de generalização e de indução sobre as causas pertence à arte ou *téchne*. **A arte é a aquisição do conhecimento de causas e processos gerais.** Se, etimologicamente falando, *téchne* é a raiz de “técnica”, é porque é um conjunto de regras que servem para atingir um resultado desejado. A arte é, sobretudo, uma maneira de conhecimento – mas não um conhecimento teórico imperfeito. Tampouco a *téchne* se esgota na artesanaria. A *téchne* é um tipo de saber que não se encontra na ciência teórica, contemplativa e distanciada da situação imediata. A rigor, não é ciência. Segundo a *Ética a Nicômacos*, **a arte é “uma disposição racional da capacidade de fazer”, ou “uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um raciocínio verdadeiro” (Ét. Nic. 1140a 8-10).**

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade, 1985. p. 116.

3.2 A ARTE MIMÉTICA

A arte está envolvida no fazer, quando este é governado por regras. Toda ação que não seja fruto do acaso, mas envolva uma habilidade fundada na segurança sobre os procedimentos a serem empregados para atingir os resultados desejados, estará fundada na arte. Assim, o artesão, como perito na sua profissão, é um *technítes*. A *téchne* pode resultar em um produto palpável apenas porque, previamente, foi governada por uma rotina. Mas, ainda segundo o sexto capítulo do sexto livro da *Ética a Nicômacos*, a arte é uma das formas de descobrir a verdade (Ét. Nic. 1141a 1s.). Tudo que não é produzido pela natureza mas pelo homem também é concebido como algo a ser descoberto não de maneira distanciada mas mediante atos, de tal maneira que a arte, para Aristóteles, não é cega e nem é puramente instrumental.

Para designar especificamente a fabricação, a língua grega possui a palavra *poiésis*. O fabricar (*poiéo*) é definido na *Ética a Nicômacos* por oposição ao agir (*prátto*): fabricar é uma atividade empreendida tendo em vista uma finalidade; o agir é a sua própria finalidade (Ét. Nic. 1140b 5s.). A fabricação é uma atividade pura-

mente instrumental. Visa a algo além de si mesma, que é o resultado ou obra; por exemplo, ninguém constrói uma casa em vista da própria atividade de construir, mas para chegar a um resultado que só passa a existir depois que a atividade de construir se encerra. A fabricação é um âmbito em que a *téchne* se mostra, mas de modo algum o único. ***Assim é que há também uma arte de curar e uma arte de governar*** (pois Aristóteles dá ao estrategista um caráter duplo: às vezes mais virtuosístico e às vezes mais técnico) que não fabricam coisa alguma.

Tomando novamente o médico como exemplo: ele visa à cura dos indivíduos, mas só conseguirá enquanto conceber cada indivíduo como instância e exemplo de patologias já conhecidas por ele nas suas causas e sintomas. Os indivíduos são conhecidos de antemão e de saída tanto pelo homem de arte como pelo de ciência. É preciso admitir, contudo, que continuam a existir diferenças importantes entre arte e ciência. A arte de curar não consiste em dizer o que se deve fazer para curar – a própria cura é a prova de que houve um saber do tipo técnico. A prova dos nove é a consecução de algum objetivo. **A arte é um saber e uma atitude humana que consiste em descobrir o que deve ser feito.** O talento envolvido na arte não é propriamente criativo nem puramente instrumental, pois a arte é uma das formas de descobrir a verdade. Por exemplo, a arte da medicina é o dom para descobrir qual tratamento vai levar à cura e excluir todos os outros. A cura é entendida como algo verdadeiro a ser descoberto pela prática e não pela contemplação, distinguindo-se assim da ciência.

Aristóteles divide a ação humana em dois tipos: a prática (*práxis*) e a técnica (*téchne*). Exemplos de ação técnica são a fabricação, a administração pública e privada e a medicina. Busque ficar atento às diferenças que existem entre Platão e Aristóteles quanto, principalmente, à arte desenvolvida pelo artesão.

Qual a relação entre arte e ciência? A arte é comparável à ciência em dignidade: ela não é uma subespécie do conhecimento teórico. Além disso, nenhuma das duas se baseia no caso individual à mão. A ciência é o conhecimento das causas ou princípios, e tem validade universal. Não há ciência dos indivíduos. Tampouco há arte dos indivíduos.

No entanto, a ciência, como saber teórico, pode ter um alcance maior e indagar sobre a totalidade dos fenômenos. Na sua universalidade, supera a arte. **A Filosofia, como ciência primeira,**

identifica as causas mais universais. Daí a famosa teoria das quatro causas (ou do quádruplo sentido de “causa”): material, formal, final e eficiente. Recorramos a um outro texto para ilustrá-la. O exemplo dado no tratado sobre a natureza, a *Física*, é o da estátua de bronze. Temos aí a causa material (o bronze), a causa final (o objetivo para o qual a estátua é construída, digamos religioso), a causa formal (a Forma) e o agente (o artista) (Fís. B.2, 194b 20). Enquanto a nossa própria noção de causa aponta, sobretudo, para o operar e o fazer, Aristóteles enumera todos os elementos responsáveis por algo chegar a ser o que é. Ele denomina de causa fatores que não se encaixam na nossa compreensão de causa. Até a matéria é chamada causa, pois por meio dela algo “vem adiante” (o filhote, a estátua). A finalidade (propósito) também é chamada causa final. A ilustração da doutrina das quatro causas se encontra no tratado sobre Física, mas pertence à Metafísica. Pois esta segunda é a disciplina “primeira”, que se pergunta pelas causas mais universais e prévias. **Assim, a Filosofia é ciência primeira, não “arte primeira”.** A arte exige conhecimento das causas, mas seu baixo grau de generalidade não a recomenda como sinônimo de uma disciplina que se caracteriza precisamente por ser o conhecimento do qual todos os outros dependem.

A recusa da doutrina da participação libera o olhar aristotélico, portanto, para uma compreensão não platônica do agir humano. Por um lado, é inegável que a compreensão aristotélica de *téchne* segue parcialmente a de Platão, já que também este enfatizava que a segurança e a perícia técnicas provêm do raciocínio. A *téchne* é prática informada por regras e cálculos. Além disso, embora a identificação platônica entre arte e artesanaria não seja retomada ao pé da letra, os dois âmbitos permanecem ligados. Contudo, a *téchne* não é definida aristotelicamente como um conhecimento científico incompleto (como referência parcialmente realizada à Forma).

Que o âmbito da arte e o da artesanaria permanecem ligados mostra a relação íntima entre arte e fabricação ou produção. A *téchne* não é fabricação, mas a fabricação depende da *téchne*. Às vezes, chegam a ser usados no mesmo sentido. Como mostra a doutrina do quádruplo sentido de “causa”, a *téchne* é um tipo de causa, a “causa eficiente”. Ela é responsável pelo composto de matéria e for-

ma ao imprimir forma sobre uma matéria. No início do livro B da *Física* encontramos a frase famosa: “a arte imita a natureza” – “*he téchne mimeítai tèn phúsin*” (*Fís. B.2, 194a 23*). A distinção entre matéria e forma, causa material e causa formal, adquire um caráter fundamental para descrever um tipo de *téchne*: o envolvido na fabricação. Tentamos repetir a natureza ao fabricar um composto de matéria e forma, já que ela também parece dar certa prioridade à forma e ao composto de forma e matéria nos seus produtos. **A arte visa levar a extremos o que a natureza já faz, isto é, deixar que a sua forma ressalte na matéria.** No exemplo da estátua de bronze o escultor faz o que mais parece se assemelhar ao que um pai faz com o seu filho: transmitir-lhe a sua forma para que ele cresça e se modifique, mas sempre dentro dos contornos estabelecidos por ela. O escultor parece imitar a natureza ao agir guiado por um propósito, assim como as plantas e os corpos parecem seguir um plano ou projeto no seu crescimento. Na natureza, o crescimento não é aleatório, mas harmônico, de tal maneira que a causa final parece atuar aí. Além disso, a natureza parece visar sempre ao melhor resultado.

Contudo, sempre haverá um artificialismo na fabricação humana se comparada ao livre crescimento das plantas e dos corpos na natureza. Pois no crescimento livre dos corpos naturais não há propriamente fabricação e nem sequer autofabricação (quando produtor e produto se encontram no mesmo ente). Ao contrário da visão moderna, aqui a relação entre natureza e arte é tal que “a arte não pode produzir nem replicar as coisas que nascem naturalmente” (cf. *Fís. 1140a 14 s.*). Os processos naturais não podem ser reproduzidos pelo homem porque a vida não é, de saída, entendida por analogia com a atividade de fabricar. Esse é um ponto controverso entre os eruditos aristotélicos. Contudo, uma dentre as leituras plausíveis da *Física* é que, embora a experiência da fabricação esteja, de fato, determinada pela prioridade da forma e passividade da matéria, não é tão claro que a experiência da vida



Diferentemente de Platão, Aristóteles não concebe a arte apenas como uma cópia de algum objeto. A cópia de um objeto depende do conhecimento da arte, mas a arte não se restringe a ser cópia das coisas



O escultor dá sua forma ao bloco de bronze que existe na natureza como matéria, mas a matéria também é causa por se permitir ser trabalhada por uma técnica e não por outra

também esteja. A rigor, o pai não fabrica o filhote, pois este, sendo algo vivo, não poderia depender constantemente da intervenção de um agente externo. Depois do nascimento, tampouco o filhote se autofabrica, de tal maneira que fabricante e fabricado passam a coincidir, de separados que estavam antes. A vida tem seu próprio movimento de geração e, ainda que também os conceitos de forma e matéria lhe possam ser associados, devemos nos libertar de concepções modernas para compreendê-lo.

A imposição da forma sobre uma matéria passiva e indiferente ainda assim é chamada imitação, porque essa atividade é a mais parecida com a vida natural que os homens podem alcançar.

Assim, o artesão aristotélico não é um imitador em sentido platônico, já que não tem em vista uma Forma ou Idéia em si que orientaria previamente os seus cálculos. Mas é um tipo de imitador. A arte ou disposição racional que subjazem à fabricação imitam a natureza ao emular de modo imperfeito o livre crescimento das coisas vivas.

3.3 A POÉTICA COMO ARTE DA IMITAÇÃO POR PALAVRAS

Que sejam definidas assim, de maneira bastante esquemática, Filosofia, ciência, arte, imitação e fabricação. E como as belas-artistas, em particular a poesia, encaixam-se nessa divisão? É uma atividade, um ofício ou um produto? Vimos que a palavra *poíesis* tem um sentido bem mais amplo que a nossa “poesia”, de onde ela vem. De fato, o sentido mais estrito de *poíesis* e o de *poíema* como sinônimos de “obra ou composição poéticas” tampouco são estranhos ao grego, ainda que derivados do sentido mais amplo. É preciso admitir que Aristóteles, na Poética, não define a arte poética nem por contraste com outras artes e nem de qualquer outra maneira. Daí a impressão causada pela introdução da Poética de que o que se segue é apenas um manual técnico e árido em vez de uma discussão conceitual como encontramos na Metafísica, na Física etc. – uma impressão que se desfará adiante, contudo.

As linhas iniciais do tratado apresentam a tarefa à mão:

falar da poesia – dela mesma e de suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quanto e quais os elementos de cada espécie, e, semelhantemente de tudo quando pertence a esta indagação (ARISTÓTELES. *Poética* 1447a 1 ss. Tradução, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da moeda, 2000, p. 103. Doravante, todas as citações da *Poética* seguirão essa tradução).

Assim, a necessidade de uma indagação sobre a poesia não é sequer questionada. Já constitui por si só uma tomada de posição antiplatônica que Aristóteles tenha sentido a necessidade de tratar a arte poética como uma habilidade a ser levada a sério. Talvez essa seja uma herança do movimento sofístico. O manual ou tratado técnico como gênero literário já havia se estabelecido no século IV a.C., ***e os primeiros manuais (téchnai) dedicados ao tratamento da retórica, da composição literária e suas regras foram escritos por sofistas***. Aristóteles não segue os sofistas assim como não segue Platão. A *Poética* é mais do que uma obra técnica que mostrasse ao aspirante a poeta como se compõe, detalhada e gradualmente, um poema, assim como não retoma a abordagem filosófica da poesia que já conhecemos.

Ainda de acordo com a introdução, **a arte poética é tratada como a arte de fabricar, em vez de agir**, ou seja, ela deixa um resultado palpável atrás de si. O que ela fabrica é feito de palavras, mas nem todo discurso é poético. O discurso poético é metrificado, isto é, segue a métrica (que é o conjunto das regras que presidem a medida, o ritmo e a organização do verso, da estrofe e do poema como um todo). Hoje, a métrica está em desuso, mas a poesia nasceu ligada ao canto e à música e permaneceu assim durante muito tempo. No entanto, nem sequer é essa a característica principal da poesia: antes de a prosa dissertativa se estabelecer como gênero literário válido (novamente graças ao movimento sofístico), Empédocles de Agrigento se serviu da métrica para compor uma obra teórica, sem que isto o transformasse em poeta. O estilo preferido por Platão, o diálogo dramatizado, tampouco é considerado poesia. Além disso, “bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história” (1451a 36).

Há referências a tais manuais na *Retórica* de Aristóteles (1354a 12, 1399a 16, 1400a 4) e em Platão, Fedro 261bss., 271c, Sofista 232d-e. Da obra perdida de Aristóteles sabe-se que continha uma compilação de tratados retóricos anteriores (cf. HALLIWELL, op. cit., p. 7).

Os diálogos socráticos que Xenofonte e Platão escreveram, mesmo que um pouco retocados ou até bastante, não seriam “imitações” dos diálogos do Sócrates histórico? Se obedecessem rigorosamente às regras de métrica, não seriam poesias? Aqui, precisamos retornar à noção de imitação, mas de modo tal que nela se reflita o núcleo de pensamento da *Poética*. O que é imitação na poesia só a investigação poética dirá.

O que transforma uma obra feita de palavras em poesia é possuir a qualidade *imitativa*. Mas o que significa imitação? Vimos que a artesanaria não é imitação, pelo menos em sentido platônico. Assim, nem toda *poíesis* é imitativa. No contexto da arte, há que buscar um outro sentido para a imitação.

Nem toda imitação resulta em arte, assim como nem toda arte é imitativa – apenas as belas-artes o são. Aristóteles herda de Platão o conceito de imitação, embora não a doutrina das Formas, nem a hierarquia entre a fabricação e a imitação que deriva dela. Sua visão da imitação tampouco é exatamente a platônica, assim como sua visão da *téchne*. Segundo o capítulo 4 da *Poética*, a imitação não se define por uma emulação superficial que não emprega a parte racional da alma, seja da parte do artista imitador, seja da parte da platéia. Ela nem sequer é uma capacidade exclusiva do artista. Antes de tudo, a imitação nos diferencia como humanos: “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções)” (*Poé.* 1448b 5ss, p. 106-7). **Buscamos a imitação por duas razões principais: a imitação é prazerosa e é uma maneira de aprender.** Até aquilo cuja visão imediata é repugnante dá prazer quando imitado em uma pintura. Dá-nos prazer discorrer sobre a imitação de algo real, porque a comparamos com o imitado. Se alguém olhar uma reprodução sem conhecer o original não derivará nenhum prazer cognitivo disso, pois não terá nada com que compará-la, e terá um prazer apenas estético na cor, na figura, na composição e na execução (sobre o qual a *Poética* nada tem a dizer senão que são meios ou instrumentos da imitação). A imitação não se limita às imagens, como os exemplos dados po-

dem sugerir: o corpo é capaz de imitar. Não se faz referência aqui apenas à imitação de gestos, tal como se ensina às crianças. As atividades físicas que envolvem harmonia e ritmo, como o canto e a dança, são imitações da harmonia e do ritmo, pois estes existem previamente no universo, como dizem os pitagóricos (como você se lembra do capítulo anterior).

Se todos os homens são imitadores, por que alguns são artistas e outros não? O que torna a imitação artística? Uma explicação simplesmente histórica se encontra nesse mesmo capítulo 4: algumas pessoas são mais talentosas para a imitação do que outras, e aos poucos deram contornos à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

Seus dois capítulos iniciais fazem referência constante às outras artes; enquanto os restantes fazem apenas referências ocasionais.

Mas a hipótese histórica do refinamento progressivo de uma tendência ainda não explica o que torna a imitação uma maneira de arte. Em especial, não explica o que torna a poesia, ou imitação mediante palavras, o gênero supremo da imitação artística. De fato, a *Poética* visa justificar a imitação artística mediante palavras.

A *Poética* se inicia pela menção aos meios, objetos e modos da imitação artística. Os meios são as cores, as figuras, o ritmo, a linguagem e a harmonia. Todas as belas-artes se servem de poucos ou muitos meios. Dos objetos sabemos que se pode imitar todos; o pintor, em especial, tem esse poder, como indicado no símile platônico do homem que carrega o espelho. A música não fica muito atrás em generalidade. Mas o único objeto que interessa a Aristóteles é o homem. É a dedicação ao vivente e ao homem em particular que torna a poesia especial. A comédia, a pintura de Pauson e a paródia de Hegémon de Taso e Nicócares imitam os homens como piores do que são. Homero e os tragediógrafos imitam os



Segundo Aristóteles, a imitação é uma maneira prazerosa de aprendizagem

homens como melhores do que são, assim como Polignoto, o pintor. Dionísio, o escultor argivo, representou-os semelhantes ao que são, assim como o poeta Cleofonte.

Quanto ao *modo* da imitação, reencontramos aqui a distinção platônica entre drama e narrativa. Com os mesmos meios se pode imitar os mesmos objetos, usando modos diferentes: enquanto o poeta épico muitas vezes escolhe figurar como um narrador que não se envolve diretamente na trama, o dramaturgo jamais se serve da figura do narrador. Sua habilidade consiste justamente em escolher cenas e palavras que esclareçam a trama a contento, sem precisar de uma explicação adicional e exterior. Vê-se que, a partir do capítulo 3 da *Poética*, o foco se desloca para a poesia. A poesia dramática é o assunto principal da *Poética*. Embora a distinção entre narração e drama seja platônica, aqui temos nada menos que uma *inversão* das posições ocupadas por elas. A poesia épica narrada interessa no que tem de antecipatória da tragédia; só as possibilidades dramáticas da epopéia são comentadas por Aristóteles.

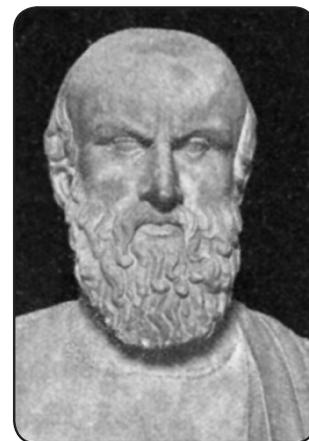
Assim, vimos restringindo progressivamente o tema da investigação e talvez apenas esse caminho torne compreensível o privilégio dado por Aristóteles à tragédia. Dentre as artes escolhemos apenas as artes fabricadoras – pois há também as que poderíamos chamar técnico-virtuosísticas, como a estratégia e a medicina. Dentre essas escolhemos as artes imitativas, já que, pelo menos segundo a concepção aristotélica, o artesão não imita um arquétipo ideal. Dentre as artes imitativas escolhemos as imitações mediante palavras, e não mediante imagens e sons. Dentre essas, as puramente dramáticas; dentre essas, as trágicas e não as cômicas. O ensinamento sobre a ação dramática constitui o núcleo desse tratado, e a tragédia, aparentemente, tem mais importância que a comédia (embora não possamos ter certeza disso, já que a parte do tratado relativa à comédia quase não chegou até nós). **O esclarecimento da tragédia indica em que consiste um gênero privilegiado da imitação artística.** Todo argumento caminha no sentido de mostrar o propósito último da tragédia. Voltar-se-á a esse ponto. Antes de prosseguir, contudo, é preciso ter em mente alguns pontos mínimos de referência históricos e literários.

3.4 ADENDO HISTÓRICO

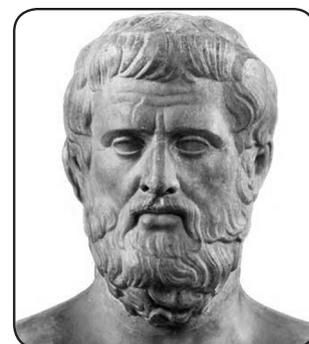
Nunca poderemos conhecer a tragédia grega como Aristóteles a conheceu. Só chegaram a nós pouco mais de trinta tragédias, atribuídas a apenas três autores: **Ésquilo**, **Sófocles** e **Eurípedes**. Todas foram escritas em dialeto ático e não dórico (daí o nome “tragédia ática” ser usado freqüentemente para designar o conjunto das tragédias gregas). Todas são relativamente recentes em comparação com o início dessa forma de arte, que deve ter ocorrido naquele período em que a escrita foi uma habilidade quase esquecida na Grécia. Trata-se de uma amostra limitada em termos de período e lugar de origem em comparação com, provavelmente, centenas de obras perdidas. As tragédias áticas que conhecemos são de autoria de Ésquilo (☆ 525-4 Elêusis, † 456-5 Gela), Sófocles (☆ 495-4 Colona, † 406-5) e Eurípedes (☆ 485-4 Atenas, † 407-6 Macedônia).

Da autoria de Ésquilo conhecemos *Os persas* (472), *Sete contra Tebas* (468), *As suplicantes* (463) e a trilogia do ano 458 formada por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. De Sófocles conhecemos *Ájax* (entre 450 e 455), *Traquínias* (450-442), *Antígona* (depois de 442), *Édipo rei* (429-425), *Electra* (420-413), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colona* (401). Eurípedes foi mais encenado pela posteridade que os predecessores, por isso talvez o corpus eurípidiano seja o maior entre os três mencionados: *Alceste* (438), *Medéia* (431), *Heraclidas* (430), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (425), *Hécuba* (424), *As suplicantes* (423), *Electra* (420), *Heracles* (416), *Troianas* (415), *Ifigênia em Táuris* (414), *Íon* (413), *Helena* (412), *Fenícias* (410), *Ciclopes* (410), *Orestes* (408), *As bacantes* (406) e *Ifigênia em Áulis* (405).

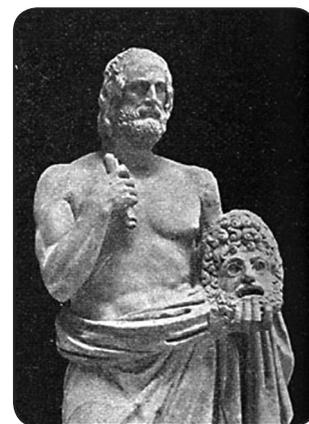
Assim, embora Atenas não represente a Grécia inteira, somos obrigados a basear nossa compreensão sobre a Atenas do século V a.C. As hipóteses sobre os começos da tragédia só podem ser deduzidas da sua forma consumada, o que parece uma inversão da metodologia ideal, forçada pelas circunstâncias. Isto não impossibilita a nossa compreensão da *Poética*. Alguns exemplos e referências aristotélicas são incompreensíveis a nós, mas outros não. Aristóteles homenageia Sófocles, em particular. As duas tragédias que lhe servem de exemplo mais freqüentes são *Édipo rei* e *Ifigênia*



Ésquilo (525-456 a.C.)



Sófocles
(495-4 a.C.-406-7 a.C.)



Eurípedes
(485-4 a.C.-406-5 a.C.)



Édipo e a Esfinge, de Jean Auguste Dominique Ingres, 1805. Cena da tragédia em que a esfinge enuncia a Édipo o enigma que ele desvenda, o que lhe rende a fama de decifrador de enigmas.

Pode-se acessar uma visão geral deste mito em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89dipo_Rei>

em *Táuris*, de Eurípedes, ambas conhecidas nossas.

Cabe uma atitude menos otimista em relação à história da tragédia, já que muito poucas referências sobreviveram. Aparentemente, no século IV a.C., aquele em que o próprio Aristóteles escreve, só sobram fragmentos das primeiras representações. Já na Antigüidade, grande parte dos relatos sobre a história da tragédia é baseada no próprio Aristóteles (o de Diógenes Laércio, por exemplo). Depois do século IV a.C. são poucas as fontes independentes do capítulo 4 da *Poética* (1449a 9-18). Encontra-se aí a seguinte passagem, sem dúvida a mais comentada e conhecida sobre o assunto:

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia

tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. (Arist. Poé. 1449a 9-18, p. 108)

Com o auxílio dessas linhas, é possível reconstituir todas as perguntas mais importantes, ainda que não possuamos as respostas. Os tópicos principais a orientar a discussão da origem da tragédia, de um ponto de vista filológico, são: a) preeminência dórica ou ática; b) relação com o **ditirambo**: origem comum; c) exclusividade ou não do tema dionísico ao começo; e d) etimologia da palavra “tragédia”. Todos esses são debates cativantes, mas teremos de nos ater a mencionar sua existência. Todos os testemunhos citados

Ditirambo

Tipo de poesia em honra do semideus Dioniso, cantada e acompanhada pela flauta ou lira e um coro de cinquenta homens ou rapazes.

aqui se encontram ou no já citado estudo de Eudoro de Souza para a sua tradução da *Poética ou na compilação de A. W. Pickard-Cambridge*.

Sobre a região da Grécia onde a tragédia nasceu, Aristóteles alude à disputa entre Atenas e Corinto no capítulo 3 da *Poética*, de modo simpático à segunda. Seu argumento de base etimológica em favor da plausibilidade da origem dórica da tragédia indica o caráter estrangeiro da palavra drama (*drâma*) ao dialeto ático. Pois “drama” vem do verbo *dráo*, enquanto o dialeto ático emprega o verbo *prátto* para dizer “agir” – e a ação é o elemento crucial da tragédia, segundo Aristóteles. Pode-se alegar que Platão usa a palavra *drâma*, mas talvez sua obra não tenha sido escrita em dialeto ático puro, pois ele morou na Sicília. Ainda assim, em Atenas a palavra *drâma* seria normalmente associada a um culto religioso e possivelmente por uma influência estrangeira veio a representar a encenação em geral.

A reivindicação ateniense encontra alguns testemunhos independentes a seu favor. Um dos documentos mais importantes a sobreviverem até nós é o Mármore de Paros, uma inscrição do século III a.C. – uma crônica universal da Grécia, cujo autor e fontes nos são desconhecidos. De qualquer maneira, é um documento relativamente contemporâneo aos festivais de tragédias. Aí lemos que por volta de 534 o poeta Téspis criou a figura do ator dramático: “desde que o poeta Téspis primeiro respondeu (isto é, representou como ator), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e recebeu como prêmio um bode”. Ateneu II 40 a-b: “Tanto a comédia como a tragédia foram inventadas em Icária na Ática, no delírio da embriaguez e por ocasião da vindima”. O *Suda*, uma combinação de dicionário e enciclopédia bizantinos do século X d.C., informa-nos no seu verbete sobre Téspis que “ele foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de alvaiade de chumbo; que depois cobriu [a face] com plantas silvestres ao representar, e depois disso também introduziu o uso de máscaras feitas só de fios (tecidas). Instituiu espetáculos dramáticos por volta da 51a. Olimpíada (576/532/1)”. Trata-se de um testemunho posterior, mas precioso pela raridade. Nada se diz aí sobre a natureza da figura que Téspis separou do coro (se teria sido um recita-

PICKARD-CAMBRIDGE, A.
 W. *Dithyramb, Tragedy and
 Comedy*. Oxford University
 Press, 1927.



Máscara teatral grega

dor, ator ou outro), além do fato de ela usar uma máscara, sobre a temática satírica ou dionisiaca que ele pode ter usado ou não, sobre quando a tragédia passou a representar heróis, se com ele ou não. Contudo, tampouco temos até agora razões para atribuir esses desenvolvimentos a partir de outro contexto. O que sabemos da tragédia ática é que ela destaca heróis da epopéia ou da tradição mitológica e os transforma em protagonistas de uma trama complexa e dialogada. Esse desenvolvimento, por tudo que sabemos, poderia muito bem ter partido das inovações de Téspis.

Assim, não reconheceríamos formas poéticas e dramáticas prévias como já trágicas. Poderia haver, quando muito, uma pré-história da tragédia fora de Atenas. Se a existência em separado de um protagonista já compreendido como o ator portador de uma máscara e de uma “personalidade” reconhecível é uma condição sine qua non da tragédia, então a pretensão ateniense está justificada. O historiador literário, preocupado com a fixação de gêneros e procedimentos, tenderá a olhar com olhos favoráveis essa conclusão. Por outro lado, há aqueles que consideram que **o problema da essência da tragédia** não pode ser respondido mediante a identificação do momento histórico em que rotinas e figuras foram introduzidas, nem por quem foram introduzidas. Há aqueles para quem os começos, mesmo quando toscos, oferecem uma chave para a compreensão do que veio depois. Em outras palavras, para compreender o adulto, consideram necessário olhar para a criança. A criança, no caso, é a *atmosfera de tensão dionisiaca* que daria ao drama a sua característica específica. O representante principal desse grupo é **Nietzsche**, que, apesar de recusar a catarse como finalidade da tragédia, apóia-se bastante no testemunho aristotélico, pois ele indica a plausibilidade da ligação entre culto dionisiaco e teatro. Voltar-se-á à teoria nietzscheana sobre o nascimento da tragédia ao fim deste livro. Esta leitura tende a favorecer as pretensões dóricas como o local de nascimento da tragédia, os indícios que apontam uma origem comum ao ditirambo dionisiaco e à tragédia, ou ao nascimento da tragédia a partir do ditirambo, ou ainda a um parentesco distante entre o culto dionisiaco e as representações teatrais (forçando um pouco as palavras de Aristóteles, que não se compromete tanto). Façamos rapidamente da conexão entre tragédia e ditirambo.

Friedrich Nietzsche
(1844-1900)

A tradição que encontra a origem da tragédia em Corinto enfatiza o caráter poético do texto trágico e o associa ao culto dionisíaco, que seriam uma herança do ditirambo. Alguns dos principais testemunhos a esse respeito são os seguintes:

Reinava Periandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Aríon de Metimna abordou a Tênaros – citado como então não houve segundo, foi ele, que o sabemos, o primeiro que compôs e fez executar, em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou (Heródoto I. 23).

Outro testemunho é de **Proclo**: “Píndaro diz que o ditirambo foi inventado em Corinto, e Aristóteles assevera que o iniciador deste gênero de cântico foi Aríon, o primeiro que introduziu um coro cíclico” (*Chrest.* 43). É de se notar que aqui não se caracteriza Aríon como ator trágico, no sentido de usar ele mesmo máscaras, como se diz de Téspis, ou ter criado tramas heróicas. Aríon destacou o solista e fez dele o precursor de um ator que se destaca menos por personificar outrem do que por dialogar poeticamente com o coro. O “coro cíclico” com um ou dois solistas (o entoador e o respondedor) ou então com um entoador e uma resposta do coro é visto como uma maneira precursora de representação dramática, mesmo que não de atuação. A hipótese da origem dórica ganha peso diante do caráter *poético* do diálogo trágico. Uma tragédia que não seja um exemplo da mais alta poesia não é uma tragédia grega.

É difícil, porém, diferenciar o ditirambo de outras formas de poesia cantada, já que o seu tema e outras circunstâncias parecem ter se perdido, a não ser a conexão originária com Dioniso e o vinho. Se ele era obsceno ou elevado, ou se englobava todos esses registros, já é mais polêmico. Sabemos pouco sobre o culto dionisíaco anterior e pouco sobre o que ocorreu entre o início do ditirambo com Aríon até as figuras brilhantes que marcam o fim do período arcaico grego – Simônides, Píndaro e Baquilides. Perdeu-se o denominador comum entre, por exemplo, as odes de Píndaro e o coro (bêbado?) de sátiros, que, segundo Proclo e Heródoto indicam, cultuava Dioniso e executava o ditirambo. **Em que se basearia a conexão entre o ditirambo e a tragédia, isto é, entre um**



Estátua de Dioniso (Museu do Louvre, Paris, França)

tipo de poesia recitada por um coro, mas desprovida de trama e atores, e uma encenação dramática em sentido próprio?

A presença de sátiros em ambos os casos seria uma indicação suficiente do parentesco entre a tragédia e o culto dionisíaco? Por um lado, Flickinger, citado aprovatoriamente por Pickard-Cambridge, afirma a exclusividade do tema dionisíaco nas primeiras tragédias (apud PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb*, op cit, p. 95). Por outro, de acordo com as tragédias que nos são acessíveis, Dioniso não é uma presença muito relevante, a não ser em *As bacantes*. É um fato inegável a desapareção do herói dionisíaco da trama, se é que algum dia ele existiu, e sua substituição pelo herói lendário (Agamêmnon, Édipo etc.). É inteiramente viável negar que sejam relevantes Dioniso e os sátiros. Já se escreveu que uma decisão contingente de um único homem, Pisístrato, determinou a grande Dionisíaca (a festa dedicada pelos atenienses a Dioniso em janeiro) como data para os concursos de tragédias. Para *G. Else*, a única relação da tragédia ática com o culto dionisíaco é que a enorme popularidade deste o tornava uma ocasião propícia para reunir o povo em uma celebração mais cívica do que religiosa. Pela via da religião, a *pólis* se tornou digna do culto geral, pois deuses como Apolo e Atenas, propriamente ligados ao poder secular, eram os preferidos da elite e não tão atraentes ao povo urbano ou de raízes agrárias.

ELSE, Gerald. *Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Nova Iorque: Norton, 1965. p. 49.

Em favor do partido dionisíaco, por assim dizer, resta a possibilidade de invocar a própria etimologia da palavra “tragédia” (assunto a que Aristóteles não se envolve diretamente). É possível interpretar a palavra *tragoidia*, “tragédia”, como “canto do bode”, embora tal derivação não seja incontestável. Uma tradição posterior só reconheceu os sátiros do coro ditirâmico como uma combinação de homem e bode graças à fusão com os mitos sobre a origem da música e sobre a própria origem da tragédia, entendida como “canto ao bode”. Não existe evidência aqui de que Aristóteles associe o elemento *satírico* do ditirambo diretamente a uma antiqüíssima temática dionisíaca original da tragédia, nem ao sacrifício do bode, ou ao sacrifício em geral. Aristóteles, como se vê, não é signatário da tese da origem ateniense ou pelo menos puramente ateniense da tragédia, pois afirma que a tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica antes de atingir a sua forma

natural (1449a 9). Isto não implica afirmar diretamente o seu caráter derivativo diante do culto dionisíaco. A versão aristotélica para a origem da tragédia no capítulo 4 da *Poética* é que tanto o diti-rambo como a tragédia se desenvolveram a partir de um começo improvisado, envolvendo a presença de sátiros.

Aristóteles buscará incorporar o que há de verdadeiro em cada uma das duas tradições, dórica e ateniense, a partir de uma análise da tragédia em sua forma tardia e consumada.

Do ponto de vista da forma, ela é poesia dramatizada. Distingue-se da epopéia por usar vários metros em vez de um só. Pode-se dizer que usa uma linguagem mais adornada e variada que a da epopéia. Do ponto de vista do tema, na maioria dos casos vemos um mito tradicional ganhar em complexidade, pois poderia pertencer apenas à tradição oral ou ser mencionado em uma única linha de Homero ou Hesíodo.

3.5 O PROBLEMA DA CATARSE

O que singulariza a definição aristotélica é ir além do que a análise histórica e puramente literária autoriza. A arte de compor tragédias é a arte de escrever tramas belas, grandiosas e ao mesmo tempo concentradas de modo a conduzir o espectador numa direção bem definida, estimulando sentimentos de terror e piedade. A definição aristotélica de tragédia é a seguinte:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (*kátharsis*) dessas emoções (Poé. 1449b 24-28, p. 110).

Destaquemos alguns aspectos dessa definição. Em primeiro lugar, a tragédia é a imitação de uma ação elevada ou mais simplesmente “a imitação de uma ação” (1449b 35, p. 110). Mas essa é a própria definição de mito: “o mito é imitação de ações” (1450a 2s.,

p. 110-1). Tais elementos nos ajudam agora a compreender de que imitação afinal se fala na *Poética*. **A tragédia é uma imitação do mito, e ela mesma é um mito.** A palavra “mito”, assim, é usada aqui em um sentido amplo e estrito. O mito, na acepção artística empregada aqui, também tem as conotações de “trama”, “enredo” ou “construto ficcional”. A tragédia repete no palco um mito, no sentido de “história legada pela tradição e já conhecida pelo espectador em alguma das suas versões”. Mas ela também é um mito, no sentido especial que Aristóteles dá à palavra: a imitação ficcional de uma ação. De fato, o mito ficcional, aquele que é composto pelo poeta trágico e não simplesmente legado pela tradição, **é o elemento mais importante de todos:** “o elemento mais importante é a trama dos fatos” (Poét., 1450a 16).

A que se deve tal prioridade? Em termos estilísticos, podemos dizer que o melhor drama não é o mais bem escrito, nem o que melhor retrata o caráter dos personagens. Um texto teatral, para ser bom, tem de ser, sobretudo, encenável. Nem todo poeta pode ser um poeta dramático. Um texto teatral pode ter grandes qualidades poéticas e descritivas, mas não “funcionar” bem sobre o palco. Pois o drama não é nem poesia lírica e nem prosa psicológica. Se a sua trama não for bem encadeada, o enredo será confuso e as ações dos personagens não terão nenhum nexos, ou esse nexos será insuficiente para explicar os atos dos personagens como conseqüências ou respostas a certas situações. Os outros elementos textuais devem estar a serviço da encenação. Segundo Aristóteles, porém, há razões mais complexas que explicam por que alguns textos são teatrais e funcionam sobre o palco, enquanto outros não. Segundo uma posição adotada por ele em várias passagens de sua obra, “a finalidade é de tudo o que mais importa” (Poét., 1450a 22, p. 111). Tudo caminha no sentido do melhor e mais perfeito. Tudo que existe visa a seu próprio florescimento, tudo está sempre em movimento no sentido do florescimento, e o próprio florescer é um movimento. No caso da vida não é diferente. A sua realização efetiva leva à felicidade, que consiste na ação (isto não significa que a ação só leve à felicidade; ela pode levar à infelicidade também. Mas o repouso não leva ninguém à felicidade). A história (ou mito em sentido amplo), por sua vez, deve imitar a vida, e a tragédia (o mito em sentido estrito)

deve imitar o mito em sentido amplo. **A tragédia imita o mito, que por sua vez é uma imitação da vida:** “a tragédia não é uma imitação de homens mas de ações e de vida” (*Poé.*, 1450a 1). A trama dramática deve imitar o que caracteriza a vida em seu caminho para o florescimento: a ação. A ação se torna assim a finalidade da tragédia. A ação é o que propriamente deve ser imitado.

O retrato psicológico do personagem, por exemplo, uma habilidade tão valorizada pelos romancistas, é de somenos importância. A caracterização das qualidades psicológicas do personagem – como pensa, qual o seu temperamento, qual a sua história de vida prévia – não é um fim em si mesma, e o talento do poeta não se mede, segundo Aristóteles, por sua habilidade de retratar o seu personagem “estaticamente”, digamos assim. O dramaturgo deve retratar o personagem dinamicamente. Não é que a caracterização psicológica não seja uma forma de imitação; ela só não é imitação da vida. Pode resultar em outro tipo de arte que não o drama, mesmo que se utilize de palavras e mesmo que seja apresentada sobre um palco, pois o que caracteriza o drama como gênero de arte é a imitação da vida.

Assim, o drama está em condições, como nenhuma outra imitação e como nenhum outro gênero de arte, de ensinar algo sobre a vida (pois a imitação leva ao aprendizado). **O que o drama ensina sobre a vida?** Diz-se que a caracterização do personagem trágico deve estar a serviço da imitação de personagens “elevadas”, isto é, daquelas capazes tanto de crimes como de atos heróicos (que povoam a mitologia e a epopéia gregas). De fato, não há tragédia sem que ambos, crime e virtude, estejam presentes. Para Aristóteles, é preciso que seja assim. O herói trágico é o **“homem que cai em infortúnio por força de algum erro, não porque seja vil e malvado”** (*Poética*, 1453a 7). Se os heróis fossem apenas virtuosos, não haveria tragédia, mas apenas a encenação de uma sucessão de injustiças inexplicáveis sofridas por um protagonista – o que, segundo Aristóteles, **só provocaria a repugnância do espectador**. No entanto, tampouco pode ser uma pessoa de má índole – pois, ainda segundo Aristóteles, o espectador ficaria satisfeito diante da punição recebida pelo personagem dramático. Assim, o protagonista deve cair em consequência de seus erros. A caracterização do personagem deve deixar claro que o herói é responsável tanto pe-

.....
:
:
:
A tragédia de Édipo rei é um bom exemplo disso.

Assim, o que sucede a Édipo não é injusto; não é injusto porque, segundo a teoria aristotélica sobre a arte, ele pôde escolher o seu destino.

los seus grandes acertos como por suas grandes falhas, **em vez de simplesmente cumprir uma maldição predestinada**. Temos livre-arbítrio. A encenação não despertaria nem terror e nem piedade, apenas satisfação. A tragédia põe sobre o palco as ações por meio das quais o herói lendário causa a própria infelicidade. Na encenação trágica, o herói lendário é mostrado como uma figura grandiosa e respeitável, que, no entanto, é capaz de cometer erros terríveis.

O mito trágico é a imitação dos processos por meio dos quais o herói lendário provoca a sua própria derrocada, enfatizando precisamente a relação entre causa e efeito, isto é, como uma decisão livre leva a conseqüências graves – involuntárias, mas ainda assim imputáveis ao herói, que por isso é punido.

Catarse é purificação. A palavra “catarse” é de origem grega (vem de *kátharsis*). Compare com o adjetivo *katharós*, “puro”, e com o nome próprio português “Catarina”. A palavra “purificação” é de origem latina.

Chegado a esse ponto, podemos arriscar uma interpretação para a sentença tão discutida, segundo a qual a tragédia, **“suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”**. Para os propósitos deste livro, não vale a pena mencionar a longuíssima história da exegese da noção de catarse. Os comentadores tentam tirar de muito poucos fragmentos – tanto de Aristóteles como da literatura contemporânea, especialmente a médica – os subsídios para compreender a catarse. Uma pessoa poderia dedicar toda a sua vida à leitura dos comentários filológicos e críticos sobre o assunto. Seria impossível resenhar as principais posições exegéticas aqui; mesmo que fosse, ainda assim seria preciso escolher uma interpretação. Portanto, é preciso adotar um modo sucinto de proceder. Você lerá abaixo apenas a íntegra do tratamento mais extenso da noção de catarse na obra aristotélica, seguido por uma tentativa de interpretação.

A descrição mais detalhada a chegar até nós da catarse de fato foi um trecho da *Política* em que os tipos de música e seus efeitos são discutidos. A mesma discussão menciona que o tema será tratado em outra obra, talvez em um trecho perdido da *Poética*, talvez no diálogo sobre os poetas. Assim, o autor da *Política* se encarrega de tornar a sua discussão relevante para a catarse trágica, já que se diz de certo tipo de música que ela pode proporcionar uma experiência semelhante à dramática. A catarse aqui visa purificar as

mesmas emoções de terror e da piedade. Passemos à citação da passagem, pois, ainda que um tanto longa, ela nos é necessária:

Enfim, adotando a divisão dos cantos aceita por certos filósofos, em cantos morais, práticos e aptos a fazer nascer o entusiasmo [...] afirmaremos que a música não se limita a um tipo de utilidade e que, antes, ela deve ter diversas. Ela pode servir à instrução, à purificação (em nosso tratamento da poesia explicaremos depois o que compreendemos por esse termo que aqui usamos de modo geral); por fim ao prazer [...]. Deve-se utilizar-se de todas as espécies de harmonias, porém não de uma única maneira em todos os casos. Em vez disso, é necessário fazer servir os cantos morais à instrução, porém limitar-se a ouvir, executados por outras pessoas, os que se chamam práticos e os que são próprios a fazer nascer o entusiasmo. Este modo de impressionar-se, tão viva e profundamente em algumas pessoas, existe no íntimo de todos os homens; apenas diverge pelo mais e pelo menos. Por exemplo, a piedade, o medo e ainda o entusiasmo. Efetivamente, existem pessoas que são particularmente propensas a estas espécies de movimento da alma; são os que se tornam tranquilos e absortos sob a influência das melodias sacras, quando ouvem uma música que lhes perturba a alma; afirmar-se-ia que acham o remédio que poderia purificá-la. Os homens predispostos à piedade, ao temor e, geralmente às paixões violentas, devem sentir necessariamente o mesmo efeito; e ainda os outros, de acordo com a sua disposição particular com respeito às paixões; todos devem sentir uma espécie de purificação e alívio seguidos de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que tornam puras as paixões conferem aos homens uma alegria ingênua e pura (*Pol.* 1341b 30-1342a 15). (ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, s./d., p. 168, modificada).

Limitar-nos-emos a discutir o terceiro tipo de música, a *enthusiastiká*. O uso inicial desse tipo é exclusivamente religioso e executado em instrumento de sopro. A flauta a que se faz alusão – a precursora do atual oboé – é excessivamente estimulante; por isso não tem um uso educativo (cf. *Política* 1341a 21). Platão concorda que os instrumentos de sopro (aos olhos gregos, instrumentos estrangeiros) são mais bárbaros e instáveis que os de corda. Por isso, a flauta era usada durante cultos religiosos tidos como propensos ao exagero e ao transe místico. Tais cultos despertam o entusiasmo, que significa “estar com o deus (*theós*)”, e a música que leva a tal estado se chama entusiástica ou destinada a insuflar entusias-



Aulos antigo. O que aparece nesta imagem possui dois tubos, mas existiam aulos na Grécia Antiga apenas com um tubo para a saída do som

mo. Mas ela também pode ter uma utilidade secular, que é o tema deste parágrafo.

Vimos no capítulo anterior que a música, para os pitagóricos, também tem uma função educativa e terapêutica. Como você se lembra, o pensamento pitagórico gira em torno da harmonia do universo. A música traz essa harmonia para dentro do caráter, e a medicina a traz para dentro do corpo. A cura tanto do corpo quanto da alma consiste no realinhamento com o universo. A música, ao imitar a harmonia do universo, convida a alma gentilmente a se lhe assemelhar. Mas também pode se dar o contrário: quando uma alma está tomada por paixões excessivas e violentas, a exposição a ritmos desse tipo pode purificá-la de tal excesso. De fato, o ensinamento musical pitagórico se divide em duas correntes paralelas: uma corrente vê na música um efeito ordenador das paixões, isto é, medicinal (purificador), ou pela discordância, isto é, usando música virtuosa e sóbria para produzir o caráter virtuoso onde ainda não está presente, ou pela consonância, inculcando e educando o espírito já pronto a receber o caráter. Assim, alguns pitagóricos propõem um tratamento *alopático*, isto é, de cura pelo dessemelhante. Dâmon e Sócrates propunham a audição de melodias que conduzissem a um caráter elevado e equilibrado como forma de educação moral por meio da música. Tais melodias deveriam ser a tradução em sons do equilíbrio e da harmonia morais.

Aristóteles adota, em relação ao uso educativo da música, a visão da escola alopática de terapia musical, segundo a qual há uma imitação de sentimentos morais aos quais a alma é sensível. Existe em nós uma afinidade com as harmonias e as melodias musicais de tal modo que podemos nos afinar por elas, assim como se afina um instrumento por uma nota invariável que existe independentemente dele. O tipo certo de música pode formar um caráter nobre, enquanto as melodias raivosas ou indolentes devem ser evitadas na educação dos jovens para que sua alma não se afine por elas. Os jovens devem estudar e praticar a música até o ponto de poder apreciar “melodias e ritmos nobres” e formar o caráter (*Pol.* 1341a 15). No entanto, o mesmo Aristóteles parece aqui propor um outro tipo de utilidade para a música, não educativa, que se desvia da escola alopática de Dâmon e Platão. Quando alguém é

particularmente propenso a sentir piedade, medo e entusiasmo, o remédio que purificará a sua alma *não* é uma música “moral”, isto é, harmoniosa e formadora de um caráter harmonioso, **mas a música governada pelas mesmas paixões**. A música destinada a fazer nascer o entusiasmo cura a alma por confrontá-la com as paixões que já a dominam. A audição de uma música intensa, insustentável e exagerada depura as paixões intensas, estáveis e exageradas. A música *homeopática*, de cura do semelhante pelo semelhante, também tem a sua utilidade.

Afastando-se novamente de Platão, para quem nenhum bem poderia advir do estímulo às paixões, Aristóteles considera que tal estímulo acabaria por levar a um estado de alívio. Assim, a música que inicialmente tinha apenas um sentido religioso passa a ter uma função secular também. A catarse musical, a que só a música destinada a fazer nascer o entusiasmo pode conduzir, é uma purificação e um alívio seguidos de uma sensação de prazer. Além do mais, trata-se de um prazer perfeitamente inocente e inofensivo que conduz a uma alegria pura.

A ligação entre os dois textos é que versam sobre a catarse artística, isto é, a que purifica especificamente as emoções do terror e da piedade. Claro está que ainda não definimos satisfatoriamente o que seja “purificar” ou “aliviar”, muito menos porque o terror e a piedade são os sentimentos que devem ser purificados, tanto na *Política* quanto na *Poética*. Como não sabemos ao certo a data da redação da *Poética*, não podemos dizer ao certo se trata-se de uma obra tardia, mas ela pode ser a explicação prometida para “depois” da *Política*, e que se perdeu. Assim, voltamos à pergunta. Por que a apresentação de atos horríveis no palco tem um efeito purificador sobre o espectador e o que o terror e a piedade têm a ver com isso? O que se segue é uma interpretação tão boa ou ruim como qualquer outra.



Desespero de Édipo por ter matado seu próprio pai e saber que havia se casado com a própria mãe

Sofremos, como enuncia o capítulo 13 da *Poética*, diante da punição do herói trágico, que nos parece imerecida, mesmo que saibamos que ele errou. Pois temos, por um lado, livre-arbítrio: nossa vida é feita de escolhas livres e de conseqüências dessas escolhas. Por outro lado, pode haver uma maldição divina sobre o herói, ou ele pode não conhecer as circunstâncias que cercam seus atos. Muitas vezes, pessoas que são basicamente boas cometem grandes erros e são levadas pelas circunstâncias ou pela ignorância. Seus erros podem ser atenuados pelas circunstâncias, mas não simplesmente esquecidos, pois são graves. Muitas vezes, o efeito de nossa escolha não foi desejado nem previsto, mas ainda assim somos responsáveis por ele. A vida consiste em ações que trazem felicidade ou infelicidade ao agente. A tragédia é o mito (trama) que imita o mito (história legada), que, por sua vez, imita a própria vida. A tragédia imita, portanto, os modos como até o herói erra, mesmo não sendo mau. A tragédia imita a falha trágica na trajetória do herói, tal como narrada pela lenda, que por sua vez retrata a falha trágica da vida. **A falha não seria um dado accidental da ação e, por conseguinte, do mito, mas uma possibilidade inerente a ela e nunca completamente curável.** A vida é, às vezes, compreensível e aceitável racionalmente; outras vezes não – por exemplo, quando vemos alguém que é basicamente bom sofrer um castigo. A tragédia desperta o sentimento de terror: existe algo inaceitável e incompreensível na lenda heróica. A descoberta do caráter paradoxal do herói desperta também o sentimento de piedade. Terror e piedade são sentimentos especialmente ligados à descoberta do caráter paradoxal do herói (e talvez da própria vida humana).

Eis por que Eudoro de Souza sustenta que Aristóteles não toma nem o partido dórico e nem o partido ateniense, mas reúne ambos. Para entender essa solução sem repetir o que foi dito acima, é preciso adotar a mesma noção do filósofo português. De acordo com Eudoro de Souza, “o deus grego é o agente de uma diacosmese”, termo que ele toma emprestado do filósofo Crisipo (op. cit., p. 84). A doutrina de Crisipo não nos interessará tanto quanto o sentido em que se pode entender a diacosmese, isto é, como “modo de ordenação do *kósmos* (universo)”. O politeísmo grego significa, entre outras coisas, que cada deus oferece um modo de narrar e

ordenar o universo. Na religião homérica, diante de cada situação, cada deus oferece sua interpretação e também a sua tentativa de solução a Zeus, que finalmente se decide por uma ou outra. Ares vê o mundo pelo ângulo da disputa e do conflito, Hera zela pelo lar, Atenas zela pelo cumprimento da lei paterna etc. Dioniso vê o mundo pelo ângulo do paradoxo, ressaltando tudo quanto é contraditório: “como dionisiaco, o Universo se nos revela sob o aspecto da contradição; o Kósmos nos aparece em si mesmo contraditório: contraditório na Natureza, contraditório no Homem, contraditório na própria divindade” (*ibid.*, p. 84). O elemento dionisiaco continua presente na tragédia como modo de ordenamento e perspectiva. A tragédia exhibe as facetas contraditórias da lenda tradicional; nisto consiste justamente o seu ordenamento: um ordenamento que afirma ser o paradoxo algo constitutivo da histórica e não acidental ou espúrio.

Eis por que se afirmou acima que a pergunta sobre a presença ou não do elemento dionisiaco na tragédia é uma pergunta por sua *essência* ou por sua *atmosfera* – em todo caso, elementos impossíveis de serem identificados objetivamente. O enigma do elemento satírico e dionisiaco no começo da tragédia e sua sobrevivência ou não em formas posteriores não pode ser resolvido apenas com recursos históricos. Dioniso deve ser entendido como um deus que oferece um modo de compreensão peculiar. Sugere-se aqui que o elemento dionisiaco consiste nessa perspectiva trágica sobre o mundo, isto é, na constatação do caráter paradoxal do herói (e também na busca de uma solução possível para os sentimentos que essa constatação desperta). Desse ponto de vista, pode-se oferecer uma interpretação do sentido da **depuração ou purificação aristotélica** (embora, é claro, a doutrina aristotélica literal tenha se perdido). A purificação pode ser entendida apenas como liberação e purgação do terror e da piedade – e em outros autores, principalmente médicos, a purificação tem muitas vezes o sentido de simples purgação e exclusão. Aristóteles também se vale de uma analogia medicinal na *Política*, como você viu: a música entusiástica é um “remédio”. Mas nem todo remédio visa excluir alguma coisa do corpo.

Pode-se sugerir que Aristóteles sugere que o prazer artístico proporciona a maneira certa de lidar com a constatação do caráter paradoxal do mundo, em vez de simplesmente intensificá-lo ou negá-lo. A tragédia não se limita à exibição do inaceitável, mas produz uma maneira aceitável e até prazerosa de o espectador se relacionar com ele.

Seria contrário ao pensamento aristotélico que o ensinamento trágico se resumisse à constatação dos aspectos incompreensíveis e absurdos da realidade. Trata-se de fazer com que os sentimentos despertados pela perspectiva trágica não se tornem pesados demais. O espectador da tragédia deve ser habilmente conduzido a um estado de intensidade tal que não se limite a permanecer em estado de choque e confusão. O espectador não deve deixar o teatro mais desgostoso do que entrou. O prazer estético permite que ele encontre a justa medida diante da constatação do caráter paradoxal que o mundo às vezes apresenta. Que a purificação seja assim definida: como um prazer estético que não visa simplesmente expurgar sentimentos dolorosos, mas proporcionar uma distância adequada diante deles. O prazer na arte permite, ao mesmo tempo, que não neguemos um aspecto da realidade e nem que nos desesperemos diante dele.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

TRAGEDY AND COMEDY

A. W. Pickard-Cambridge

Obra de referência. Compilação dos documentos que restaram sobre o nascimento da tragédia e comédia grega.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press, 1927.

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA OU HELENISMO E PESSIMISMO

Friedrich Nietzsche

No mínimo, e por mais que se o critique, este livro tem o mérito de tornar acessível um tema erudito antes discutido apenas por especialistas. Do ponto de vista das “evidências históricas”, repete de modo fiel o estado dos estudos antigos do terceiro quarto do séc. XIX.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 2a. ed.

REFLITA SOBRE

- O que Aristóteles pode querer dizer com “a arte (*téchne*) imita a natureza”.
- Em que sentido a doutrina aristotélica da imitação já indica seu afastamento de Platão.
- A que se deve o privilégio concedido à trama sobre os outros elementos do poema.
- Qual a definição aristotélica de tragédia e quais as principais dificuldades envolvidas na sua compreensão.

■ CAPÍTULO 4 ■

A ESTÉTICA DE DESCARTES E KANT

Neste capítulo, você refletirá brevemente sobre as grandes mudanças históricas ocorridas entre a Antigüidade e o século XVII e como o nascimento de uma disciplina chamada Estética lhes está intimamente ligado. Ao longo de todo este livro, tem-se enfatizado que a maneira de perguntar já é parte da resposta. Ela é tão importante quanto aquilo por que perguntamos. As respostas às perguntas sobre a arte, o belo e o sentimento do belo sofrem uma transformação decisiva com a chegada do que chamaremos Idade Moderna e seu modo de pensar. O objetivo geral deste capítulo é mostrar que a Estética corresponde ao modo moderno de abordar a arte, que implica em um recuo para a esfera das experiências internas. Por isso Descartes figura aqui como precursor da Estética (em uma interpretação que está longe de ser majoritária). A seguir, a tarefa específica deste capítulo é indicar como deve ser lido o primeiro livro da Crítica da faculdade do juízo, de Kant, intitulado “Analítica do belo”.

4.1 A IDADE MODERNA COMO RECOMEÇO DA FILOSOFIA

Você terá a impressão de que demos um salto que se lança da morte de Aristóteles e aterrissa aproximadamente 20 séculos mais tarde. Nesse meio tempo, houve mudanças históricas de primeira importância: o fim do mundo antigo, a ascensão do cristianismo, o nascimento e o fim do mundo medieval, o Renascimento e o começo da Idade Moderna. Concederemos importância especial a eventos como a revolução científica, a descoberta das Américas, a colonização do planeta pela Europa, o cercamento dos campos, o fim do feudalismo, a Reforma Protestante, o nascimento do capitalismo e as primeiras revoluções políticas. Demarcaremos com linhas nítidas as fronteiras que separam a Idade Moderna da Idade Média, e esta da Antigüidade, e recomeçaremos a nossa análise de textos filosóficos pelo século XVII. Os autores medievais serão mencionados para fins de contraste. Empreguemos expressões bastante abrangentes como “mundo moderno” e “modo moderno de pensar”. Por que proceder assim?

O início da Idade Moderna traz consigo o estigma de “Idade das Trevas” lançado sobre a Idade Média. É exatamente assim que a Idade Moderna se definiu: como um tempo de “luzes”, isto é, de revelação pública da verdade. Forçosamente, subentende-se que o período anterior fora de escuridão, pois toda civilização não acompanhara a Igreja Católica ao afirmar o repouso da Terra e o movimento do Sol em torno dela? O mundo culto desde o fim

do século XVI estava convencido de que suas conquistas intelectuais e materiais (revolução científica e descoberta da América) aproximavam-no mais da verdade e que talvez o futuro reservasse descobertas ainda mais prodigiosas. O sentimento de superioridade dos modernos encontra uma expressão clara nas chamadas “querelas dos antigos e modernos” de fins do século XVII. Esse nome engloba na Itália, França, Inglaterra e Alemanha uma série de debates em que um dos lados defende a superioridade dos antigos e o outro, a superioridade dos modernos. Seu modelo literário e intelectual talvez já seja o *Diálogo sobre os dois sistemas do mundo*, em que Galileu refuta a física escolástica. Na França, podemos citar a polêmica que opôs Boileau e Perrault em 1687 para indicar que o debate inicial se deu entre modelos literários no último quarto do século XVII. O primeiro sustentou que a Antigüidade não havia sido ultrapassada em excelência artística, e o segundo, que a inovação artística era justificada e permitida. No ano seguinte, **Fontenelle** escreveu a famosa *Digressão sobre os antigos e os modernos*, que, como homem de ciência, decide em favor dos modernos (conta-se a respeito dele a anedota segundo a qual teria rompido relações com o filósofo Malebranche ao descobrir sobre a mesa de cabeceira deste um exemplar de Tucídides, o historiador da Guerra do Peloponeso). Na Alemanha, um pouco mais tarde, Winckelmann afirmou, em 1755, em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura* que os gregos deveriam ser superados até mesmo como modelos artísticos. Deveriam servir de inspiração para um tipo de imitação que ultrapassa o modelo (ver-se-á que mais tarde, no começo do século XIX, essa polêmica está no centro da teoria romântica e do pensamento sobre a arte do idealismo alemão). **Assim, um partido defende a superioridade antiga, pelo menos em termos de arte, e o outro, a superioridade dos modernos em termos de ciência, política e cultura, e talvez até mesmo arte.**

Que o mundo moderno se considera intelectualmente superior a tudo – ou quase tudo – que havia acontecido antes fica claro, portanto, desde os títulos de algumas das suas obras inaugurais. No entanto, a expressão “Século das Luzes” só foi cunhada um pouco mais tarde. O movimento chamado *Esclarecimento* se estendeu pela



Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757). Pintura de Louis Galloche.



Denis Diderot (1713–1784).
Pintura de Louis-Michel
van Loo, 1767.

No século XVII, Descartes se inspira na análise matemática e Spinoza, no método dedutivo de Euclides. Hobbes se inspira na física newtoniana para escrever uma filosofia política em bases materialistas. Você está tendo a oportunidade de ver minuciosamente na disciplina História da Filosofia III deste curso que a Filosofia passa a se inspirar na ciência natural moderna em vez de insistir na posição de “ciência primeira” que lhe foi dada por Aristóteles.

Europa durante o segundo e o terceiro quartos do século XVIII. Trata-se de um conjunto de manifestações científicas, intelectuais e artísticas não coordenadas entre si – exceção feita ao trabalho de **Diderot** para reunir, em uma mesma *Enciclopédia*, todo o conhecimento disponível apresentado em artigos escritos encomendados aos maiores sábios da época. Alguns traços caracterizam o *Esclarecimento* como movimento unificado e supra-europeu, apesar de nem sempre os seus protagonistas se considerarem companheiros de jornada: a filiação à física newtoniana, a certeza comum de que todas as instituições e todas as disciplinas deveriam ser postas sob exame e o desejo de difundir o conhecimento para que o público em geral pudesse participar da atmosfera que tomara conta do mundo erudito.

A atmosfera de inquietação intelectual, de liberdade de pensamento e de penetração investigativa marca, inegavelmente, esse período; talvez não pela perda de autoridade da Igreja Católica e dos cientistas católicos – talvez tais perdas de autoridade **já sejam conseqüências** do espírito moderno. No entanto, evitaremos locuções como “obscurantismo medieval”, “tempo de superstições”, “época da Inquisição” e tantas outras equivalentes. Não se aceitará a hipótese de que o fim de uma suposta repressão absoluta acarretou imediatamente a descoberta de uma verdade que antes estava encoberta. A expressão “Século das Luzes” sugere a imagem de um véu que se retira ou de uma região escura sobre a qual se lança luz. É como se a natureza, o Estado e Deus sempre já estivessem “lá” esperando que alguém os iluminasse, isto é, fizesse aparecer e descrevesse corretamente. **O método correto da descrição é inspirado ou na álgebra, ou na geometria ou, por fim, na nova ciência da natureza.** A Idade Média não podia fazê-lo em vista de suas “superstições”, mas, uma vez denunciadas as superstições, o cientista moderno poderia dizer **como as coisas realmente são** – seja lá o que isto signifique.

Neste curso, tomar-se-á outro caminho. Não se considerará o pensamento helenista, medieval e renascentista desimportante. Considerar-se-á, contudo, o período compreendido entre Descartes e Kant como **o verdadeiro recomeço da Filosofia** desde Aristóteles, porque de fato pertence a um ponto de inflexão histórico de

primeira importância. Esta inflexão pode até não significar a saída de um período de trevas, mas indica uma nova posição do homem diante de todas as coisas. Essa nova concepção do que seja a realidade nos interessa, embora não como a verdade final e definitiva. Mesmo que a Idade Moderna não tenha uma visão histórica de si mesma, nós considerá-la-emos historicamente. Ou hermeneuticamente – considerando que a hermenêutica é o modo investigativo filosófico que se caracteriza pela ênfase no caráter contextual e histórico da verdade.

4.2 O SUJEITO AUTÔNOMO E O NASCIMENTO DA ATITUDE ESTÉTICA

O que se quer dizer com abordagem histórica ou hermenêutica ficará mais claro quando começarmos, de fato, nossa leitura da Filosofia moderna. O pensamento de Immanuel Kant será considerado o grande intérprete e a consumação da nova maneira de pensar, ainda que, cronologicamente, não inaugure a Idade Moderna do mesmo modo que eventos anteriores. Não será uma coincidência que também Kant dá profundidade e caráter à Estética, disciplina inaugurada, como você viu no Capítulo 1, por Baumgarten. Mas os prenúncios da Estética já estão na obra de René Descartes, embora ele não tenha usado este termo nem escrito nenhuma obra sobre arte destinada ao grande público.

Escolhemos Descartes como iniciador da Filosofia moderna em conformidade com a maioria dos manuais de História da Filosofia. Por quê? Porque ele nasceu 103 anos depois da descoberta da América, 79 anos depois de Lutero dar início à Reforma Protestante e 32 anos depois de Galileu? Todas essas afirmações factuais estão corretas, mas ainda não é disso que se trata. O pensamento de Descartes não é contemporâneo a esses eventos segundo o calendário, mas porque formula a proposição fundamental do pensamento moderno e, portanto, definiu a atitude fundamental da humanidade moderna.

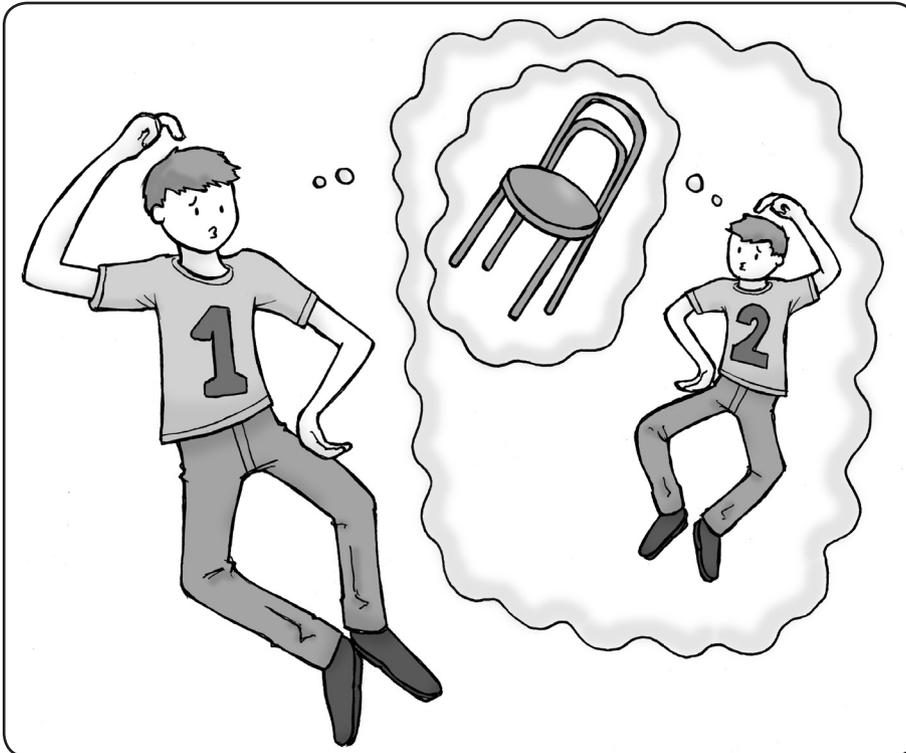
Se o juízo majoritário aponta Descartes como primeiro filósofo moderno, é porque ele sublinhou o papel do sujeito. O pen-

BOYER, Charles. *L'idée de vérité dans la philosophie de saint Augustin*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1940. p. 46-49.

samento que busca o fundamento último da verdade deve partir de uma primeira proposição, anterior a todas as outras: *cogito sum* (em português: “eu penso, eu sou”). Em vida de Descartes já fora apontado que Santo Agostinho antecipara a indubitabilidade da proposição “eu penso” em *Sobre o livre arbítrio da vontade* (livro II, capítulo iii) e *A cidade de Deus* (1. xi, c. 26). Arnault escreve a Mersenne que já ***para Santo Agostinho não há nada mais seguro que a própria existência, da qual uma pessoa não pode duvidar, mesmo que possa duvidar da verdade de todas as suas outras crenças. Pois a existência é uma precondição para a dúvida.***

Quem considera sua própria vida mental chega à certeza de que existe, mesmo que todas as suas outras crenças estejam erradas. Ao que Descartes responde, sem citar Arnault pelo nome. Alega desconhecimento, embora se diga feliz de ver seu pensamento confirmado por tão grande autoridade. Quando Arnault de fato lhe envia passagens textuais que comprovariam a precedência do grande pensador cristão, Descartes se limita a responder, em carta de 25 de maio de 1637, que seu emprego da proposição “eu penso” é bem diferente do agostiniano.

A atitude de Descartes é quase indiferente nesse episódio. Não lhe importa muito dirimir nem a sua coincidência e nem a sua divergência com os mestres do passado. Embora ele tenha sido educado em uma escola de jesuítas, a época exigia que os cientistas desconfiassem dos ensinamentos tradicionais e não se deixassem influenciar por eles. Sua falta de erudição é alardeada e voluntária. A respeito de Descartes, conta-se que, a um convidado em sua casa que pedira para ser levado até a biblioteca, mostrou uma carcaça de boi que estivera dissecando, como se todas as suas idéias tivessem sido tiradas apenas do contato direto com a realidade, nada devendo aos mestres do passado. Tal atitude, hoje em dia, parece ingênua ou até megalomaniaca. Contudo, há uma boa dose de verdade na afirmação cartesiana segundo a qual o uso que Santo Agostinho faz da primeira verdade é muito diferente do que ele mesmo faz. Só importa a Descartes que se compreenda corretamente como o “eu penso” deve ser compreendido. **Santo Agostinho faz do “eu penso” uma verdade indubitável, mas não a primeira verdade da qual todas as outras devem ser derivadas.**



O eu pensante se dá conta em Descartes quando este afirma “penso, logo existo”, que é o poder representador do pensamento, na figura expresso pelo boneco 1, que consegue fazer com que “algo” seja abarcado pela nossa consciência, seja percebido por nós; este “representado” é expresso na figura pelo boneco 2, e este “algo” inclui todos os objetos possíveis de representação, possíveis de serem pensados, por exemplo, uma cadeira. Assim, é pelo “penso, logo existo” de Descartes que nos damos conta de que nós somos os responsáveis por aquilo que representamos, são nossas faculdades cognitivas que determinam como percebemos os objetos. E se somos responsáveis por algo, existimos!

A proposição “eu penso” significa “estou consciente de mim mesmo” ou ainda: eu me experimento primeiramente como poder de pensar. Dizer “eu penso” é afirmar a autoconsciência, isto é, **o poder de representar que constata sua própria existência como poder de representar enquanto se vê representando algo qualquer**. A certeza primeira (a certeza de si) é a certeza de saber que representado e representante são um só: que a representação se encontra firmemente diante de si mesma, sem precisar fazer apelo a mais nada para que esteja segura de si mesma. A diferença entre a experiência agostiniana e a cartesiana da autoconsciência é que Descartes compreende a consciência de si como consciência do vínculo entre uma consciência e sua representação. Antes de tudo, **a Filosofia deve investigar o vínculo representacional entre consciência e seu objeto tal como representado pela própria consciência** – eis o vínculo mais forte que ela pode experimentar e

que deve servir de padrão e medida para todos os outros. Segundo o pensamento moderno, não temos acesso a nada que não esteja diante de uma autoconsciência, e o que está assim posto é um objeto da representação. O objeto da representação é o que há de mais seguro, ou melhor, o caráter de representado é o que há de mais seguro em qualquer representação. Esta não é a ocasião apropriada para o aprofundamento dessa discussão. Bastará dizer que, com Descartes, a autoconsciência se erige em fundamento autofundado assegurando-se de si mesma precisamente por não recorrer a nada além de si mesma. A respeito de todas as outras coisas, é a representação que temos delas que merece consideração. A representação é o que surge do vínculo da consciência com as coisas. Mas a representação é algo de que podemos falar com segurança – da coisa representada só podemos falar com segurança a respeito do que está contido na sua representação. Haverá tanta certeza e verdade numa proposição quanto mais fácil for demonstrar que ela consiste em uma representação que o pensar propõe a si mesmo.

Eis uma posição realmente nova na história do pensamento. Não se fará, aqui, justiça à profundidade e à extensão da virada cartesiana. **Retenhamos apenas uma tese: a representação é a única maneira de algo existir para uma consciência, ou seja, para nós.** O que não tem relação com uma consciência não deve nos ocupar, nem poderia. Não existe nada que não seja representado, pois ele nada seria para nós. Assim, por um lado é verdade que não há existência que não seja uma representação. As coisas percebidas são sempre objetos para nós, isto é, têm relação com uma consciência. De outro modo, nada seriam – pelo menos não seriam nada para nós. Não cabe falar, porém, de outro modo de existência que não seja uma existência que podemos compreender ou constatar. Não podemos adotar, por exemplo, o ponto de vista de Deus ou qualquer outro ponto de vista absoluto. Por outro lado, nem por isso deixamos de acreditar que existe um mundo fora de nós que decerto não é o produto de uma alucinação. Contudo, quanto mais cada um de nós concentra sua atenção no mundo exterior, mais se esquece do que realmente deveria investigar: a relação da consciência com o mundo exterior, que é uma relação de representação. De fato, achamos que o mundo é anterior à representação, quando

não pensamos metafisicamente. Quando filosofamos e fazemos Metafísica, damos-nos conta de que, desse ponto de vista, a representação vem em primeiro lugar. A nossa representação não deve ser pensada como efeito de algo que existe e nos impressiona. Ao contrário, o pensamento deve proceder pela ordem, buscando o que é mais certo e confiável. O que existe e a nossa fé no que existe não são as coisas mais dignas de atenção, pelo menos segundo Descartes não são. Nossa crença de que as coisas nos afetam e de que nossas representações são efeitos dessa afecção só pode ser confirmada depois de um longo percurso, se é que pode. O que se impõe em primeiro lugar à consideração filosófica é a necessidade da mediação com coisas existentes fora de nós. No dia-a-dia, esquecemo-nos dessa mediação, isto é, da representação e referimo-nos simplesmente às coisas representadas, sem investigar a relação entre elas e a consciência. Por isso, de acordo com as *Meditações metafísicas*, de Descartes, “isto existe” é a proposição mais incerta, obscura e suspeita, pois obscurece aquilo mesmo que permite que uma consciência aceite estar diante de algo que existe.

A obra mais importante de Descartes são as *Meditações sobre a filosofia primeira* – pois é assim que se intitulam. *Meditações metafísicas* é o título da tradução francesa, que tornou a obra conhecida. A mesma obra, portanto, pode ser designada pelos dois títulos. À primeira vista, tais meditações nada têm a ver com a arte e com o nascimento da Estética. Descartes nem sequer empregou o nome “Estética”, que vem do século XVIII. Sobre arte escreveu o *Compêndio de música*, publicado postumamente, pois foi escrito para uso exclusivo do amigo Isaac Beeckman, entre 1618 e 1619. Mas isto não invalida o paralelo apontado entre Metafísica e Estética.

Isto pode ser explicado por recurso ao *Compêndio de música*, ou melhor, às suas oito *Observações preliminares*. Trata-se de apenas duas páginas, divididas em oito parágrafos. No entanto, a mudança de perspectiva sobre a arte, se comparada com o Renascimento, já é patente. A primeira observação enuncia que “todos os sentidos são capazes de proporcionar um prazer” (DESCARTES, René. *Abregé de musique* – compendium musicae. Edição bilíngüe, tradução e apresentação de Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987. p. 54-55). Esse prazer deve estar em proporção: seja com os sentidos,

seja internamente. Um som muito alto é um exemplo da primeira desproporção. Um som pode provocar prazer, mesmo sem estar ligado a outros em uma melodia. A arte busca o primeiro tipo de proporção, mas busca também o segundo tipo, em que as partes estão em relação umas com as outras. A arte visa criar obras em que os elementos estão interconectados de modo a produzir o prazer sensível, e as obras teóricas sobre arte buscam desvendar o que agrada os sentidos.

A observação preliminar número 3 enuncia que “o objeto deve ser tal que não seja nem muito difícil nem muito confuso de perceber”. Um desenho sonoro ou pictórico não deve ser complicado demais para que os sentidos não se confundam ao considerar todas as suas partes e não consigam compreender em que relações estão umas diante das outras. Por outro lado, quando a relação entre as partes é muito fácil de reconhecer e a diferença entre elas é muito pequena, os sentidos se entediam. Uma proporção aritmética simples não apraz. Por exemplo, uma seqüência em que um segmento de linha é repetido uma vez e depois duas vezes é muito fácil de desvendar quanto ao que determina a diferença entre as partes, por isso não agrada. **O prazer propriamente estético depende da descoberta de tipos especiais de relação entre as partes.** No caso da música, sua capacidade de agradar dependerá de ela empregar relações em que a diferença entre as partes não é imediatamente óbvia ao ouvido. No estudo da consonância e da dissonância se resume boa parte do estudo musical, que se justifica, desse modo, como o estudo das diferenças prazerosas e desprazerosas à audição. São prazeres que se somam ao prazer puro do som singular e isolado.

Essa introdução já distancia o compêndio cartesiano dos manuais prévios como o de Zarlino. Ela mostra que as regras musicais devem se basear **nas propriedades da própria audição.** As propriedades do som são estudadas com o propósito de conhecer como são recebidas pela audição de modo a aumentar o seu prazer. O artista deve observar o modo como se proporciona prazer aos sentidos e que tipo de elementos e arranjos atingem o fim buscado. As oito *Observações preliminares* do compêndio, se ainda não são um tratado de Estética, já contêm uma **atitude ou posição** correspondente. Podemos adotar como primeira característica de uma

atitude ou posição estética: ela subordina a experiência da arte e do belo às exigências da apreciação sensível. Não há outra instância para avaliar o que seja prazeroso musicalmente do que a apreciação sensível. Só a audição decide que consonâncias agradam. Qualquer tentativa de estabelecer as regras da composição tem de ser endossada pelas exigências da audição. A segunda característica de uma atitude ou posição estética é **buscar as regras da experiência do puro prazer sensível**, que devem ser distintas das regras do pensamento puro e da cognição. A experiência estética possui uma regularidade especial que não é lógica, assim como a obra de arte é algo a ser percebido pelos sentidos, mas de forma ordenada. Em um compêndio de música, não importa estudar todas as relações sonoras, mas apenas as que, ao serem apreendidas, despertam o prazer sensível. Estas, por sua vez, são de um tipo especial. Prazeroso é um desenho pictórico ou sonoro que não é nem complicado demais e nem simples demais. A proporção é um dos ingredientes do prazer sensível, mas não o explica totalmente. Os sentidos se inclinam à proporção e se comprazem a ela, mas não porque a reconheçam intelectualmente como tal. Quando fala em audição musical, Descartes não tem em vista um processo semelhante à resolução de um problema matemático. Não compara a apreciação da música com a apreensão mental de uma proporção aritmética, ou pelo menos não apenas com essa apreensão, pois tal experiência não produziria nem prazer e nem desprazer sensível. **A mente não se entedia e nem se compraz na descoberta da proporção.** Descartes aponta na direção de uma capacidade especial na qual estão originariamente ligadas a capacidade de prazer estético e a capacidade de compreensão de relações entre as partes de uma figura (sonora ou outra).

Depois das *Observações preliminares*, segue-se o manual de composição, que identifica os elementos principais da música – som, ritmo, consonância, contraponto. Em todo caso, o artista deve sempre se orientar pelo enunciado das *Observações preliminares*, buscando evitar ao mesmo tempo o excessivamente complexo e o excessivamente simples. Mas como encontrar esta proporção ideal (do ponto de vista dos sentidos)? A este tópico a maior parte do *Compêndio de música* é dedicada, e a própria existência de



O prazer estético da música, em Descartes, não é algo determinado pelo intelecto. Tampouco é algo que possa ser descrito sem relação com o espectador. O que é belo e o que não é belo é determinado por nossas experiências

um compêndio musical se justifica. O prazer da audição não é proporcionado por um meio-termo que possa ser definido pelo intelecto. **Só o prazer auditivo pode identificá-lo.** Deve haver uma proporção reconhecível entre os elementos de um desenho ou entre os sons de uma melodia: nem tão banal que a reconheçamos imediatamente e fiquemos entediados, nem tão intrincada que confunda. Por isso:

entre os objetos dos sentidos, o mais agradável à alma não é o que mais facilmente é percebido pelos sentidos, nem aquele que é mais difícil de perceber; mas é aquele que não é fácil de perceber a ponto de saciar completamente o desejo natural que atrai os sentidos para os objetos, nem tão difícil que cause o sentido. (observação preliminar 7)

Assim, a observação preliminar seguinte e final é que “em todas as coisas, a variedade é muito agradável”. Variedade não significa nem profusão, nem confusão e nem arbitrariedade e está ligada a um certo tipo de inteligibilidade não intelectual do objeto.

As duas últimas observações preliminares, portanto, deixam implícito que há uma capacidade sensível que ama a proporção, mas não depende da mente para reconhecer uma proporção prazerosa quando a encontra. A arte da composição musical é a arte de compor objetos compreensíveis a essa faculdade que serão prazerosos exatamente por essa razão: “trata-se, nas observações preliminares, de uma inteligibilidade não intelectual, de um sensível articulado de tal maneira que pareça proporcional sem que o espírito deva fazer um esforço de compreensão” (BUZON, F. Apresentação. In: DESCARTES, René. *Abregé de musique* – compendium musicae. Edição bilíngüe, tradução e apresentação de Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987. p. 12). Talvez agora já esteja um pouco mais claro o que se quer dizer com o título “pai da Estética” concedido a Descartes. Foi dito no primeiro capítulo e no início deste que a ênfase nos processos subjetivos é uma característica do pensamento moderno.

O eu é identificado não só com a autoconsciência mas também com as faculdades do entendimento e da apreciação do belo. As duas faculdades – a de compreender intelectualmente ou racionalmente e a de compreender mediante os sentidos – são distintas, mas têm algo em comum: devem ser estudadas nas suas feições e exigências próprias. Elas são *autônomas*, ou seja, guiam-se por regras próprias.

A Estética como disciplina específica das regras da apreciação do belo não foi batizada por Descartes, como você viu, pois o seu pensamento musical está voltado para um fim técnico definido que é o ensino da composição musical. A Estética só pôde surgir, porém, depois de se estabelecerem a precedência e a autonomia do sujeito, ou seja, depois de Descartes. As *Observações preliminares* surpreendem o leitor acostumado ao tratamento renascentista da música com o seu pitagorismo tardio. Como aponta o tradutor e editor do já citado *Compêndio de música*, em sua valiosa apresentação:

Tudo mostra que Descartes pensa a música como uma arte destinada a produzir efeitos sobre a alma por intermédio dos sentidos, e não como a reprodução de uma ordem cósmica ou um jogo formal; estamos muito longe de uma musicologia renascentista e das correspondências que ela estabelecia entre harmonia musical e harmonia celeste; são propriedades do ouvido que determinam o conjunto das propriedades utilizáveis pelo músico. (BUZON, 1987. p. 9)

A metafísica cartesiana institui os direitos do ego autônomo, e o seu pensamento musical institui os direitos da audição como juiz último da criação artística. O pensamento musical de Descartes já prenuncia a importância do sujeito (não do seu intelecto como nas *Meditações*). A ênfase é posta sobre a autonomia da audição e do prazer sensível diante do mesmo intelecto. Pode-se falar em autonomia da audição e, de modo geral, em autonomia do sujeito da fruição – não da criação – artística. A metafísica cartesiana institui a autoconsciência como fundamento autofundado do teor de certeza de uma proposição verdadeira.

A Estética pressupõe uma sensibilidade autônoma que é o único padrão e medida pelos quais as belas-artes devem se orientar. Mas a noção de autonomia foi instituída como exigência fundamental pela metafísica moderna.

Tampouco Descartes nomeia expressamente uma faculdade da apreciação do belo. O sentido especial para a apreciação do belo e da obra de arte, mais tarde, foi chamado **gosto**. Quem foi o primeiro autor a identificar uma faculdade ou sentido que não é um dos cinco sentidos corporais, por meio dos quais dirimimos se algo é belo ou feio, é motivo de controvérsia. Alguns dos primeiros são Johann Christoph Gottsched, no *Ensaio de poética crítica para os alemães*, de 1730 e P. André, no *Ensaio sobre o belo*, de 1763. O gosto é autônomo, visto que é uma capacidade separada de apreciação, distinta da capacidade cognitiva. Descartes já está a caminho de identificar o gosto. A Estética é uma disciplina que investiga a arte do ponto de vista da sua fruição por um espectador. A Estética consiste na reivindicação de padrões internos à própria fruição do belo para que a partir deles se tenham os elementos definidores das belas-artes e das regras a que estas devem obedecer.

As estéticas, de modo geral, substituem as poéticas – entendidas aqui no sentido das *téchnai* ou manuais práticos e técnicos sobre como o artista deve proceder. As estéticas nos convidam a avaliar o que é belo e bem executado em matéria de arte em relação a um sentido do belo e da arte à condição de padrão máximo do gosto. A criação da arte não deve se orientar pela busca da verossimilhança, mas pela tentativa de proporcionar uma experiência diante da qual o sujeito adotará uma posição. Não estamos longe apenas dos manuais sofisticos e de Horácio, mas também de Aristóteles. Pois o essencial na poética aristotélica ainda é o elemento mimético – a ação, que imita a própria vida. A imitação da lenda heróica, e por fim da própria vida, na tragédia pode atingir certos efeitos porque ilumina aspectos da lenda e da vida (se é que a separação rígida entre lenda e história factual é sequer aceita aqui). Assim, o artista não produz efeitos apenas por conhecer e manipular as tendências inatas da nossa sensibilidade. Existe, digamos assim, uma verdade

a respeito da lenda heróica na tragédia. ***Ao contrário, o conceito de imitação é secundário para definir o que seja a obra de arte, a partir de agora.***

Busque perceber as diferenças que existem entre a poética aristotélica e a Estética, principalmente em relação ao caráter de verossimilhança com a realidade.

A razão de ser da obra de arte, desde Descartes, é proporcionar um certo tipo de experiência, a do belo, que independe do teor de veracidade da obra.

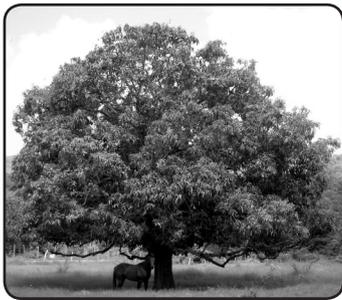
4.3 A CENTRALIDADE DO JUÍZO

Finalmente podemos abordar o pensamento estético kantiano. A introdução pareceu desproporcionalmente longa, é verdade. Mas isto foi necessário para que este livro não se transformasse em um glossário comentado de termos filosóficos. A História da Filosofia, segundo alguns, não deve ser tratada como um repositório de informações. As informações devem fazer sentido. A noção de uma *faculdade autônoma do juízo e do juízo especificamente estético* é a contribuição propriamente kantiana ao debate estético. Contudo, ela só faz sentido se vista como uma confluência e um aprofundamento de várias tendências modernas.

Kant buscou o fundamento último de uma experiência autônoma do belo e do sublime e de uma faculdade específica para a sua apreciação – neste sentido consoma os movimentos iniciados por Descartes, Gottsched, Baumgarten e pelos filósofos ingleses do gosto, como Shaftesbury e Hutcheson.

Na terceira *crítica* encontramos também uma teoria do sublime, talvez em resposta ao ensaio de 1757 de Edmund Burke, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Todos esses elementos se encontram nos parágrafos iniciais de uma *Crítica da faculdade do juízo*, que de fato é muito mais abrangente nas suas intenções. Kant não escreveu uma obra intitulada “Estética”. Ele oferece tudo o que uma Estética deve oferecer: uma teoria do gosto, uma teoria do belo e do sublime, uma classificação geral das belas-artes e uma teoria do gênio na *Crítica da faculdade*

Os gregos, do ponto de vista do filósofo pós-cartesiano, descobriram que conceitos universais se encontram nas proposições verdadeiras e universais da ciência, mas eles não perceberam que esses juízos dependem de nossas representações e não das coisas mesmas.



“Esta árvore é uma mangueira” é um exemplo de juízo determinante da teoria kantiana porque o conceito “mangueira” é universal e é atribuído a algo singular: à árvore que é uma mangueira e encontra-se diante de quem enuncia o juízo



“A rosa é bela” é um exemplo de juízo reflexionante, porque não emprega categorias universais no seu predicado: a característica do belo não pode ser expressa por um conceito universal; só quando, porém, se está diante de algo belo, por exemplo uma rosa, reconhecemo-lo e conseguimos verbalizar sua beleza

do juízo, que, portanto, ao mesmo tempo consuma as estéticas anteriores e aponta para desenvolvimentos filosóficos posteriores.

Algumas palavras sobre a faculdade de julgar se fazem necessárias. Você viu que Aristóteles considerou esta a grande descoberta de Sócrates: a saber, que definições universais podem ser encontradas e que algo singular pode vir a ser caracterizado mediante um conceito universal. Se usarmos a terminologia kantiana, podemos dizer que Sócrates descobriu o juízo, embora não a faculdade de julgar. Os gregos não se referiram a representações. **Para Kant, juízos são combinações de representações singulares e universais.**

Geralmente, a primeira representação, correspondente ao sujeito gramatical, é algo singular. Como você já deve ter percebido, os filósofos se referem freqüentemente a faculdades quando querem designar uma atividade mental. Soa estranho falar das faculdades de correr ou respirar, embora seja possível. Kant considera o conhecer, o querer e o julgar as faculdades principais da razão. “Faculdade” é a origem de um tipo de atividade mental. Kant refere-se à *faculdade do juízo* para nomear nosso poder de formular proposições sobre algo. Ela relaciona algo singular com um conceito. Nossa língua só é constituída por juízos porque temos uma faculdade de julgar.

Exemplos de juízo são: “esta árvore é uma mangueira”, “esta rosa é bela”, “no nível do mar, a água ferve a cem graus centígrados” etc. O primeiro é um exemplo de **juízo determinante**, em que temos algo singular que deve ser determinado (caracterizado) mediante o uso de um conceito ou representação universal. Segundo a terminologia kantiana, quando o conceito universal já é conhecido e trata-se apenas de determinar algo singular com a sua ajuda, temos um juízo determinante. Ele se diferencia do **juízo reflexionante**, em que algo singular está diante de nós, mas ainda não temos um conceito mediante o qual ele seria determinado. No juízo reflexionante, supõe-se que há uma definição sob a qual tudo se encaixa, embora não a tenhamos ainda. Os juízos que proferimos no dia-a-dia são quase todos determinantes, e até a ciência consiste em grande parte deles. Nem todo juízo, porém, expressa um conhecimento, embora todo conhecimento seja articulado em juízos.

O sentimento do belo, para Kant, sempre vem articulado verbalmente. Kant propõe uma diferenciação e hierarquia dos pra-

zeres. A experiência do belo vai além de uma experiência de prazer físico puro. Ela é intrinsecamente judicativa, isto é, articulada em juízos. Aliás, grande parte do prazer proporcionado pelo belo consiste justamente em partilhá-lo com outros espectadores – ao contrário, a experiência do prazer físico não perde nada se não for verbalizada e comunicada. A experiência do belo é essencialmente judicativa embora não cognitiva, mas é um exemplo de juízo reflexionante, não determinante. A existência de juízos do tipo “isto é belo” é um enigma, visto que não existe um conceito universal do belo. Os juízos estéticos sobre o belo são juízos reflexionantes, porque não encontramos uma regra geral para definir o motivo pelo qual algumas coisas nos dão prazer e outras não. Segundo uma apreciação da pura forma lógica, todos os juízos se parecem, já que o lugar do sujeito em geral é ocupado por um termo singular e o lugar do predicado parece ser ocupado por um termo universal. Mas, a rigor, “isto é belo” não é um juízo em que um termo e *um conceito* universal estejam ligados. **O juízo estético de gosto, isto é, o juízo sobre o belo (e o feio também, é claro) não se guia por nenhuma regra ou conceito geral.**

Para Kant, a beleza não é sinônimo nem de simetria e nem de perfeição. Tampouco poderia haver uma Idéia ou Forma da beleza em um lugar supraceleste, ao contrário do que escreveu Platão. O belo não é nem o geometricamente correto e nem o executado à perfeição segundo um padrão conhecido. Dois objetos executados segundo as mesmas regras de composição podem ter efeitos totalmente diferentes sobre nós: de dois sonetos, um pode ser belo e outro feio ou indiferente. Dois exemplares da mesma espécie e aparentemente idênticos em tudo, como duas rosas, podem nos afetar de modo bem diferente. De fato, grande parte do prazer proporcionado pelo belo provém da impossibilidade de desvendar a sua regra de composição. Um quadro cuja regra de composição seguida pelo artista para escolher cores, iluminação, volumes e perspectiva salta aos olhos não apraz. Ao contrário, é tedioso. Uma composição musical correta segundo todas as regras da consonância, mas previsível e repetitiva, tampouco será julgada bela. Quando muito, tais obras poderão ser agradáveis e servir ao propósito da diversão, da decoração e do repouso. Os exemplos kantianos são tirados tanto da es-

Portanto, Kant também dissocia as belas-artes da artesanaria, ao enfatizar a singularidade e a liberdade formal características das primeiras. Estamos longe também, como você já percebeu, de uma concepção renascentista, com sua inspiração pitagórica ou neoplatônica.

fera do belo natural como do belo técnico (fabricado pelo homem), mas têm em comum o fato de parecerem espontâneos, desprovidos de esforço e artificialismo na sua composição: belos são os desenhos de folhagens entrelaçadas, o fundo do mar, os jardins ingleses, o crepúsculo etc. Essas cenas são mais do que apenas agradáveis; são belas; e certa irregularidade impede que sejam tediosas.

Ainda assim – e aqui a diferença entre o século de Kant e o nosso se impõe forçosamente – o belo é o objeto de uma concordância universal. Não podemos dizer exatamente por que algo é belo, mas, quando o encontramos, acreditamos que todos o verão como nós o vemos. Mais ainda, ficamos contrariados quando não concordam conosco. Enquanto o agradável é privado e ninguém exige de outra pessoa que goste dos mesmos alimentos e cores que lhe agradam, **o juízo estético de gosto exige a concordância de todos**. Quem diz “isto é belo” espera sinceramente que os outros concordem. Dizer “isto é belo *para mim*” soa estranho e risível, segundo Kant. Temos razões sociológicas para explicar essa estranha exigência: alguém se lembrará dos cânones estritos aos quais as artes estavam submetidas no século XVIII. Hoje, os poetas podem usar todas as palavras do dicionário e até inventar outras tantas. Os artistas plásticos ficarão ofendidos se alguém lhes sugerir que sua formação consiste em aprender a técnica do retrato pintado a óleo sobre tela; o público que vai às salas de concertos não se preparou realmente para ouvir o que lhe é mostrado, pois muito poucas pessoas conhecem teoria musical. Mas na época de Kant o público de arte – infinitamente menor que o de hoje – tem expectativas, pois conhece história e teoria da arte. Acredita poder diferenciar entre uma inovação artística real e uma simples obra da bizarrice e da ignorância. Vê-se no direito de aceitar ou não as inovações criativas. Não há condições para uma arte de vanguarda que não seria levada a sério por ninguém. Um olhar sociológico verá Kant apenas como um representante da elite do seu tempo. A impressão de universalidade do belo seria fruto da cegueira para as convenções do seu próprio tempo, que parecem valer para todo mundo. Ainda assim, tentemos não avaliar uma posição filosófica com um olhar sociológico, nem de modo totalmente relativista. Tanto na época de Kant como na nossa, o belo parece transcender as convenções,

sem se reduzir a uma visão apenas pessoal. Ainda nos soa estranho quando alguém nega a beleza da natureza, por exemplo. Mesmo hoje em dia quem diria “o mar é feio” ou “o mar é belo para mim”?

Tudo o que foi dito acima sobre a *Crítica da faculdade do juízo* visou tornar compreensíveis os seus parágrafos iniciais. **Temos agora os subsídios para considerar a definição famosa de um juízo estético de gosto em seus quatro “momentos” ou partes.** A definição de um juízo estético de gosto ocupa os primeiros 22 parágrafos da *Crítica da faculdade do juízo*.

O primeiro momento é a “consideração do juízo de gosto segundo a qualidade”, ou seja, como “estético” e não “lógico”. Um juízo estético, sem nenhuma qualificação adicional, é apenas um juízo de acordo com o qual descrevemos como somos afetados por representações, em vez de usar as representações para dizer algo sobre as coisas de que elas são representações. Nesse contexto, um juízo é lógico quando visa, por meio de representações, sublinhar a correspondência entre tais representações e as coisas. Em outras palavras, um juízo lógico busca dizer a verdade e nesse sentido é objetivo, pois tem a pretensão de ir além da mera impressão ou opinião subjetivas de quem julga. Um juízo estético não visa descrever nada além do estado interno de quem julga, mas não é um tipo de juízo lógico sobre estados internos. Descrever o modo como algo nos afeta não é o mesmo que dar um “fato interno” a conhecer, pois indicamos apenas se tal ou qual representação afeta positiva ou negativamente nosso ânimo vital, se aumenta ou diminui nosso sentimento de vida.

Os juízos estéticos *de gosto* (portanto, um subtipo dentro da classe geral dos juízos estéticos) são aqueles mediante os quais nos dizemos afetados sob a forma do prazer no belo.

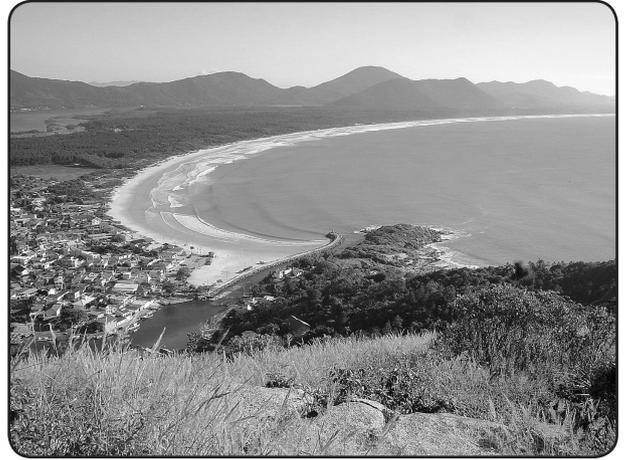


Foto da praia *Barra da Lagoa* de Florianópolis. Exemplo de paisagem que parece confirmar a idéia kantiana de que o belo é universal

O juízo estético de gosto pode ser dito simplesmente juízo de gosto – subentendendo-se que ele só pode ser estético, pois não pode ser lógico, já que a beleza não é tratada aqui como uma propriedade objetiva das coisas, mas tem a ver com o modo como essas coisas nos afetam.

A beleza, sem referência a alguém que se reconheça afetado por ela, não é nada. Um juízo estético de gosto refere-se apenas à beleza (ou também à feiúra, é claro) de algo, entendendo-se o belo como aquilo que apraz de modo a aumentar nosso sentimento de estarmos vivos. Contudo, tal estado não é vivido por nós como uma necessidade física ou moral. **O prazer no belo é perfeitamente desinteressado.** O belo não traz felicidade, não traz conforto moral, não apazigua nossa sede de justiça e nem ensina virtudes morais a quem o contempla. É apenas um prazer de tipo superior que nem por isso nos torna mais felizes, mesmo quando nos torna “mais vivos”, pois a felicidade, para Kant, consiste em ver satisfeitas as nossas inclinações (desejos). O que gratifica nossas inclinações e torna a vida mais feliz é agradável, não belo. O belo não visa suprir a ausência de felicidade e nem a substitui; neste sentido, talvez seja totalmente dispensável à vida humana. Daí a “explicação do belo inferida do primeiro momento”: ***“gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um prazer ou desprazer independente de todo interesse. O objeto de tal prazer chama-se belo”.***

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 55, modificada.



Taj Mahal. Construção arquitetônica localizada na Índia

É importante frisar a necessidade de adotar uma atitude desinteressada na apreciação do belo. Ao considerarmos se algo é belo ou não, não devemos apenas nos esquecer por um instante da busca da felicidade mas também, de certa forma, de todas as outras. Devemos suspender todas as outras considerações: éticas, políticas, religiosas, cognitivas, utilitárias etc. Diante do **Taj Mahal**, por exemplo, um turista poderia comentar com seus companheiros de viagem que ele é um monumento ao despotismo e à desigualdade social; que ele não é tão confortável quanto uma casa moderna; que na sua construção esta ou aquela técnica foi empregada. Todos esses juízos podem ou não ser verdadeiros, mas decerto *não*

respondem à pergunta se o Taj Mahal é belo. Ao perguntarmos se algo é belo, devemos ser capazes de ser imparciais e desinteressados para nos concentrarmos apenas sobre o efeito que a contemplação produziu em nós. É possível ou adequada uma tal atitude totalmente desinteressada? Essa pergunta, que pode ter lhe ocorrido, será respondida abaixo, mediante a distinção entre beleza “pura” e “aderente”.

O “segundo momento do juízo de gosto” considera-o do ponto de vista da sua quantidade, isto é, se ele é singular ou universal. O sujeito de um juízo de gosto é sempre singular – dizemos que esta rosa é bela ou que esta escultura é bela. Faz sentido, quando consideramos que a beleza não é uma propriedade objetiva das coisas e nem uma regra ou conceito geral. Se a beleza fosse uma regra ou conceito geral, quando encontrássemos algo belo, poderíamos tratá-lo como uma instância de um conceito geral. Nesse caso, o sujeito do juízo continuaria a ser algo singular, mas ao mesmo tempo um representante de uma classe geral. Quando dizemos “isto é uma casa” (juízo lógico que destaca certas propriedades objetivas da coisa diante de mim), aquilo de que se fala é apenas uma instância, caso ou representante do conceito geral. Quando dizemos, porém, “esta casa é bela” (juízo de gosto), não fazemos nenhuma referência implícita ou explícita às propriedades em geral das casas belas. Elas nem existem: não existe uma fórmula da beleza em arquitetura (ou em qualquer outro campo da arte), embora exista uma fórmula para construir uma casa. Mas o juízo de gosto é universal, visto que exigimos que todos concordem sobre o que é belo ou não. O universo dos espectadores do belo deve ser unânime.

Reencontramos aqui a peculiaridade da doutrina a que se fez alusão acima: o belo é subjetivo, pois não é uma propriedade das coisas. Não há como forçar ninguém a concordar conosco sobre a beleza de algo do mesmo modo que podemos forçar alguém a concordar sobre a Ilha de Santa Catarina ser uma ilha, mostrando-lhe que ela tem todas as propriedades de uma ilha. Ainda assim, o belo é universal. A explicação de Kant para o caráter subjetivo e universal do belo consiste em sugerir que o belo não é, em primeiro lugar, um sentimento. É claro que o prazer acompanha a contemplação do belo e o desprazer acompanha a do feio. Contu-

do, a origem de tais sentimentos não são os sentidos. A origem do prazer da comida e da bebida é o paladar, mas, a rigor, não há nenhum sentido semelhante do gosto, entendido como sentido corpóreo – a única razão pela qual chamamos tanto o sentido estético quanto o paladar pelo mesmo nome é que em ambos os casos uma experiência individual e intransferível é exigida, e nenhuma argumentação ou explicação pode mudar o que sentimos. A imagem usada para descrever o gosto é a de uma “voz universal”, mediante a qual atribuímos às outras pessoas as mesmas experiências. A voz universal espera a adesão de outros aos nossos juízos de gosto.

Os sentimentos de prazer e desprazer são conseqüências de certos atos comuns a todos os espectadores, atos que se tornam patentes diante de algo como uma “voz universal”. Trata-se de atos de identificação e comunicação do próprio estado a que Kant dá o nome de *reflexão*.

A reflexão está a meio caminho entre a consciência e o sentimento: não é um ato por intermédio do qual tomo consciência da minha atividade representacional do mesmo modo que o “eu penso” cartesiano. Tampouco é um simples sentimento, como a dor e a raiva, que compartilhamos até com os animais. A reflexão é um ato por meio do qual se torna claro para mim o “livre jogo das faculdades”, especialmente imaginação e entendimento.

Expliquemos esse ponto retornando à explicação do que é uma faculdade. Até agora, referimo-nos em particular à faculdade de julgar, conhecer e querer. Só que a palavra “faculdade” tem um sentido amplo. As faculdades mencionadas acima correspondem às três grandes áreas de investigação da nossa razão. Não vamos entrar nesse assunto, mas, para resumir muito, a razão humana é motivada principalmente a dirimir o que ela pode conhecer, o que é moralmente correto fazer e o que se pode esperar em termos de uma justiça ou providência divinas. Por isso é que a palavra “faculdade” pode ser empregada para designar as três grandes investigações da razão. Mas essas faculdades também empregam outras faculdades: o entendimento, a sensibilidade e a imaginação são as principais. Esse sentido da palavra “faculdade” está mais alinhado

do com o sentido legado por uma psicologia tradicional, como, por exemplo, a aristotélica. Cada faculdade no primeiro sentido – como área de investigação – determina uma relação particular das faculdades no sentido estrito. A relação entre faculdades no sentido estrito – principalmente imaginação e entendimento – determinada pela faculdade do juízo é a de **livre jogo**.

No juízo estético – e só nele – a imaginação não se vê obrigada a simplesmente produzir as imagens de experiências passadas, revivendo-as para que o entendimento possa organizá-las em grupos e tipos, por assim dizer. Quando serve ao propósito do conhecimento, a imaginação é apenas reprodutiva. Quando serve ao propósito do juízo de gosto, a imaginação é produtiva. Ao se deparar com algo belo, a imaginação vagueia. Ela se compraz na contemplação de algo que não pode ser completamente “fechado” em uma figura definida. Tal encerramento de possibilidades produz o tédio e a indiferença, como vimos. Nesse momento, a imaginação se torna produtiva de novas configurações – já que nenhuma, de fato, lhe é dada. As exigências do entendimento de que a imaginação lhe ofereça um material usável não podem ser atendidas. Assim é que imaginação e entendimento estão em livre jogo e não em uma relação de subordinação da primeira ao segundo. O que a reflexão “percebe” ou “sente” é a relação recíproca das faculdades como uma relação livre.

A reflexão é a operação que está na base do ajuizamento. Todo juízo nasce do ajuizamento, que é a conveniência recíproca e consciente das faculdades. O juízo estético de gosto nasce, em primeiro lugar, do jogo das faculdades, livre e refletido.

O sentimento de prazer no belo consiste em ver refletido sobre o ânimo o jogo livre das faculdades. Em sentido próprio, o juízo de gosto indica que houve essa reflexão. Eis por que a experiência do belo deve ser articulada verbalmente. O sentimento do belo advém de nos tornarmos conscientes de um determinado modo de representação, isto é, de uma convergência livre de faculdades que pode ser chamado ajuizamento. O prazer advém da reflexão, isto é, de um certo tipo de percepção interna de que houve ajuiza-



Lagoa do Fogo, Ilha de São Miguel dos Açores. Essa Lagoa seria um exemplo do que para Kant é o belo? Atente para como, em Kant, a faculdade da imaginação determina o juízo do belo. Para isso, busque ter claro o que esse autor entende por “faculdade” e quais faculdades estão em jogo no que ele determinar ser o belo

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 64.

mento. O sentimento, aqui, é consequência do ajuizamento, não causa. O que a “voz universal do gosto” atribui a todos os espectadores do belo é o mesmo ajuizamento, pois atribuir a outros o mesmo modo de representação no ajuizamento é prazeroso.

O prazer que o belo nos proporciona é o prazer de encontrarmos, mediante a reflexão, a capacidade de julgar em nós e de poder comunicar tais ajuizamentos a outras pessoas.

Curiosamente, teses tão centrais sobre a beleza e o juízo estético resumem em uma sentença curta em que consiste a “explicação do belo inferida do segundo momento”: *“belo é o que apraz universalmente sem conceito”*. A explicação do terceiro momento será deduzida do segundo. O livre jogo da imaginação e do entendimento é prazeroso por não se resolver em uma configuração fixa que nos permitiria classificar imagens como instâncias de um conceito. Contudo, jogo livre não quer dizer jogo aleatório ou desordenado. O prazer advém também do pressentimento de que há uma harmonia entre as faculdades subjacentes ao livre jogo que corresponde à suspeita de que o objeto que nos impressiona como belo também é harmônico. Tal harmonia é descrita em termos de conveniência recíproca. O ajuizamento pressupõe que nossas faculdades foram feitas para entrar em acordo. Imaginação e entendimento devem ser adequados um ao outro, segundo um desígnio ou plano para nós desconhecido. O mesmo pode ser atribuído às coisas belas, isto é, mais cedo ou mais tarde se desvendará o que torna as suas partes convenientes umas às outras – mesmo que por ora isto seja um enigma. Mais cedo ou mais tarde, o ajuizamento estético cederá ao juízo lógico – porque a regra de composição do belo será desvendada. **Pois pressentimos uma intenção ou propósito oculto na beleza – a saber, o de indicar que existem planos, propósitos e intenções na natureza.**

Como um representante máximo do Esclarecimento, Kant não pode dar ouvidos às doutrinas teológicas da Providência divina.

Tampouco pode dar ouvidos a teodicéias, isto é, às tentativas de demonstrar racionalmente o que a Teologia sustenta com base na fé e na leitura da Bíblia. De fato, tais doutrinas foram escarnecidas por Voltaire no seu romance *Cândido ou o otimismo*, de 1759, em que os personagens bons são sistematicamente golpeados, inclusive por desastres naturais, como o que se abateu sobre Lisboa em 1755, e os maus são sistematicamente absolvidos. Entre os personagens, encontra-se certo doutor Pangloss, otimista e seguidor do filósofo Leibniz, que sustenta a tese de que tudo no mundo acontece para o melhor, segundo um plano racional (aliás, o próprio nome “teodicéia” vem do título da obra em que Leibniz tenta provar que já vivemos no melhor dos mundos possível). Voltaire retratou em *Cândido ou o otimismo* a desilusão esclarecida com as teorias da Providência ou de qualquer plano superior para a criação. A filosofia kantiana também nega a tais teorias qualquer valor de verdade; elas não passam de especulações sem fundamento objetivo. Contudo, uma grande diferença entre Voltaire e Kant é que este não consegue se contentar com a noção de um mundo aleatório, desprovido de propósito e incapaz de aperfeiçoamento. Kant, sem deixar de ser um expoente do Esclarecimento, não poderia se contentar com a perspectiva de as únicas leis existentes serem as descritas pela Física, enquanto tudo mais seria produto do simples acaso e da força bruta.

O sentimento do belo e a existência de coisas belas surgem então como tênues promessas, simples insinuações de que é lícito afirmar que a natureza e nós mesmos fomos concebidos segundo uma intenção, finalidade ou propósito. É desse modo que se explicará, aqui, a terminologia peculiar a Kant.

O filósofo escreve que o belo é “conforme a fins” e tem a “forma de uma finalidade”. Diremos que isso significa que o belo é apreendido com a noção de um acordo das suas partes, acordo que só pode ser concebido como fruto de uma intenção, mesmo que não saibamos qual é. Ele se diferencia, por exemplo, de um utensílio, como um sapato. Diante do sapato, dizemos que ele existe graças a uma vontade. Suas partes, claramente, foram unidas com um pro-

pósito prévio. A utilidade de calçar os pés precedeu a existência do sapato e guiou os passos da sua fabricação. Mesmo diante de um utensílio cuja serventia desconhecemos, reconhecemos imediatamente que não foi produzido ao acaso, mas segundo um propósito que explicaria a reunião de suas partes, se soubéssemos qual é. **O que falta no belo é a nossa capacidade de pressentir que intenção o precedeu e que explica por que ele é como é.** Falta também qualquer possibilidade de tratá-lo como um utensílio que sirva a uma vontade (não humana), embora reconheçamos imediatamente que suas partes foram reunidas de um modo que não é aleatório. Do belo só podemos dizer que parece existir uma convergência entre suas partes e que isto parece não poder ser atribuído ao acaso, mas a uma vontade qualquer. Eis por que a “explicação do belo deduzida do terceiro momento” é: ***“beleza é a forma da conformidade a fins do objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”***.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 82.

A explicação do belo inferida do quarto momento enuncia: “belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de um prazer necessário” (KANT, 1995. p. 86). A modalidade não acrescenta nada ao conteúdo de um juízo, apenas o caracteriza como possível, real ou necessário. O prazer no belo já sabemos que se espera de todas as pessoas – neste sentido, não pode haver senão prazer unânime e universal no belo. Já abordamos esse traço peculiar da doutrina kantiana anteriormente. O que o quarto momento introduz de novo é a idéia de um “sentido comum” como princípio do gosto. Sentido comum não é a mesma coisa que senso comum (*sensus communis*) (KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 83). Senso comum é o mesmo que entendimento comum; significa o que a maioria das pessoas considera razoável. É o senso comum que nos permite reconhecer os mesmos objetos no mundo. Mas no caso do belo não se trata apenas de reconhecimento. Não apenas o sentido do belo reconhece que há diante de nós um palácio, digamos, mas também um palácio belo. O sentido comum de que se fala aqui é um estado subjetivo partilhado que tem de ser pressuposto se quisermos explicar a concórdia universal sobre o belo. Ele deve ser aceito como uma **precondição da comunicabilidade universal** das nossas representações.

4.4 AS BELAS-ARTES COMO ARTES DO GÊNIO

Será preciso que nos limitemos a comentar o segundo tipo de juízo estético de gosto, que indica se algo é sublime. O sublime é o tema do outro tratado antigo sobre arte mais conhecido depois da *Poética*, de Aristóteles: *Sobre o sublime* (o terceiro tratado antigo sobre arte mais conhecido é provavelmente a *Arte poética*, de Horácio). Pouco se sabe sobre o seu autor, que conhecemos apenas por Longuino, ou sobre a data de composição do texto, que pode ter sido escrito entre o primeiro e o terceiro século depois de Cristo. O que sabemos com certeza é que a tradução de *Sobre o sublime* para o inglês foi um dos grandes impulsos para a retomada da noção de sublime no século XVIII, como é o caso do já citado ensaio de Burke. Estima-se que Kant tenha travado contato com o conceito de sublime por seu intermédio.

Em arte, o sublime é um efeito no espectador que o poeta pode atingir se empregar os elementos certos: um tom grandioso e uma dicção elevada, além do apelo a emoções também grandiosas e dignas das almas mais nobres. O transporte ou elevação do leitor resultará no sublime artístico.

O sublime causa um impacto maior que o belo: ele surpreende e inspira reverência. O belo desperta prazer; o sublime desperta temor reverente. O belo se apresenta sob a feição inocente do jogo; o sublime é grave.

Neste ponto, porém, como em todos os outros, Kant não se limita a seguir as pegadas dos antecessores, mas retém alguns traços e os insere em um contexto diferente. O capítulo intitulado “Análítica do sublime”, da *Critica da faculdade do juízo*, retoma esses aspectos clássicos, mas os redefine da seguinte maneira: “sublime é o absolutamente grande e em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. Parece uma definição objetiva. Se reunirmos todas as coisas do universo e buscarmos a maior dentre elas, parecerá que o sublime é a que a ultrapassa. Sempre haverá algo maior

do que tudo o que possamos encontrar, imaginar ou calcular. Para cada número, sempre haverá um maior. Kant chama sublime matemático o que é absolutamente grande nesse sentido, e sublime dinâmico, aquilo que é absolutamente potente. O sublime é o que sempre ultrapassará todas as nossas capacidades de representação de grandezas ou forças.

Parece que o sublime não é como o belo, cuja referência ao nosso estado é inevitável. **Mas o sublime, assim como o belo, não é uma propriedade objetiva das coisas.** O sublime pode ser apresentado em arte, mas de fato o que se apresenta aí é uma aspiração, por parte da imaginação, a representar o que excede a sua capacidade. Em relação à imaginação é que o sublime é absolutamente grande. Diante dele, a imaginação sempre se frustrará. Neste momento, reconhecemos que é a razão em nós que aspira ao incondicionado e à totalidade. Embora nossa experiência cotidiana nunca seja marcada pela obtenção de algo que seja o primeiro ou último termo de um processo qualquer, nem por qualquer tipo de experiência do Todo, a razão em nós continua a nos incitar a buscá-los. O sentimento do sublime tem, portanto, um aspecto desprazeroso e inibidor que se segue da frustração da imaginação. Tais sentimentos, porém, logo cedem espaço ao respeito e à reverência diante da razão em nós como uma faculdade que aspira ao supra-sensível. **Mediante o sentimento do sublime, reconhecemo-nos como criaturas que não estão presas ao imediatamente dado e se contentam com ele, mas aspiram a coisas mais elevadas.** Portanto, o sentimento do sublime não corresponde a nenhuma propriedade objetiva de coisas no mundo e nem é despertado por ela – do mesmo modo que o belo, desse ponto de vista. De fato, o sublime tem uma correspondência sensível ainda menor que o belo, pois é marcado antes por uma lacuna. Desperta o sentimento do sublime o que não pode ser representado sensivelmente. A rigor, é a razão em nós que desperta reverência.

O sentimento do sublime
determina, portanto, a
finalidade da humanidade ou
pelo menos uma característica
da humanidade.

Foi dito acima que a primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar* contém todos os elementos de uma estética. A ênfase foi posta, neste capítulo, sobre a doutrina do belo e do sublime. De fato, os demais aspectos da estética kantiana, ou seja, a teoria das belas-artes e do gênio são suas conseqüências. Eles serão apenas

mencionados aqui. O belo natural será considerado superior ao belo técnico por ser mais livre. As belas-artes serão definidas por aspirar à liberdade (ausência de regra visível) do belo natural. Kant não preconiza o completo abandono das regras de composição. Isto equivaleria, a seu ver, ao império da ignorância e da barbárie artística. A sua solução se encontra na teoria do gênio. As belas-artes são as artes do gênio. O gênio é, na esfera do belo técnico, o mais próximo à criatividade da natureza. O gênio não dispensa quaisquer regras e fórmulas: ele dispensa as herdadas e cria novas figuras de composição, que mais tarde serão estudadas até se tornarem os novos padrões e fórmulas de criação.

Ainda assim, permanece uma dificuldade na teoria kantiana das belas-artes, a saber, que elas raramente permitirão um juízo estético de gosto *puro*, já que a maioria dos gêneros artísticos envolve algum tipo de representação. Explica-se, Kant afirma na seção 13 da *Crítica da faculdade do juízo* que a beleza independe do atrativo e da comoção que o atrativo desperta. A beleza é pura quando não precisa de ornamentos e outros instigadores dos sentidos para causar comoção. No caso da pintura, a impressão advinda da sua contemplação pode ser habilmente induzida por uma moldura opulenta, por uma ambientação e iluminação especiais etc. Na música, o recurso que instiga a comoção pode ser o tamanho exagerado da orquestra etc. A comoção não corresponderá a um sentimento estético mais intenso. Kant volta ao tema da beleza pura ao distingui-la da “aderente” na seção ou parágrafo 16 da *Crítica da faculdade do juízo*. **A beleza pura encontra-se no simples jogo ou “desenho” dos elementos (§ 14)**. A música sem letra ou libreto, os desenhos de folhagens entrelaçadas, e de modo geral toda arte bela que não envolva nenhuma representação são exemplos de beleza pura. Até mesmo a poesia é, sobretudo, um belo jogo de palavras.

Ao contrário, não podemos nos pronunciar apenas sobre a beleza, feiúra ou indiferença de algo diante de nós em uma série de outras situações – de fato, na maioria delas. Reconhecemos que estamos diante de algo que não é um exemplo apenas de beleza, pois contém muito mais elementos que o simples jogo ou desenho. Estamos diante de uma beleza aderente. Quando a música

é cantada ou quando sabemos a que finalidade um edifício, uma peça de mobiliário ou um vestido se prestam, por exemplo, não podemos ficar indiferentes aos elementos aos quais a beleza adere e que exigem considerações de vários tipos, além das estéticas. Nossos juízos sobre o belo aderente indicam nossa consciência da inadequação de uma abordagem puramente estética do que está diante de nós. Um juízo sobre uma beleza que não é pura, mas aderente, tem um caráter condicional. Os exemplos de Kant na seção 16 da *Crítica da faculdade do juízo* são: “este edifício todo enfeitado seria belo, se não fosse destinado a abrigar uma igreja” e “este indígena de rosto pintado e traços suaves seria belo, se não fosse um guerreiro”. O exemplo da igreja talvez esteja aí porque, segundo um protestante como foi o próprio Kant, o excesso de preocupação com a beleza poderia indicar uma consciência religiosa inferior. Para o protestante, a religião católica ainda está demasiadamente presa ao mundo sensível de várias formas e não se libertou, tanto quanto seria necessário, de todos os intermediários entre Deus e o homem. Até sua predileção por templos exuberantes é uma prova disso. Uma igreja barroca, aos olhos de Kant, poderia ser considerada apenas do ponto de vista da beleza se isso não fosse uma tarefa quase impossível. Pois a beleza contraria o propósito para o qual, segundo o protestantismo, uma igreja é construída: o de conduzir a uma vida ascética e a uma relação pessoal com Deus. Imaginemos agora um busto masculino. Esperamos de um homem, especialmente se for guerreiro, algumas atitudes e qualidades de caráter como coragem, impetuosidade, lealdade e resistência. A contemplação de um guerreiro não deve despertar prazer, mas aprovação moral e admiração (ou pelo menos o século XVIII pensava assim). Do mesmo modo, a contemplação de uma representação artística de um guerreiro refletirá tal compreensão. Diante de um busto masculino excessivamente belo – a ponto de ser feminino ou juvenil – nosso prazer será limitado pela opinião estética (juízo) de que algo nessa obra não é adequado. Se o escultor inclinado a temas militares optar pela representação mais bela de que é capaz, sacrificará outras qualidades, aliás, justamente as que não deveriam ser sacrificadas, se levarmos em consideração o tema escolhido. Se ele o fizer, a comunidade dos espectadores corrigi-lo-á ao julgar seu trabalho

e, principalmente, as pessoas que a comunidade reconhece como padrões do gosto.

A pessoa de gosto – isto é, aquela cujas opiniões são acatadas pelo resto da sociedade, que reconhece nela um talento especial para o juízo – não é aquela que se esquece de todas as considerações sobre a adequação de uma obra, desconhecendo a diferença entre belo puro e aderente. O mesmo se pode dizer da comunidade de espectadores, embora um ou outro dentre eles possa não ter gosto. Essa diferença, assim como as artes figurativas em geral, levanta perguntas que só poderão ser respondidas com a introdução, mais tarde, da noção de “**idéia estética**”. A idéia estética é uma representação não conceitual e ao mesmo tempo dotada de sentido moral que deve vir associada ao elemento sensível nas belas-artes, no caso das artes representativas. Como devemos nos limitar ao livro da terceira *crítica*, intitulado “Analítica do belo”, esse tema não poderá ser aprofundado. Bastará dizer que há situações em que ser totalmente desinteressado é adequado e até absolutamente necessário para se demonstrar que se tem gosto, mas vemos agora que são muito poucas. As idéias estéticas orientam tanto o criador como o espectador na descoberta do que é adequado ou inadequado moralmente em matéria de arte, mas a arte não figurativa dispensa até mesmo essa orientação. A teoria kantiana das belas-artes, de fato, está muito próxima de consagrar o que o século XX chamou “arte abstrata”, isto é, não figurativa.

A pergunta sobre a visão kantiana da poesia trágica se impõe em virtude dos tópicos que você já estudou. Você viu que a epopéia e a tragédia são o estímulo principal do pensamento de Platão e Aristóteles sobre a arte. Ao contrário, a “tragédia rimada” é mencionada de passagem na *Crítica da faculdade do juízo* apenas na seção 52. A teoria kantiana da tragédia nos interessa, portanto, por razões externas ao texto kantiano, isto é, por deixar claro que já não estamos na Antigüidade e nem partilhamos a sua visão elevada desse gênero. A tragédia rimada é definida como uma “ligação” de várias artes (poética, pictórica e musical) que “também apresenta o sublime” (§ 52). Aí, a arte bela é “ainda mais artística”, pois exige mais habilidade e controle por parte do autor; “se, porém, também mais bela, pode em alguns desses casos ser posto em

dúvida” (ibidem). A tragédia não pode ser a obra de arte consumada na estética kantiana, e a distinção entre beleza pura e aderente explica essa enorme mudança de perspectiva. Pois a intenção, nas artes cênicas, parece ser a de despertar diversos tipos de prazer ao mesmo tempo por saturar o espírito de estímulos. O espectador do teatro acaba com o espírito embotado pela dispersão. No teatro, além disso, é impossível que o espectador se relacione com o que está vendo de modo puramente estético. Ao contrário, a beleza aí é algo que apenas adere ao elemento principal, que é a representação. A tragédia não tem, para Kant, nenhuma função educativa, assim como não tem para Aristóteles. Ela não apresenta situações terríveis para convencer o espectador a fazer o contrário dos protagonistas. Assim, nem é objeto de uma contemplação estética pura e nem torna o espírito mais receptivo para uma idéia moral. A tragédia apresenta situações a que não podemos ser indiferentes se formos pessoas dotadas de senso comum e sentido moral, de tal modo que seria inadequado comentar apenas, ao sair do teatro, os aspectos do texto, da música ou do cenário que despertam o prazer puro no belo. Por outro lado, como ela não permite que o espectador faça a ligação com uma idéia moral, deixa um sentimento de vazio no espectador, apesar de toda habilidade técnica que demanda e toda sua riqueza.

Chegado a esse ponto, podemos constatar o quanto nos afastamos do conceito de imitação. Foi dito acima que o belo técnico se aproxima do belo natural, mas não segundo uma teoria da imitação. O que o gênio kantiano busca extrair da natureza é o jogo livre dos elementos; nesse sentido, não se trata mais de *mimesis*. A lição que a natureza ensina ao gênio não se traduz na verossimilhança da obra, mas na liberdade do desenho. Você viu que o artista também se orienta por uma finalidade ou intenção ao criar, pois a liberdade do desenho jamais pode ser entendida como arte aleatória. Mas até mesmo nesse instante é duvidoso que imite a natureza, em qualquer um dos sentidos já estudado neste livro.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70.

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

ROHDEN, Valério (org.) *Duzentos anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Editora da URGs, 1992.

REFLITA SOBRE

- Por que a Estética como disciplina especial não poderia ter surgido antes do advento da filosofia moderna.
- Por que o fio condutor que leva à compreensão e reflexão sobre o belo é o juízo.
- Quais são os quatro “momentos” (partes componentes) de um juízo estético de gosto.
- Como Kant compreende o belo. Qual a diferença entre o belo puro e o belo aderente. Por que esta diferença é importante.
- Por que entender a teoria kantiana das faculdades do ânimo é essencial para entender o que ele tem a dizer sobre o belo e sobre as belas-artes.

■ CAPÍTULO 5 ■

A FILOSOFIA DO TRÁGICO, DE SCHILLER A NIETZSCHE

O encerramento do nosso curso consistirá em um comentário dos reflexos do Esclarecimento sobre a discussão estética. O tema deste capítulo é o advento do idealismo e do romantismo alemães, movimentos intelectuais que visaram ultrapassar o Esclarecimento, que lhes pareceu uma etapa da história da humanidade ainda marcada por paradoxos e dilemas. O interesse pela tragédia é um reflexo do mal-estar diante dos rumos da cultura esclarecida. A arte, nesse panorama, aparece ou como apresentação dos impasses da época ou até como indicação de uma outra forma de racionalidade, superior à racionalidade científica e à consciência moral do dever. A cultura artística apontou, aos olhos dos românticos e dos idealistas, um caminho alternativo para a civilização. Hegel, mais tarde, reviu esse ponto de vista. Mesmo depois de os impulsos idealista e romântico terem se extinguido, porém, seus ecos ressoam em Nietzsche – e talvez até hoje.

5.1 A REAÇÃO AO ESCLARECIMENTO

Agora que chegamos ao último capítulo pode estar claro o que foi afirmado no começo: as opiniões dos filósofos sobre a arte precisam ser postas dentro de um contexto histórico e conceitual. Por isso, este livro visa esboçar os paralelos entre a História da Filosofia, mais ampla que a História da Estética e da Filosofia da arte. No capítulo anterior, você considerou transformações que foram reunidas lá sob o nome geral de “advento da Idade Moderna”. Também tomou conhecimento das polêmicas sobre a inferioridade ou superioridade dos modernos sobre os antigos, que foram divididas por século e assunto. Ao século XVII correspondeu a “querela entre os antigos e modernos” sobre arte e ciência, e ao século XVIII correspondeu o Esclarecimento – sobretudo na França. Tal divisão não deixa de ser uma simplificação. Pode-se considerar que todo mundo culto europeu se envolveu de alguma forma na discussão sobre o impacto das novas concepções científicas e culturais desde o seu surgimento, no alvorecer da revolução científica.

A Alemanha entrou mais tarde na querela entre os antigos e modernos, ou seja, na década de 1790. Ainda assim lhe deu um impulso de vigor extraordinário por meio dos movimentos idealista e romântico. Não há teoria romântica unificada nem, a rigor, idealismo alemão unificado. Mas algumas preocupações são partilhadas por seus integrantes. **Ambos os movimentos consistem em uma tentativa de superação do Esclarecimento.** Os românticos e os idealistas alemães consideram o pensamento de Kant como o

ápice do Esclarecimento, de tal modo que superar o Esclarecimento é superar Kant. A Filosofia pós-cartesiana é vista como mestra e ao mesmo tempo como obstáculo. Essa superação não implica apenas um novo sistema filosófico, mas o legado de uma nova base para a civilização, superior até ao Esclarecimento.

O iniciador do idealismo alemão é o filósofo **Johann Gottlieb Fichte**, cuja obra principal se intitula *Doutrina da ciência*, em suas diferentes versões idealismo não significa “altruísmo” e nem aspiração a ideais elevados. Em Filosofia, significa a rejeição de qualquer existência que não esteja em relação com uma consciência. O idealismo, para Fichte, é o oposto do “dogmatismo”, ou seja, de toda doutrina que não adote o ponto de vista da consciência e considere o ser como algo independente da consciência. Para Fichte, não podemos falar de coisa alguma senão que ela é um objeto para a consciência. Não temos acesso às coisas em si mesmas, apenas às representações das coisas. As leis de acordo com as quais as representações se organizam em sistemas de proposições são explicadas, precisamente, pela nova disciplina intitulada “Doutrina da ciência”, explicada por Fichte em alguns escritos da metade da década de 1790. A doutrina da ciência é mais do que uma simples Lógica e de fato se utiliza desta como um instrumento que ainda deve ser fundamentado. Os sucessores imediatos de Fichte no panorama da Filosofia alemã – Friedrich Hölderlin, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e Georg Wilhelm Friedrich Hegel – iniciaram suas trajetórias ao tentar lhe responder, de modo imediato, e também a Kant, pois o próprio Fichte se considera um tipo de kantiano.

Paralelamente à Filosofia universitária, outros intelectuais também se ocuparam da discussão do legado iluminista. Você decerto já ouviu falar no romantismo como movimento apenas literário, mas no começo o movimento romântico alemão foi mais do que isto. Os românticos foram críticos de arte, pensadores e artistas. Eram capazes de debater Fichte e Kant. Não tiveram a pretensão de debater ciência de modo tão satisfatório quanto cientistas de formação, mas nem por isso deixaram de sustentar uma visão geral da ciência da sua época. No limite, pedem nada menos que uma superação do estado da ciência, do Estado e, em uma palavra, da civilização inteira de então. Suas figuras principais são os



irmãos Schlegel (Friedrich e August), os poetas Novalis (pseudônimo de Friedrich von Hardenberg), Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter) e Karoline von Günderrode. Como exemplos consumados de poetas ensaístas, podemos citar Johann Christoph Friedrich von Schiller e Johann Wolfgang von Goethe.

Novamente, é preciso frisar que há diferenças individuais importantes, embora neste capítulo busquemos apenas os pontos sobre os quais há um diálogo explícito entre os autores. **O elemento comum principal a ser enfatizado aqui são as análises da tragédia grega feitas pelos autores mencionados. Essas análises têm o caráter de diagnóstico de um impasse ainda vigente.** Dentre os autores a serem estudados neste capítulo, só Schiller escreveu tragédias, mas nem sequer ele defende que a arte moderna deva retomar o modelo grego. Hölderlin desistiu do projeto de escrever uma tragédia sobre Empédocles de Agrigento, e suas obras mais importantes são hinos e elegias. Mas todos eles escreveram ensaios complexos sobre a tragédia e encontraram no dilema trágico uma ilustração de dilemas que também dizem respeito ao homem esclarecido. O restante deste capítulo será dedicado a Schiller como representante do romantismo, em seguida ao manifesto “O programa de sistema mais antigo do idealismo alemão” como representante dos programas filosóficos de Hölderlin, Hegel e Schelling, e por fim a Nietzsche como o último filósofo do trágico. Estudar a visão que cada um desses autores tem da tragédia é um modo de se familiarizar com as suas motivações e com os primeiros passos do caminho que cada um desenvolverá na busca de um pensamento próprio.



Friedrich von Schiller
(1759-1805).

5.2 SCHILLER E A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DA HUMANIDADE

Destacar-se-á a figura de **Schiller** como exemplo de vigor poético e também de talento ensaístico. Sua obra mais relevante no campo da ensaística são as *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de 1794. Trata-se de obra cuja forma epistolar é apenas literária, um recurso estilístico que reforça a dedicatória ao protetor do poeta. Mas Schiller é também um dos maiores poetas trá-

gicos da Alemanha. Uma das suas peças de juventude, *Os bandoleiros*, interessa-nos especialmente por já prenunciar as razões da adesão à filosofia kantiana. Trata-se de obra publicada anonimamente em 1781 (e no ano seguinte em nome do autor); portanto, no mesmo ano da primeira edição da *Crítica da razão pura* e antes de Kant elaborar a parte prática da sua metafísica, como ele chama sua filosofia moral. Você verá que Schiller encontrou na filosofia de Kant, na década seguinte, uma moldura teórica que lhe pareceu se coadunar com o seu teatro.

O resumo de *Os bandoleiros* é o seguinte: o conde de Moor (Maximilian von Moor) tem dois filhos: Karl Moor, o primogênito, e Franz Moor, o filho mais jovem e, portanto, privado de direitos de herança. O invejoso Franz não se conforma com a preferência paterna e se aproveita da ausência de Karl, que fora estudar em Leipzig, para jogar o pai contra o irmão e assim obter os direitos de primogenitura. O conde se convence de que Karl leva uma vida desprezível e se convence a deserdá-lo em favor de Franz, que neste meio tempo também corteja Amelie von Edelreich, a amada de Karl, sem sucesso. Ao retornar a casa, Karl, decepcionado com o comportamento do pai (para ele incompreensível), resolve fundar um bando libertário, idealista e bem-intencionado de ladrões de estrada que se insurge contra a nobreza e ajuda os pobres. A tensão entre a visão elevada que Karl tem de si mesmo e a feia realidade das ações de alguns membros mais ambiciosos de seu bando se refletem na alternância de momentos de arrependimento por ter fundado o bando e de remorso em relação aos cúmplices, a quem ele termina por jurar lealdade eterna. A tensão aumenta ao longo da peça e atinge o ponto máximo quando Karl decide voltar a casa. Lá ele descobre tanto os planos de Franz para matar o conde e reinar sozinho quanto o seu amor por Amelie. A luta para desmascarar Franz leva este último ao suicídio, mas também traz a ruína de Karl, pois o obriga a revelar-se ao pai e à amada como chefe dos invasores. Ambos morrem em consequência da decepção. Karl se considera preso aos companheiros por seu juramento e não pode abandonar a vida de saqueador de estrada, nem mesmo por Amelie. No fim, decide se entregar às forças da lei.

O protagonista de *Os bandoleiros* é um personagem trágico porque coincidem nele os ideais mais elevados com as paixões mais

intensas. Ele é parecido com o irmão Franz na sua inegável imoralidade, embora Franz aja em proveito próprio, ao contrário de Karl. Equivocadamente ou não, este justifica o crime em vista de um ideal de justiça e se considera responsável pelas mortes dos cúmplices. Ele paga o preço mais alto possível – a perda do pai e da amada – por sustentar o que considera ser um ideário elevado e por fim desiste dele, entregando-se à justiça. **No fim de tudo, é a consciência moral do dever que decide o seu destino.** Karl Moor representa esse triunfo final do sentimento do dever, que exige que ele renuncie a toda esperança de amor e felicidade. Não espanta que Schiller tenha, poucos anos mais tarde, visto em sua obra uma espécie de antecipação da filosofia moral de Kant.

A disciplina Filosofia Política II realiza uma minuciosa incursão sobre a idéia de que a razão possui a noção de dever na teoria kantiana. Como complemento bibliográfico para saber sobre essa ação da razão, leia a parte do livro-texto da referida disciplina que trata desse tema.

Como você viu na disciplina Filosofia Política II (e verá novamente em Ética II), a filosofia moral de Kant baseia-se no amor ao dever por si mesmo. Devemos fazer o que é certo e nos submeter de livre e espontânea vontade à lei moral – até porque ela é uma lei da própria razão e não representa uma coação externa, mas interna. ***Não devemos escolher o dever por desejo de uma recompensa, por exemplo, o reconhecimento ou a gratidão alheia, mas por amor ao próprio dever.*** Agir movido pela inclinação (pelo desejo de felicidade), por outro lado, é agir movido por uma coerção externa, de modo que negamos nossa liberdade de escolha e nos tornamos escravos. Assim, ou alguém age visando afirmar sua liberdade e moralidade, ou busca a felicidade. **Não é impossível que os dois coincidam, mas na grande maioria das vezes isto não acontece.** Todos nós desejamos escapar de obrigações cansativas de vez em quando.

Por que alguém não optaria pela busca da felicidade e só por ela? Porque a razão não foi feita para se contentar com o que é, mas exige que ajamos segundo a noção de dever. A razão é, em nós, a faculdade que aponta na direção do supra-sensível. Há bens mais valiosos que as recompensas terrenas, cuja busca nos torna mais dignos: é o que diz a voz da razão dentro de nós. Ela não pode pretender ter o conhecimento das coisas divinas, mas pode **exigir que nos comportemos como se** a vida humana pudesse ser guiada por uma idéia de um bem em função de que os fenômenos se determinam. Os seres humanos não foram feitos

para se resignar com o que é como é, ou com a noção de que a vida se resume a buscar a gratificação sensorial, mas também podem se orientar pela representação do que deveria existir e pela representação de um mundo que abre espaço para o que deve ser e não apenas para o que já é. Mesmo que não possamos saber com certeza se o mundo pode ou não vir a ser um lugar melhor mediante nossos esforços, temos de fazer a nossa parte, apostando nessa possibilidade. Eis por que a razão corresponde ao elemento supra-sensível no homem e suas representações específicas, as idéias, não podem ser consideradas veículos do conhecimento, sob pena de recairmos no dogmatismo, mas constituem para o homem uma exigência para que ele se eleve além do seu contexto imediato. Em vista dessa exigência é que aceitamos o sacrifício da felicidade.

De fato, ensaios schillerianos como “Acerca da arte trágica” (1792) e “Acerca do sublime” (1801) exibem ao mesmo tempo o conhecimento da poética aristotélica e a preferência dada a uma leitura kantiana do fenômeno trágico. Schiller concorda que convivem em nós um aspecto sensível, terreno, que se satisfaz com a felicidade (entendida como gratificação dos desejos) e uma aspiração a algo mais elevado. Em princípio, a parte da filosofia prática kantiana herdada por Schiller diz respeito apenas à oposição entre inclinação e dever. A citação seguinte de “Acerca do sublime” a ilustra:

O supremo ideal pelo qual nos esforçamos é o de permanecermos em boa relação com o mundo físico, guardião de nossa felicidade, sem por isso sermos obrigados a romper com nosso mundo moral, que determina nossa dignidade. No entanto, como se sabe, nem sempre se poderá servir a dois senhores. Ainda que o dever nunca entrasse em litígio com os impulsos (caso quase impossível), nem assim a necessidade natural conclui acordos com o homem. (SCHILLER, F. Acerca do sublime. In: *Teoria da tragédia*. Organização e tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991. p. 66)

Feliz daquele que aprendeu a suportar o que não pode modificar e a abandonar com dignidade o que não pode salvar. O conflito de todo ser humano bem-intencionado **parece** só poder ser resolvido em favor da moral pela renúncia à felicidade. Mas o sentido e a fi-

nalidade últimos na tragédia estão na disposição à moralidade que despertam no espectador. Se quisermos analisar *Os bandoleiros* à luz do kantismo pessoal de Schiller, diremos que, para Karl Moor, não há mais esperança, pois não há conciliação possível entre o que deseja e o que deve fazer e entre o amor e a honra. **Mas há esperança para o espectador no que diz respeito à sua educação estética.** Temos tendências estéticas além das morais que, bem educadas, poderão nos levar a considerar bela a ação moral. Ao final, a tragédia desperta a tendência ao sublime no espectador e o torna mais disposto à moralidade:

Felizmente, porém, não é apenas na sua natureza racional que existe uma aptidão moral capaz de ser desenvolvida pelo entendimento, mas até mesmo na sua natureza sensível-racional, isto é, humana, encontra-se além disso, uma tendência estética que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração de seus sentimentos até atingirem esse impulso idealístico da alma. (SCHILLER, F. *Acerca do sublime*. In: *Teoria da tragédia*. Organização e tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991. p. 52)

A arte pode desempenhar um papel positivo na formação moral, ainda que indireto: as tendências estéticas do homem podem formar a sua sensibilidade de modo que ela aprenda a se deleitar espontaneamente e sem oferecer resistência com o que é nobre e elevado.

Aqui, a distinção entre o sentimento do belo e do sublime é retomada. O espectador que Schiller tem em mente é tomado pelo sentimento do sublime diante do sacrifício do protagonista trágico. O espetáculo atua sobre a suscetibilidade da sensibilidade mais do que sobre a razão de tal forma que o persuade de que agir corretamente é o mais digno. A disposição moral humana pode ser reforçada por uma vontade capaz de exercer seu papel coercitivo em relação às inclinações – mas também pelo cultivo do sentimento.

Nem os românticos e nem os idealistas, como se vê, tomam Aristóteles como seu guia para a compreensão da tragédia. Esse ponto é ilustrado pela correspondência entre *Goethe* e Schiller,



Johann Wolfgang von Goethe
(1749-1832).

de abril de 1797. Como Schiller ainda não lera a Poética, Goethe decide enviar-lhe seu próprio exemplar. Depois da leitura, *Schiller se declara muito satisfeito com a leitura, mas também muito feliz por ela não ter ocorrido antes*. Um livro tão importante só poderia ter um grande impacto sobre o leitor que Schiller precisamente quis evitar por dar prioridade à elaboração de suas próprias idéias. Decerto Schiller já conhecia de segunda mão a definição aristotélica da tragédia, pois a empregara de modo transformado antes de 1797. Mesmo quando parece usar uma definição aristotélica, porém, sua concepção tem como matriz o kantismo. A definição aparece no ensaio *Acerca da arte trágica*: “a tragédia será uma imitação poética de uma seqüência concatenada de acontecimentos, de uma ação completa, mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar nossa compaixão” (SCHILLER, 1991. p. 104). **O “fim da tragédia é suscitar o sofrimento e a compaixão”, não a purificação mediante a comção** (Idem, p. 109). De um ponto de vista aristotélico, não há sentido em interromper a contemplação artística antes da purificação. Qual o sentido de comover o espectador ao máximo senão para levá-lo à catarse? A transformação que Schiller imprime à definição se explica pelo fato de, mediante a exibição do impasse moral e do sofrimento do espectador, ressaltar a superioridade do sacrifício que o protagonista faz em nome da sua dignidade. A finalidade da tragédia é “instigar a parte moral com maior intensidade [...] para que se torne mais difícil e honrosa a sua vitória” (Idem, p. 106). De fato, o poeta dá uma função educativa à tragédia que Aristóteles não concede – a de proporcionar uma educação dos sentimentos para que a dignidade humana não mereça apenas a nossa aprovação racional mas a nossa estima sincera.

Tampouco há kantismo estrito aqui. Não há como instigar a razão a ser mais senhora de si mesma por meio da sensibilidade, uma teoria kantiana estrita. A sensibilidade deve emudecer quando se trata da deliberação prática. A sensibilidade e sua suscetibilidade às tentações externas não passam de obstáculo a uma decisão moral. A vontade ou razão prática já encontra em si todas as representações e mecanismos de que precisa para ser boa.

apud MACHADO, Roberto.
O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 52.

Schiller propõe algo ligeiramente diferente, ainda que dentro de um arcabouço kantiano: que a arte, e a tragédia em particular, ensine o espectador a sentir prazer com uma exibição de nobreza de caráter. No futuro, os atos vis lhe serão repulsivos tanto do ponto de vista racional como do ponto de vista dos sentimentos.

Eis um ensinamento a ser retomado mais tarde nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Ao agir corretamente por considerar feio, vil e repugnante fazer outra coisa, o espectador trágico schilleriano não corresponde ao modelo kantiano de homem moral. O espectador trágico schilleriano e, de modo geral, todo aquele que recebeu uma educação estética não se dá uma máxima de ação, e neste sentido não age por amor ao dever e nem é movido por uma lei. Ele é movido pelo sentimento de que não ter virtude é feio e desprezível. O homem moral kantiano, por sua vez, age não apenas conforme o dever mas também por amor ao dever.

Segundo alguns, Schiller ainda não é um filósofo do trágico de maneira estrita. Sua visão da tragédia ainda seria uma aplicação da filosofia moral kantiana. Uma figura como Karl Moor, por exemplo, poderia ser explicada como o produto de uma sociedade ainda obscurantista, portanto, fruto de uma simples contingência. O progresso histórico e o fim da opressão poderiam acabar com a tragédia, ou então o conflito trágico diz respeito a tensões psicológicas inerentes ao homem, mas ainda assim seria um tanto trivial. Uma filosofia do trágico exige que o paradoxo e o dilema sejam reais, isto é, que a realidade tenha um caráter trágico e paradoxal insolúvel. Roberto Machado toma este partido: “Não penso, portanto, que essa contradição entre sensibilidade e razão que possibilita a apresentação do sensível do supra-sensível no homem seja propriamente metafísica, ou ontológica” (MACHADO, 2006. p. 58). O fundamento da tragédia concebida como oposição insolúvel dos impulsos em nós não é ainda dado “por uma teoria especulativa do divino e do absoluto” (como Schelling fará mais tarde).

De fato, a posição schilleriana se torna um pouco mais complexa nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, mas não a

ponto de desfazer a impressão de uma carência de poder dialético e especulativo do autor por parte dos seus críticos. *Nas Cartas sobre a educação estética da humanidade*, um sem-número de problemas políticos, éticos e estéticos são abordados. Justamente o alcance muito grande faz com que a clareza cristalina atingida nos ensaios sobre a tragédia se perca.

A impressão dominante ao final da leitura **da obra teórica** de Schiller é que a arte não pode fazer com que o homem aja por amor ao dever – só uma razão prática tem esse poder. Contudo, o homem pode agir conforme o dever, ou seja, tomando as mesmas atitudes de uma pessoa moral, ainda que não pelos mesmos motivos. Ao permanecermos dentro de um kantismo estrito, a ação conforme o dever, mas não em virtude do dever, é uma forma inferior de vida moral, pois se mover pelos sentimentos nunca é ser movido de maneira justificada e sóbria, ou seja, pela aceitação racional da lei moral. A pessoa que tiver sido educada esteticamente fugirá de tudo o que for vulgar e desprezível, pois isto ferirá sua sensibilidade. As tendências estéticas podem acabar tendo o mesmo efeito de tendências morais.

.....
 : SCHILLER, Friedrich. *Cartas*
 : *sobre a educação estética*
 : *do homem*. Tradução de R.
 : Schwarz e M. Suzuki. São
 : Paulo: Iluminuras, 1990.

5.3 O IDEALISMO ALEMÃO COMO SUPERAÇÃO DA ESTÉTICA KANTIANA

Retomemos o ponto de partida deste capítulo se quisermos explicar a diferença entre uma filosofia moral que se vale da arte e uma verdadeira metafísica do trágico, isto é, de uma filosofia que vê na tragédia a ilustração de uma verdade profunda sobre a realidade. A superação do Esclarecimento como momento histórico pede a superação do pensamento que lhe corresponde. A Filosofia moderna teve um papel fundador e fundado ao mesmo tempo. O pensamento de Descartes, Kant e Fichte foi decerto inspirado pelas novas descobertas científicas, mas o modo como justificam a nova Física não é de modo algum servil. Trata-se, a rigor, de um verdadeiro recomeço da Metafísica, que retoma o diálogo com o pensamento grego em bases historicamente transformadas. A marca dos filósofos do século XVII e XVIII é a exigência de fundamentos

últimos que justifiquem a ciência – e nisso se encontra um eco tardio da “ciência primeira” buscada por Aristóteles. A diferença diante dos antigos é que os pensadores modernos buscam fundamentos não tradicionais e autônomos (isto é, auto-referentes). Por isso o sujeito consciente de si adquire tanta relevância: a auto-consciência se mostra o lugar privilegiado da certeza mais básica e mais próxima de si mesma. Todo conhecimento factual será medido por sua proximidade ou distância do primeiro conhecimento autofundado. Esse modelo filosófico deve ser seguido em parte, mas também rejeitado em parte – tanto no que diz respeito à arte como a outros temas. A superação do kantismo, porém, não é tão fácil assim. Os idealistas vêem grandes oposições que, embora se imponham ao pensamento, precisam ser superadas: entre desejo e dever, entre indivíduo e lei universal, entre natureza e supra-sensível, entre necessidade e liberdade.

O idealismo de Hölderlin, Hegel e Schelling é uma pergunta incessante por um modo não retrógrado de superar as dicotomias que governam a mentalidade esclarecida para, em suma, recuperar o direito a falar daquilo que o Esclarecimento banuiu para a esfera da superstição.

A superação do Esclarecimento será também a superação da Estética. A Estética, ou seja, a disciplina que investiga as bases autônomas do prazer sensível no belo não teria sido possível antes disso. **Mas também é uma implicação do surgimento da Estética que a arte se dissocia, mais uma vez, do conhecimento verdadeiro.** Vimos que o nascimento da Filosofia da arte, com Platão, deve-se à tentativa de diferenciar ao máximo uma abordagem filosófica e científica de uma artística. A definição de arte como imitação implica que ela é uma ficção voltada à variedade e ao prazer na variedade – não voltada à ênfase sobre os elementos estáveis e permanentes que caracterizam a essência de cada ente. Em Aristóteles, temos os primeiros passos a visar um conceito positivo de ficção, de modo que a reconstrução da realidade presente no poema trágico mostra certa *verdade sobre o herói* – sobre as suas fa-

Busque atentar para as diferenças que existem na tragédia aristotélica para a proposta por Schiller, principalmente em função do vínculo da tragédia com a realidade.

lhas livremente escolhidas. O poema trágico ou imitação dramática não devem se pautar por um realismo crasso. A ficção continua sendo um exagero da realidade e continua a dispor de convenções e recursos próprios. Contudo, seu fim último é mais do que apenas provocar um prazer, ainda que purificador. Em Aristóteles encontramos uma tentativa de responder a Platão e recuperar para a arte algum teor de verdade.

Com o advento de uma atitude estética, já presente em Descartes, e da estética kantiana, arte e conhecimento se separam outra vez, ainda que por razões diferentes das mencionadas por Platão. A Estética toma o belo como algo que não existe objetivamente no mundo. O predicado “ser belo” parece ser do mesmo tipo que “ser uma estátua”, mas não é, pois não tem características distintivas. Só por referência ao estado do espectador é que se pode falar em beleza. O belo desperta um prazer de um tipo especial e superior à simples satisfação física. Quando eu digo “esta estátua é bela”, emprego um conceito ou regra para constatar que algo diante de mim tem as características de certo gênero de obra de arte plástica, mas digo também que ela desperta certo prazer em mim que não se deve apenas ao fato de a obra diante de mim ser uma estátua. Há estátuas feias ou ainda simplesmente corretas de um ponto de vista escolar que não se destacam diante do espectador. **A beleza é definida agora como uma experiência subjetiva, ainda que universalmente válida.** Para recordar o quarto aspecto da definição kantiana de um juízo estético de gosto, “belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de um prazer necessário”.

Não seria exato afirmar que a beleza é apenas um sentimento. Na *Crítica da faculdade do juízo*, o sentimento não é a experiência primária, ao contrário, decorre da atividade do ajuizamento. O que se pode dizer com segurança sobre o belo consiste no fato de envolver um sentimento decorrente de um juízo reflexionante. Como você se lembra do capítulo anterior, juízo reflexionante é aquele no qual o singular é dado e busca-se o termo geral que o subsumiria. O juízo reflexionante é, assim, mais revelador da estrutura do ajuizamento do que o juízo determinante. O ajuizamento é um poder mental cuja premissa é de que, mais cedo ou mais tarde, o conceito adequado para descrever qualquer coisa singular será encontrado.

O ajuizamento pressupõe uma possibilidade de organização racional de coisas singulares sob classes universais, **como se** o juízo refletisse a ordem da própria natureza. O estudo da faculdade do juízo visa responder, em última instância, à pergunta sobre se a nossa linguagem é ou não totalmente aleatória, já que ela exige que coisas singulares ocupem o lugar do sujeito gramatical, enquanto o conceito universal ocupa o lugar do predicado. Aliás, também a nossa ciência pressupõe que as leis mais particulares se reúnem sob leis mais gerais (até chegarmos, no caso da física newtoniana, a três leis que abrigam todas as outras sob si). Exercemos o poder de julgar como se a natureza seguisse um plano ou intenção de simplicidade e harmonia, e nossa lógica e física precisam disso. A natureza pode ter seguido um plano ou intenção, mas nunca saberemos se essa suspeita corresponde à realidade ou se é apenas um princípio transcendental, isto é, que torna possível a nossa atividade judicativa.

No caso do juízo “isto é belo”, o conceito ou termo geral está faltando, mas ainda assim estamos convencidos de que deve haver algum que lhe corresponda e que explica o plano segundo o qual foi criado. A certeza de que o termo geral será encontrado e que ele agiu como uma espécie de regra de fabricação da coisa bela é constitutiva do prazer estético. **Talvez o prazer estético devesse na verdade se chamar prazer judicante.** A confirmação interior, por parte do sujeito judicativo, de que as coisas não são produtos do mero acaso ou que não precisamos nos relacionar com elas como se fossem é a origem profunda do prazer no belo. A beleza é mais complexa do que um sentimento como a dor, por exemplo, mas talvez sua existência se deva apenas à nossa necessidade de exercer o poder de julgar, o qual pressupõe tanto a harmonia interna das nossas faculdades quanto, por projeção, uma harmonia interna à natureza. Dizer que o belo é “conforme a fins” e que tem a “forma de uma finalidade” é dizer que o encontramos em um produto de uma vontade, embora não saibamos qual é nem o que ela quis. O juízo estético de gosto, porém, mostra que nossa faculdade do juízo precisa tomar as coisas como se fossem o objeto de um plano racional. O belo pode, assim, ser uma simples indicação ou sugestão de um desígnio racional do universo – ou pode apenas indicar que nós somos feitos de tal forma que não podemos abdicar de julgar as coisas como se fossem fruto de um desígnio racional.

A herança kantiana, portanto, é bastante rica em sugestões. O belo não existe sem uma referência ao sujeito, mas também é um símbolo do bom. O belo é uma experiência do sujeito e também é mais do que apenas isto. O belo indica uma via de superação entre as grandes oposições do sistema kantiano, mas não permite a transgressão das fronteiras que separam os opostos.

Os idealistas recebem um legado que pode ser levado a várias direções. Algumas alternativas são excluídas de antemão. Eles não visam simplesmente restaurar a noção de plano divino para a natureza, porque foram convencidos pelo pensamento kantiano de que isso equivaleria a recair na metafísica dogmática. Aceitam a posição esclarecida segundo a qual Deus não é um objeto do conhecimento. De acordo com a ciência natural moderna – cuja veracidade e legitimidade não são negadas frontalmente por nenhum dos pensadores citados até agora, apesar de todo mal-estar que despertam –, a natureza nem segue nenhuma orientação e nem aspira a nada. Seus eventos transcorrem segundo a lei da necessidade: dadas certas condições, certo resultado precisa se seguir e não pode não se seguir. É impossível que, ao nível do mar, a água não ferva ao atingir a temperatura de cem graus centígrados; é necessário que ela ferva (ou pelo menos é assim que o século XIX concebe as leis naturais, a saber, como dotadas de necessidade irretorquível).

Como você viu no capítulo anterior, Voltaire ridicularizou em *Cândido ou o otimismo* a visão oposta. Em especial, ridicularizou a tese de que o mundo caminha na direção do melhor, segundo um plano. Sob esse aspecto, retratou perfeitamente a atitude do cientista moderno. ***Quando o cientista moderno se pergunta por que algo acontece, pergunta pela causa, não pelo sentido das coisas ou pelo plano racional que seguem.*** Tampouco o cientista moderno aceita o que Kant chamou de causalidade pela liberdade. Assim, por um lado, não há retorno à noção de Providência divina e nem se pode levar a teodicéia a sério como ciência. Por outro lado, para que o homem acredite no seu poder de resistência à necessidade causal, isto é, na sua liberdade, tem de superar a ciência mecânica sem recair no dogmatismo. Ele tem de poder acreditar

⋮
 ⋮ *Lembre-se de como foi*
 ⋮ *tratada, no capítulo anterior,*
 ⋮ *a relação entre beleza e*
 ⋮ *finalidade traçada por Kant.*

que não está sozinho no mundo e que seus esforços para ser livre encontram reflexo no mundo exterior, sem apelar para a mística e para a irracionalidade. As coisas não deveriam acontecer na natureza apenas segundo uma necessidade cega mas também segundo algo parecido com um plano ou um princípio de totalidade.

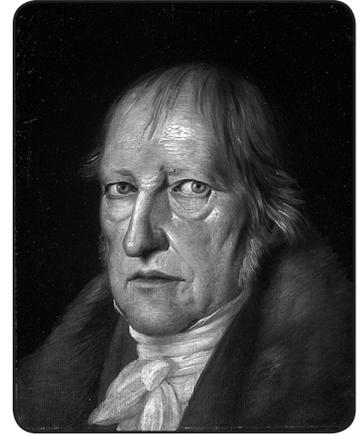
Eis o impasse configurado. O pensamento artístico dos grandes nomes da Filosofia do trágico se desenvolve nos anos imediatamente posteriores à publicação das três críticas kantianas e da *Doutrina da ciência*, de Fichte. Não se trata de coincidência. **A reação às implicações da física newtoniana e às grandes oposições em torno das quais o sistema kantiano se organiza explica, assim, o renascimento do interesse pela tragédia.** A figura de Kant não é tão preponderante apenas por causa da proximidade temporal, mas principalmente porque os idealistas aceitam a visão newtoniana do mundo e o conflito entre liberdade e necessidade que decorre dela, como Kant percebeu. Eis uma grande convergência de opiniões e interesse entre os idealistas e os românticos. Com exceção de Hölderlin, cujo ponto de referência sempre foi a Antigüidade e cujo interesse pela Grécia é tão grande quanto o seu interesse pela modernidade (ou talvez maior), os outros nomes da Filosofia do trágico partem da posição kantiana e fichteana e tentam de alguma maneira reconciliar os opostos.

Aqui, será possível apenas esboçar as linhas orientadoras da discussão sobre a tragédia como “campo de batalha” privilegiado onde se decidirá sobre a possibilidade de recuperar o acesso a outra camada da experiência, diferente daquela autorizada pela ciência natural moderna. Nem os românticos e nem os idealistas visam restaurar a Grécia histórica ou instaurar novamente a arte grega como modelo. Contudo, o gênero literário apropriado para exibir a relação tensa entre os opostos e a possibilidade ou impossibilidade do fim da tensão será a tragédia.

5.4 A FILOSOFIA DO TRÁGICO E O COMEÇO DA DIALÉTICA

Neste capítulo, não nos aprofundaremos no tratamento que os diferentes idealistas deram à tragédia, mas podemos mostrar o pedaço do caminho que percorreram juntos, isto é, as motivações compartilhadas que deram origem mais tarde a obras originais e poderosas. Sabemos sobre *Hölderlin*, *Schelling* e *Hegel* que se influenciaram reciprocamente enquanto dividiram o mesmo dormitório estudantil na época de seminaristas. Pois o seminário protestante de Tübingen concentrou os estudantes mais promissores de sua época, alguns dos quais fizeram mais tarde uma carreira universitária brilhante, como os próprios Hegel e Schelling. Testemunho desse colóquio juvenil é um texto póstumo e de data de composição incerta, intitulado “*O programa de sistema mais antigo do idealismo alemão*”, cuja autoria tampouco se determinou, por ele conter elementos característicos tanto da obra individual de Hölderlin, como da de Hegel, como da de Schelling. Calcula-se que tenha sido escrito entre 1796 e 1797, portanto, ainda no período seminarista dos três pensadores. Estende-se por apenas três páginas. Não oferece um conjunto de teses bem desenvolvidas. Por isso mesmo, os eruditos estão autorizados a atribuir a sua autoria ora a Schelling, ora a Hölderlin, ora a Hegel. Se o autor não usasse o pronome “eu”, poderíamos até sugerir que o texto foi escrito a quatro ou seis mãos. Você pode estar se perguntando por que razão um esboço sobre o qual tantas dúvidas pesam deve ser levado tão a sério. Esse pequeno manifesto já menciona as linhas mestras da obra futura dos seus supostos autores: a rejeição da ciência natural newtoniana, a rejeição do Estado e das formas de governo, e a afirmação do papel central da beleza para a superação do estado atual da ciência e do Estado. O método filosófico dialético ainda não se encontra formulado. No entanto, as motivações já estão.

Os idealistas descendem do Esclarecimento, mas não escondem seu incômodo diante de várias posições esclarecidas. O autor (ou os autores) se preocupa com o fato de a Física moderna não permitir ao homem que seja livre. A ciência, pelo menos do modo como está organizada hoje, não admite nenhuma bondade e liberdade

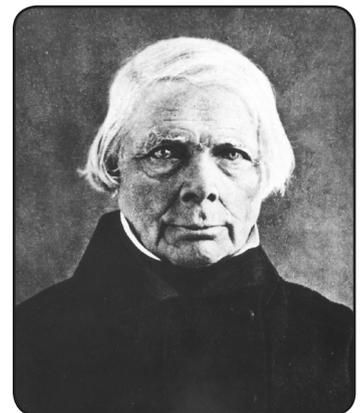


Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)

- Traduzido por Joãosinho
- Beckenkamp em: *Entre*
- *Kant e Hegel*. Porto Alegre:
- EDIPUCRS, 2004. p. 204-206.



Friedrich Hölderlin
(1770-1843)



Friedrich Schelling
(1775-1854)

agindo no mundo. Essa constatação se encontra na obra de Kant, cujas conclusões são, como já afirmado, o ponto de partida dos idealistas, assim como foram o ponto de partida de Schiller. Isso transparece na pergunta feita já no primeiro parágrafo de “O programa de sistema mais antigo do idealismo alemão”:

A questão é esta: como um mundo deve ser constituído para um ser moral? Eu gostaria de voltar a dar asas à nossa física vagarosa e que procede morosamente com experimentos. Assim, se a filosofia fornece as idéias e a experiência os dados, poderemos finalmente obter a física em grande escala, que espero de épocas futuras. Não me parece que a física atual poderia satisfazer um espírito criativo (Idem, p. 204).

As representações do que não está condicionado pela experiência sensível, mas a condicionam, são, em terminologia kantiana, “**idéias**” (por oposição a conceitos). Em sentido kantiano, as idéias são representações que não dão nada a conhecer, mas pelo menos indicam o descontentamento da razão com o condicionado e sua exigência que adotemos pelo menos como hipótese a existência de algo incondicionado. A idéia é uma representação que não exhibe nada além de uma **condição incondicionada**. A liberdade, por exemplo, indica algo incondicionado porque todos os nossos atos parecem ser respostas a um estímulo prévio. Todos os nossos atos parecem condicionados, mas ao mesmo tempo parece estranho que não aja da nossa parte nenhuma capacidade de tomar a dianteira dessa série, isto é, de iniciar a série de eventos em vez de simplesmente nos inserirmos nela. A razão não pode abrir mão de idéias como liberdade, beleza e bondade para fundamentar sua atividade autolegisladora. Ela exige que concebamos a natureza como dotada de um modo de agir parecido com o modo de agir segundo uma vontade boa. Mas se trata de uma razão que está consciente das suas próprias necessidades e exigências, sem confundi-las com a constituição objetiva do mundo. A razão age como se a liberdade fosse possível, não em virtude do conhecimento estabelecido da sua possibilidade. Não há como identificar no mundo algo que seja, indubitavelmente, um efeito da liberdade. Por isso é que, de certa forma, o âmbito de atuação da razão prática (vontade) é ela mesma, apenas.

Quando o homem age orientado por uma noção de dever, sua vontade não se resigna a aceitar o que já existe e passa a tentar concretizar algo em segundo um plano, ou seja, para que algo que ainda não existe passe a existir. Mas a Física parece excluir essa possibilidade; por isso deve ser superada. Agir moralmente não é apenas doloroso porque exige que contrariemos nossas inclinações, pode ser frustrante porque não há garantia sequer de que consigamos ter um impacto sobre o mundo. Quando muito, podemos ter um impacto sobre nós mesmos e sofrer as dores da privação. Mas a realização de fins moralmente superiores na terra parece bem mais distante. O resultado da filosofia de Kant é que talvez o indivíduo seja incapaz de transformar algo além de si mesmo – se é que consegue se transformar.

Os idealistas rejeitam o formalismo da ética kantiana, isto é, sua falta de conteúdo mundano. Eis o que se querará dizer aqui por “formalismo” da ética kantiana: que a boa vontade só age sobre si, ou seja, sobre o próprio querer. Poderíamos dizer que os idealistas alemães desejariam superar Voltaire também, pois rejeitam uma ciência que só reconhece o princípio de causalidade, mas nega a existência da lei da justiça divina. Todos os eventos que não forem regulados pelas leis que a ciência natural descreve serão regulados pelo direito do mais forte: eis a lição do *Cândido ou o otimismo*. A superação da Física não significa concordar com o doutor Pangloss ou com os padres ridicularizados por Voltaire. Contudo, aos olhos dos idealistas é impossível que nos conformemos com o sentimento de que toda resistência é inútil, pois leis causais necessárias governam o universo e inclusive nós mesmos. Não devemos nos abandonar ao sabor das circunstâncias e das leis já existentes, e renunciar ao controle de nossa própria vida. **Eis o sentido da superação da ciência da natureza atual em prol de uma que admita a possibilidade de um ser moral, a partir das idéias oferecidas pela Filosofia.**

Há um sentido claramente político na superação proposta. Tampouco a doutrina do Estado atual parece admitir a liberdade (e aqui encontramos ecos do entusiasmo desses jovens pela Revolução Francesa e suas esperanças no seu aprofundamento). O Estado coage os indivíduos mediante suas leis das quais os indivíduos não

se sentem autores. Superar o Estado mecânico é pôr os governados no papel de legisladores também. Os indivíduos têm de ter razões para acreditar que são mais do que súditos de poderes que os ultrapassam. O terceiro parágrafo de “O programa de sistema mais antigo do idealismo alemão” anuncia uma transição que leva da natureza à obra humana:

Quero mostrar que não há idéia de Estado, assim como não há idéia de uma máquina, porque o Estado é algo mecânico. Apenas o que é objeto da liberdade chama-se idéia. Portanto, temos de ir além do Estado! Pois todo Estado tem de tratar homens livres como engrenagem mecânica (Idem, p. 204-205).

O Estado atual pode ser comparado com uma máquina visto que cumpre tarefas pré-programadas de cuja programação os súditos não participaram e por isso é visto como um poder opressivo. Do mesmo modo, a superação do Estado atual, mecânico e opressivo exige a idéia de um Estado em que os súditos sejam legisladores. Tal idéia não é uma previsão para o futuro; não constitui uma garantia da realização da liberdade – contudo é necessária. Uma visão “mecânica” é oposta a uma visão “estética”, que é também racional e indispensável à vida humana plena. O sentido dessa visão é sugerido em poucas palavras:

Por fim, a idéia que reúne todas, a idéia da beleza, tomando-se a palavra em sentido superior, platônico. Estou agora convencido de que o supremo ato da razão, aquele em que ela abarca todas as idéias, é um ato estético e que *verdade* e *bondade* são irmanadas *somente na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. [...] A poesia adquire com isso uma dignidade superior: ela volta a ser no final o que era no começo – *mestra da humanidade* (Idem, p. 205).

Sugere-se uma retomada da idéia platônica do belo justificada por uma estrutura e terminologia kantiana. Nada menos do que uma convergência entre Platão e Kant é pedida. Aos olhos do próprio Kant e também de Fichte, essa síntese é impossível. Já não nos encontramos mais no universo da estética kantiana. Como você viu no Capítulo 2 deste livro, Platão parece considerar, no diálogo *Fedro*, a possibilidade de a beleza ser a idéia suprema. Tal preeminência se deve ao fato de a beleza ser a Idéia ou Forma mais brilhante, cuja impressão a alma guarda muito tempo depois de ter

se esquecido de todas as outras Formas. A doutrina da participação enuncia que as coisas visíveis só têm as propriedades que têm em virtude da participação em uma Forma correspondente. O que participa do belo tem, portanto, as propriedades de se sobressair, destacar-se e atrair o olhar. Mas o que significa isto senão o próprio ser? Segundo a interpretação de Heidegger, se “ser” significa o mesmo que “aparecer” e “brilhar”, podemos entender também que “ser” é “ser belo” – ou que pelo menos Platão aventava essa possibilidade no *Fedro*. Se “ser” também significa “ser verdadeiro”, no sentido existencial do verbo, então “ser verdadeiro” e “ser belo” são predicados diferentes, mas referidos ao mesmo verbo.

Contudo, não podemos ter certeza de como devemos interpretar a alusão a Platão – mais ainda, a possível conciliação entre Platão e Kant aqui indicada, pois o segundo quis precisamente se distanciar do primeiro. O belo, concebido como realidade subsistente por si, foi precisamente rejeitado por Kant. A rigor, o belo não é tampouco uma idéia ou a representação de algo incondicionado. De acordo com Kant, a razão tem interesse moral na beleza, porque nela vê como que confirmada a possibilidade de uma vontade suprema governar o mundo. Talvez o mundo efetivamente se oriente por uma finalidade – pelo bem, em suma –, o que reforça nossas convicções a respeito da necessidade e da plausibilidade de agir moralmente. Por um lado, o autor ou autores de “O programa de sistema mais antigo do idealismo alemão” minimizam a cautela kantiana como se a beleza pudesse ser considerada uma realidade subsistente e um fator de união entre homem e mundo, entre espírito e natureza, superando a visão da ciência. Por outro lado, ainda não existe um modo de filosofar que garanta o tratamento correto à unidade primordial que o pensamento moderno considera inacessível. **De fato, a busca da unidade primordial perdida e, como ela exige, também a busca do modo de acesso correto a tal unidade primordial ocuparão os autores daqui por diante.**

Neste momento da História da Filosofia alemã, a noção de “intuição intelectual” é tão onipresente quanto fluida: discute-se muito a seu respeito, mas seu sentido varia muito de autor para autor e de texto para texto. A intuição intelectual foi recusada por Kant quando afirmou que “intuição” sempre indica um modo imediato

de conhecimento, que seres humanos só podem atingir mediante os sentidos. A mente é ativa e se guia por suas próprias regras de pensamento, as quais a Metafísica crítica e a Lógica identificam e sistematizam. Assim, a mente não entra em contato com nada externo a si mesma de modo imediato. Mais tarde, Fichte afirma que os próprios atos da consciência constituem o que é dado imediatamente. O ato por meio do qual nos tornamos conscientes de nós mesmos, expresso pela proposição “eu sou”, é um ato de **intuição intelectual**. A doutrina da ciência de Fichte busca fundamentar a Lógica e qualquer outra ciência como um sistema de proposições interconectadas, mas para isso é preciso achar as proposições fundamentais às quais as outras se conectam. É um fato evidente que a autoconsciência é consciência dos próprios atos posicionais e a proposição “eu sou” é imediatamente acessível a todos; é um ato que se compreende imediatamente como ato posicional de uma existência. A intuição intelectual responde à necessidade de ligar todas as proposições à consciência e entre si mesmas, não de maneira hipotética ou formal, como a Lógica, mas baseando essa ligação em algo que existe. A pergunta feita pelos sucessores é se esse vínculo é verdadeiro, necessário ou suficiente para explicar nossa relação com o mundo.

Tanto Hölderlin como Schelling questionam a reabilitação da intuição intelectual por parte de Fichte, depois de Kant tê-la recusado. A conexão imediata da autoconsciência com suas próprias representações asseguradas pela proposição “eu sou” e a intuição intelectual que lhe corresponde é um substituto pobre para o que foi perdido – que não é apenas representação, mas a própria realidade. Assim, dentro do sistema de Kant não há como superar o abismo entre a consciência e o mundo – e menos ainda no sistema de Fichte. Para Hölderlin, a consciência não é uma, mas dividida, precisamente no momento em que afirma “eu sou”. A proposição “eu sou” não indica unidade de existência e linguagem; ao contrário, indica uma partição, pois ser consciente de si é tomar distância de si mesmo e contemplar-se como objeto. Para Hölderlin, se existe uma unidade primordial, seu nome não é nem “eu”, nem “autoconsciência”, mas **ser** (na grafia alemã do século XVIII: *Seyn*). Se existe uma ligação primordial entre sujeito e predicado e entre

consciência e autoconsciência que torna possível todo pensamento e linguagem proposicionais, seu nome é Ser. É possível, porém, uma filosofia do Ser e da ligação primordial? Por um lado, as filosofias de Kant e Fichte não estão preparadas para falar da unidade primordial, exatamente porque a rejeitaram como um tema da Filosofia pré-cartesiana e dogmática. Por outro lado, como você viu, os idealistas não se consideram ativistas reacionários e retrógrados que desejam restaurar épocas passadas. A unidade primordial é diretamente inacessível, pois redundando na negação e na destruição da própria consciência (que é poder de separação entre um sujeito que pensa e um que se vê pensando).

Hölderlin, Schelling e Hegel voltam-se para a tragédia movidos por esses impasses. Aos olhos de Hölderlin, Hegel e Schelling, as doutrinas de Kant e Fichte se detêm na oposição frontal e insuperável entre sujeito e mundo, cultura e natureza, homem e Deus etc. Não se pode negar nem suprimir completamente os limites traçados por Kant e a oposição entre sujeito e mundo traçada por Fichte, retornando a uma concepção medieval e dogmática. Se existe uma unidade primordial entre sujeito e objeto da proposição, ela não pode ser descrita pela doutrina da ciência. Mas os opostos podem interagir e transformar-se reciprocamente. Sua exibição pode ser poética. **Eis como a reflexão sobre a tragédia grega passa a fazer parte do programa do idealismo alemão.** A Filosofia do trágico é o começo de um outro método filosófico que ficará conhecido como dialética, principalmente graças a Hegel. A tragédia não se limita a uma exposição estática das oposições, mas à sua interação. A tragédia pode até não resolver o conflito, mas pelo menos o eleva ao próximo patamar. A concepção dinâmica em vez de estática dos conflitos, que permite expor um desenvolvimento ao longo do tempo mediante o qual os opostos se transformam, resulta em um outro modo de filosofar.

Será impossível mostrar de forma satisfatória o que acaba de ser enunciado. Seguem-se apenas algumas indicações de leitura. **Recomenda-se o recurso a outras obras dedicadas ao assunto.** No caso de Hölderlin, a reflexão sobre a tragédia se estende ao longo dos chamados “Fragmentos de Homburgo” (de acordo com a cidade em que o poeta viveu entre 1798 e 1800). A tragédia é definida

Um panorama das variantes da Filosofia do trágico se encontra em: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

no ensaio “Sobre a diferença dos modos poéticos” como “**a metáfora de uma intuição intelectual**” (HÖLDERLIN, F. Sobre o significado da tragédia. In: *Reflexões, seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade de Françoise Dastur*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 63). A intuição intelectual do ser não pode ser alcançada diretamente, mas graças a uma metáfora, que é a própria tragédia. A palavra grega de onde “metáfora” deriva significa, literalmente, “transporte” ou “transposição”. O que não podemos (ou não queremos) exhibir diretamente pode ser transportado para outro contexto. Podemos encontrar uma propriedade semelhante em outro objeto a que se quer atribuir ao primeiro (por exemplo, “ela tem um coração de ouro”, em que ouro ocupa o lugar de bondade e valor), ou uma relação semelhante a que queremos descrever entre outros termos, embora os próprios termos sejam diferentes (por exemplo, “a velhice é o ocaso da vida”, em que a noção de ocaso foi trazida para o lugar da noção de declínio, e a de dia, para o de dia). A tragédia é a forma literária que deixa entrever a unidade primordial. Não é um acaso que culmine na destruição do herói, pois esse é o preço a ser pago pela recuperação da unidade com o Todo. Na tragédia “**o sinal é= 0**”. Um sinal é um marcador de lugar que indica outra coisa além de si mesmo. O sinal, na tragédia, é o próprio herói que se interpõe entre os opostos em luta e assim permite que a luta seja visível. Ele só pode fazê-lo, contudo, ao se destruir; por isso é “igual a zero”.

HÖLDERLIN, 1994. p. 63.

Sobre Hegel, dir-se-á apenas que suas reflexões sobre a tragédia não se encontram, ao contrário do que poderia imaginar, nos volumes que ficaram conhecidos pelo nome de Estética. Ao contrário, as reflexões sobre a tragédia pertencem ao começo da carreira universitária do filósofo, como professor em Iena. Estão ligadas às reflexões sobre Direito, Ética e principalmente à elaboração do método dialético, como se pode concluir da leitura dos escritos *Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural* (1802-1803) e da *Fenomenologia do espírito*. A Filosofia do trágico mostra os primeiros passos de uma especulação que culmina na dialética ao mesmo tempo que é superada pela dialética. “Dialética” será definida aqui como um método de opor proposições. A conotação de

oposição pertence à dialética desde os primeiros usos desse termo na Grécia Antiga. O acréscimo hegeliano é a ênfase na negação recíproca como aspecto a ser levado a sério. **A contradição não deve ser simplesmente expurgada como uma falha lógica, mas como instigadora de um movimento mediante o qual o teor de verdade devido a cada um dos pólos da negação ressalta.**

A dialética hegeliana busca dar a cada lado da contradição a medida do seu direito: cada pólo é verdadeiro conforme pertence a momentos históricos diferentes. A ilustração é dada pela *Antígona*, de Sófocles. A tragédia começa com o esfacelamento do poder em Tebas, devido à morte de Jocasta e a partida de Édipo. Creonte, o tio dos quatro filhos do casal, representa a tentativa de evitar mais derramamento de sangue e instabilidade. Por um ângulo menos favorável, ele também pode ser visto como o representante inflexível da lei e da razão de Estado, pois parte da confusão consiste na disputa pela sucessão do trono entre os próprios filhos homens de Édipo e Jocasta: Polinice e Etéocles. Ambos morreram na guerra civil tebana: Polinice ao lado de seus aliados argivos e Etéocles defendendo Tebas. Creonte impede que o cadáver de Polinice seja enterrado com as honras fúnebres a que, segundo leis muito antigas, ele tem direito e que é um dever da cidade conceder. Afinal ele trouxera um invasor estrangeiro. Antígona é insensível ao argumento. Se é verdade que os traidores da cidade devem ser punidos, também é verdade que existe uma lei anterior aos homens e que eles não podem revogar. Hegel cita uma fala de Antígona: “*Nem de ontem de hoje, mas perdurando sempre e sempre/Ergue-se a lei e ninguém até agora viu/A partir de onde ela apareceu*”. A oposição entre Antígona e Creonte na *Antígona*, de Sófocles, segundo a análise hegeliana no capítulo VI da *Fenomenologia do espírito*, surge do fato de ambos terem boas razões. Só que as razões de Antígona pertencem a um mundo em vias de extinção, portanto, razões em vias de se tornarem falsas. Um mundo em extinção é um mundo caracterizado por uma relação do Espírito consigo mesmo que já não o satisfaz.

Hegel, depois do período inicial de debate intenso com Hölderlin e Schelling acima mencionado, seguiu um caminho bastante pessoal que culminou na famosa tese da “**morte da arte**”:

.....
 Sófocles, *Antígona* versos
 456-7. apud HEGEL.
 Fenomenologia do espírito.
 Traduzido por Paulo
 Meneses e Karl-Heinz Effen.
 Petrópolis: Vozes, 1997.
 p. 268.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética – O belo na arte.* Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 25.

“*a arte para nós é coisa do passado*”. O extenso volume póstumo que conhecemos sob o título *Estética* consiste em uma reconstituição mediante anotações dos frequentadores dos cursos tardios do filósofo e não dá nenhum lugar central à tragédia, preferindo abrigar o conjunto da arte antiga sob o nome de “arte clássica”. Tanto essa como a arte contemporânea ao filósofo (isto é, toda a arte ocidental desde a Idade Média até o século XIX) recebem o nome “arte romântica”, mas são igualmente dispensáveis no que diz respeito a indicar um caminho para a civilização. De fato, só há superação tanto da Antigüidade como do Esclarecimento mediante um processo de autoconhecimento do Espírito. O Espírito não está só nos homens, para Hegel, como espírito subjetivo, mas também nas coisas, como Espírito absoluto. No começo, contudo, ele mesmo não se conhece, por isso só vê oposições entre si mesmo e a realidade. Só um longo percurso histórico culminará no autoconhecimento do Espírito, que é também a incorporação do próprio mundo sensível à civilização. A palavra definitiva sobre a arte de Hegel para a posteridade é que ela não tem as respostas certas para a nossa época. No momento do seu apogeu como expressão máxima da civilização – isto é, na Grécia Antiga – ela teve o papel crucial de ser a apresentação sensível do divino. Mas pertencemos a outra época, que já não é sequer a época em que a religião poderia representar adequadamente o que as ciências não conseguem verbalizar. Das três formas de buscar a conciliação do Espírito consigo – arte, religião e Filosofia – a Filosofia é a superior, porque é a mais adequada à nossa época.

A Filosofia do trágico de Schelling se encontra, principalmente, nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* e talvez expresse uma visão que muitas pessoas têm sem saber que se deve a Schelling. Pois o pensador encontra na tragédia a exposição do paradoxo da liberdade, a saber, que ela consiste na livre aceitação de um destino não escolhido pelo protagonista (e de fato por nenhum de nós em nossas vidas). A liberdade humana não é demonstrada quando o herói sobrevive ao seu destino funesto, pois isso seria negar o destino, mas quando, aparentemente, desiste dela. ***Na verdade, ao se permitir que sucumba, o herói tem o seu momento mais livre.*** Tem-se aí um típico raciocínio dialético, em que os opostos não se

apud FICHTE, J. G.; SCHELLING, F. von. *Escritos filosóficos.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1973. p. 208 (Os pensadores v. 26)

anulam completamente, mas se transmutam uns nos outros. A morte é a única maneira de demonstrar a existência da liberdade, pois o herói não poderia sobreviver ao seu ato.

5.5 NIETZSCHE: A TRAGÉDIA COMO FORMA SUPERIOR DO CONHECIMENTO

Se a Filosofia da arte começa com a afirmação platônica de que o conhecimento vale mais do que a arte, nada mais justo do que encerrar nossa exposição do caminho percorrido desde então com a inversão proposta por Nietzsche: a arte tem mais valor que o conhecimento, quando o conhecimento verdadeiro é definido nos termos das ciências formais e naturais que conhecemos. Talvez a arte seja mais verdadeira, a seu modo, do que a própria ciência. Existe, pelo menos na obra do primeiro Nietzsche, algo como um saber trágico mais profundo que o saber científico.

O propósito de Nietzsche foi desde sempre o de restituir a este mundo a sua dignidade. Queria reivindicar a finitude humana, não superá-la, como foi o propósito da Teologia e da Metafísica. Desde muito cedo, esse programa recebe o nome de “inversão do platonismo”. Na já citada interpretação heideggeriana de Nietzsche, encontramos a referência a uma anotação do período de redação de *O nascimento da tragédia* não incorporada ao livro. Já em 1870 ou 1871 Nietzsche escrevera: ***“Minha filosofia [é] um platonismo invertido: quanto mais afastada do ser verdadeiro, mais pura, fina e melhor ela é. Viver na aparência como um propósito”***. Platonismo aí não significa apenas a doutrina de Platão, significa também o modo como foi absorvida pelo helenismo e pelo cristianismo. Em linhas gerais, nomeia a desvalorização do mundo, da aparência e do corpo em nome de coisas supostamente mais reais e elevadas – como o além-mundo, o ser e o espírito. Contudo, ao mesmo tempo se admite que o erro platônico e ascético tem uma base real. Há motivações fortes para que os homens rejeitem esse mundo: o sofrimento e a revolta diante do sofrimento. Os homens têm uma necessidade imperiosa de fugir do sentimento de que as coisas acontecem de modo arbitrário e revoltante.

Apud HEIDEGGER, Martin.
Nietzsche I. Pfullingen: Neske,
1989. p. 180. Tradução de
Marco Antônio Casanova.
Rio de Janeiro: Forense
universitária, 2007. p. 140.

Tanto a natureza quanto a história são indiferentes ao sofrimento humano. Para elas, tanto faz que o fraco possa ou não se defender do forte, e tanto faz que o mau seja ou não punido. Quem sofre e quem não consegue deixar de enxergar aí impunidade, crueldade e arbitrariedade somos nós. O problema principal não é sequer a dor, mas a impossibilidade de torná-la compreensível e desse modo suportável. O homem aceita o sofrimento e pode até se decidir a buscá-lo, desde que lhe seja explicado qual o seu sentido. O problema não está no sofrimento, mas na ausência de propósito redentor para ele. A dor sem explicação e sem propósito trazem revolta e ressentimento tamanhos que podem tirar a nossa vontade de continuar vivendo. A busca da redenção não é a busca da libertação do sofrimento, mas de uma forma de encará-lo que o torne suportável e compreensível.

O cinismo, ou seja, a aceitação despreocupada do mundo como ele é não é uma saída que Nietzsche considere seriamente. Se ele preferiu escrever contra o ressentimento, em vez de condenar claramente o cinismo, é porque o ressentimento lhe pareceu um sentimento mais próximo e freqüente e, portanto, mais merecedor de atenção.

Alguns podem achar que essa generalização é errônea e que nem todos temos uma tendência natural a reagir à dor condenando o mundo; contudo, do ponto de vista de Nietzsche, a prova do caráter universal da tendência ao ressentimento é que as sociedades inventaram modos, entre os quais o consolo religioso e a reparação legal são os principais para lidar com ela. A existência da religião e do direito é uma prova da busca universal da redenção que Nietzsche considera, no entanto, insuficiente. O direito está descartado de saída: já que a dor é inevitável, ele não pode nem desfazer, nem prevenir o sofrimento. A justiça dos homens é apenas uma forma sutil de vingança. A religião é problemática também. Nietzsche não se permitiu acreditar em nenhuma instância transcendente. Para ele, já tinha passado a época em que a humanidade podia se consolar mediante a religião.

Resta explorar a possibilidade de outras respostas, para além do platonismo (e de toda Filosofia tal como praticada até hoje), da

religião, da confiança no direito e na justiça e para além até mesmo da arte tal como foi praticada até hoje. Contudo, somos iguais a nossos antepassados em algum sentido, pois nosso desconforto tampouco foi apaziguado diante de um mundo absurdo. Saber que a pergunta sobre o sentido do mundo não pode ser respondida objetivamente por criaturas mundanas não suprime o horror humano diante de um mundo que parece horrivelmente arbitrário, penoso e sem sentido. Não queremos ser enganados, mas tampouco queremos cair em desespero diante da verdade.

O primeiro Nietzsche dá uma solução “grega”, isto é, tenta reconstruir a compreensão pré-socrática deste dilema e como os gregos teriam lidado com ele. O interesse de Nietzsche pelo tema da tragédia ática – ou melhor, pela origem e pela essência da tragédia ática – deriva dessas preocupações. Em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche consegue ao mesmo tempo tornar um tema erudito acessível ao grande público e conduzir uma discussão sobre a essência da tragédia que não pode ser sequer formulada apenas com o recurso ao conhecimento filológico. Nietzsche foi um professor de Filologia, cuja relação com a Grécia não foi mediada pela Filosofia universitária. Ainda assim, suas preocupações já não podiam ser tratadas apenas no âmbito da ciência histórica da Antigüidade. O pensamento de *O nascimento da tragédia*, portanto, não pertence diretamente à tradição da Filosofia do trágico de Hölderlin, Hegel e Schelling, mas está em diálogo com ela, conforme as ciências históricas são vistas apenas como um instrumento e seus resultados como um ponto de partida para uma discussão essencial.

Do ponto de vista filológico, como indicado acima no capítulo 3, Nietzsche aceita muitas posições do século XIX – por exemplo, a crença de que o culto dionisíaco foi um evento tardio na vida grega e que Dioniso não pertence ao panteão olímpico original, pois sua origem seria asiática, não mediterrânea. Repete Aristóteles, ou melhor, enfatiza que o testemunho aristotélico sobre a presença de sátiros nas primeiras tragédias pode ser interpretado como uma alusão indireta ao culto dionisíaco (se você se esqueceu da discussão travada no Capítulo 3 sobre a origem da tragédia, pode ser uma boa idéia relê-la agora). Onde estaria a originalidade de O

nascimento da tragédia? A razão pela qual muitos contemporâneos de Nietzsche consideraram o livro pouco rigoroso e científico consiste na identificação dos *princípios apolíneo e dionisíaco* e na tragédia como sua junção bem-sucedida.

Apolo e Dioniso dividiam o mesmo oráculo de Delfos; cada um era cultuado em estações diferentes do ano. Afora isso, diferem em tudo o mais: Apolo é o deus da medida e da precisão. Todas as artes que envolvem precisão e equilíbrio têm nele o seu patrono: Medicina, Arquitetura e Música são as principais. Apolo é belo e radiante como o Sol. Segundo a interpretação de Nietzsche, Apolo mantém cada coisa dentro dos seus limites e dá a cada coisa o seu aspecto individual, precisamente por exigir que não se confundam umas com as outras. O culto a Apolo reflete um aspecto importante da visão grega: o amor ao comedimento, à simplicidade e à precisão. Contudo, o mesmo povo grego que se orienta pelo lema “nada em excesso” também ama Dioniso.

Tudo em Dioniso é ambigüidade. Ele nunca chega à idade adulta.

Exibe traços masculinos e femininos ao mesmo tempo. Vive entre a terra e o subterrâneo. Seus seguidores portam máscaras, bebem vinho e subvertem as convenções sociais durante os poucos dias dedicados ao deus. Dioniso está presente onde o sofrimento extremo e a alegria extrema estão. a presença de Dioniso é indicada pela sua ausência (pela máscara). De fato, o culto dionisíaco parece não se enquadrar muito bem na pintura puramente solar do espírito grego. Nietzsche viveu um momento da universidade alemã em que a visão clássica da Grécia já fora transformada por novas descobertas, como a descoberta do pessimismo grego pelo historiador Jacob Burckhardt. O povo grego não foi apenas comedido e otimista, mas em vários momentos deixou transparecer também grande pessi-



Uma das representações de Dioniso. Nesta imagem, a convivência de traços femininos e masculinos é bem perceptível. Pintura de Caravaggio

mesmo e crença de que a vida é uma maldição. Dioniso é um jovem atormentado pela perseguição incessante dos Titãs a serviço da deusa Hera.

Os excessos e os delírios ligados ao culto dionisíaco são interpretados por Nietzsche como uma expressão de alegria que não brota só do fato de estarmos vivos mas também, paradoxalmente, da celebração do nosso momento final, em que voltaremos a nos confundir e misturar com a Terra. Esta seria a lição principal da tragédia ática, segundo Nietzsche. O impulso apolíneo está presente na exigência de que se dê uma forma razoável a esse saber sobre o fundo trágico da existência. O saber dionisíaco consiste na aceitação de que a vida é breve, cheia de sofrimentos e paradoxos. A tragédia ática, na visão de Nietzsche, apresenta a reconciliação possível entre o impulso apolíneo e o dionisíaco. A tragédia torna bela uma verdade que de outro modo seria simplesmente insuportável. Trata-se de uma verdade metafísica.

Existe uma visão última da realidade – por isso uma verdadeira metafísica – por trás de *O nascimento da tragédia*, **segundo a qual a realidade tem o caráter de um torvelinho furioso que cria e destrói de modo incessante**. Para entender essa noção, é inevitável mencionar a visão segundo a qual o “Uno primordial”, o eterno brotar de vida, é o substrato de tudo. “Sujeito”, propriamente dito, só existe um: o próprio Uno primordial, o único sujeito verdadeiramente existente. Já que o Uno primordial não pára quieto, ele não pode sequer ser representado. O devir incessante jamais adquire qualquer configuração semipermanente. O Uno primordial é a única coisa que permanece; em compensação, para nós é quase como se não fosse nada, já que é um “não-ente”, ou seja, não tem propriedades coisais. É preciso admitir que só aquilo que tem um lugar no espaço e no tempo tem uma identidade reconhecível – eis como a filosofia kantiana é absorvida em *O nascimento da tragédia*. O famoso “amor à medida” grego é interpretado kantianamente (via Schopenhauer) como a exigência de que as coisas tenham forma e lugar definidos para poderem ser reconhecidas. Individualidade é uma característica de qualquer coisa que tenha duração e lugar. Assim, individuação e subjetividade não são a mesma coisa. “Indivíduo” designa todo ente dotado de identidade

e permanência limitadas. Em compensação, ele não permanece de verdade. O indivíduo é uma “mera aparência” que fixa o devir em formas que ressaltam e se destacam do indiferenciado, mas apenas por pouco tempo. Para tudo o que se segue, é importante salientar que “indivíduo” é uma noção muito ampla que abriga qualquer ente, inclusive “abstrações” como a cultura. Fenomenicamente, o que há é uma pluralidade de indivíduos, humanos e não humanos, embora “no fundo” a pluralidade seja apenas um véu lançado sobre o que verdadeiramente permanece e que é um só. O devir ou vontade é o único sujeito verdadeiramente existente.

Mas existe também um impulso apolíneo que irrompe, de modo impertinente, como algo distinto do devir selvagem. O poeta trágico, descendente de Homero, encarna o princípio apolíneo e de fato a própria humanidade do homem. A vida humana é parte da natureza, e a própria natureza encerra em si o impulso para a criação (individação, na terminologia nietzscheana) e para a destruição. A natureza parece ser um ente intermediário entre o devir incessante e o fenômeno. Ela é visível, mas incapaz de produzir fixidez. É neste ponto que a arte se torna relevante: a individuação, ou seja, a fixação de formas é a tarefa específica da arte. O que a arte faz é fixar o devir em formas “clássicas”, ou seja, definitivas e canônicas. A arte salva a natureza do mutismo a que estaria condenada se fosse abandonada aos seus ciclos devoradores. Assim, a arte não está presente apenas nas obras de arte. Ao contrário, as obras de arte são modelos. Podemos falar aqui em modelo poético de cultura, contanto que a poesia não seja entendida aqui como um jorrar desmedido de emoções, mas como poesia. A arte é compreendida como atividade civilizatória fundamental que concilia impulso vital e impulso figurante, impulso para a resignação diante da morte e para a negação da morte mediante a criação de formas estáveis e individuais.

Cabe aos gregos ter descoberto tudo isso e ter descoberto o fundo metafísico de toda cultura. A tragédia ática o prova. Se “os gregos tem a nossa e qualquer outra cultura nas mãos”, **é porque eles descobriram que os costumes e as leis, a religião, as ciências e o arcabouço institucional que chamamos de Estado são, antes de tudo, modelos e ideais.** A cultura torna o mundo suportável e belo ao acrescentar-lhe algo de estável, “ideal” e “clássico”. Nisso, o artis-

NIETZSCHE. F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 92.

ta – tomado aqui como modelo do homem civilizador – segue um destino que lhe foi concedido pelo próprio devir. **O artista se põe também a serviço do próprio devir, que quer tornar-se fenômeno e com ele toda a cultura.** A redenção por meio da aparência se realiza pela industriiosidade humana: “na medida em que o sujeito é um artista, ele [...] tornou-se um *medium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência” (*Idem*, p. 47). O sujeito, representado pela artista como sua expressão mais legítima, afirma a sua singularidade e se permite dar forma ao mundo. É ele quem realiza a “redenção apolínea na aparência”. O artista salva a si mesmo de ser tragado por um torvelinho que tanto cria quanto destrói. No processo, ele também consegue uma vitória, sempre fugaz, sobre fluxo constante; vitória que consiste em encher o mundo de belas configurações fugazes.

Se o artista é a melhor apresentação do sujeito, o poeta trágico é a melhor apresentação do artista. **A tragédia, se bem compreendida, é a melhor intérprete da realidade, não apenas a mais bela.** A convergência entre o impulso apolíneo e dionisíaco não apenas resulta em obras mais atraentes, mas realiza a própria redenção possível mediante a experiência da beleza. Todas as tragédias, para Nietzsche, são versões de uma mesma história: a do confronto do indivíduo com um mundo que o vence e ao qual ele se rende de livre e espontânea vontade. O sentido último e central da tragédia é a celebração dessa reabsorção final e voluntária do homem no Todo pela qual os heróis trágicos passam. A tragédia grega dá forma poética à verdade que subjaz a toda existência humana de um modo que nenhuma outra ação humana consegue.

A tragédia, bem como a totalidade da civilização, deve-se ao impulso humano de ao mesmo tempo resistir ao devir incessante e se resignar a ele. A vida humana é a convivência tensa dos dois impulsos. Ela foi destinada a isso. Todos nós somos indivíduos condenados ao fim. Ao fazer com que o indivíduo se coloque do ponto de vista do todo, a fusão dionisíaca termina com a própria necessidade de encontrar um sentido para a dor. A fusão “dionisíaca” com a totalidade acaba com o próprio potencial de sofrimento. Ela pode ser concreta, com a morte, ou apenas encenada em um festival. Uma reconciliação imediata com a realidade seria

o fim de toda cultura e até de toda a natureza. Não haveria nada além do devir incessante se o princípio dionisíaco da fusão com o Todo sempre prevalecesse. A vida, a natureza, a cultura e a poesia precisam do impulso apolíneo que instaura formas que possam ser apreciadas esteticamente por um espectador.

Em termos histórico-artísticos, a tragédia pode ser explicada como uma retomada de elementos da epopéia, pois lhe deve o tema e os personagens, o ritmo e a métrica “apolíneos”. Mas a música, a atmosfera e o desfecho da trama atestam a preponderância de Dioniso. A escolha dos elementos estilísticos é orientada pelo saber trágico dos gregos de que Nietzsche pensou ser o porta-voz em *O nascimento da tragédia*. O autor dá uma justificação para a existência do mundo. O mesmo mundo que causa dor se encarrega de nos livrar de um sofrimento insuportável por intermédio da beleza. Ele produz arte, por meio do artista, e a comoção que a arte desperta convence os homens de que a vida, apesar da dor, vale a pena ser vivida. A tragédia ática julga e absolve o mundo: o seu veredicto é que o mundo não é bom, mas é, ou pelo menos pode ser tornado, belo; a beleza tem o papel redentor de aumentar o nosso desejo de continuar vivendo. O mundo talvez não tenha sentido ou propósito em si mesmo, mas ele estimula aqueles que criam a cultura a dar um sentido e propósito, pelo menos, para as suas próprias vidas.

Não é dado aos seres humanos um papel diferente. O que podemos fazer é apenas evitar o nojo e o horror diante da nossa impotência fundamental, não superá-la. Diante da crueldade da natureza e da injustiça da história, o indivíduo é frágil, efêmero e impotente.

Ninguém apaga a crueldade e a arbitrariedade do mundo. O que podemos fazer é reconciliarmo-nos com esses aspectos, ou seja, aceitar a nossa própria morte. Devemos abandonar o ponto de vista do indivíduo se quisermos nos reconciliar com a vida. No caso do indivíduo humano, o seu único consolo é resignar-se com o fato de que o Todo permanece. Essa reconciliação também é uma forma de reforçar o triunfo do Todo. O Todo se reafirma com o auto-sacrifício dos indivíduos: ela afirma a sua própria eternidade

por sobreviver ao fim dos seus filhos. O auto-sacrifício do indivíduo coroa o triunfo da vida, e por isso mesmo a autodestruição pode ser recebida com júbilo dionisíaco. Ao culto dionisíaco, segundo Nietzsche, corresponde a consciência do caráter efêmero e infeliz da vida humana, mas também a alegria diante do fato de que o Todo permanece. Se o mundo grego escolheu o caminho da arte, porém, isso é um sinal de que não considerou a simples fusão com o Todo o melhor caminho para a civilização –pois afinal a arte ainda envolve a contemplação um tanto distanciada da qual o sentimento do belo depende.

Temos agora os elementos para entender o que seria a inversão do platonismo proposta por Nietzsche, pelo menos no que diz respeito à Filosofia da tragédia. A arte vale mais do que o conhecimento; talvez seja até mais verdadeira. Por que a arte vale mais do que o conhecimento? Porque nos estimula e nos incentiva a encarar o sofrimento. Sem a arte, o pressentimento do sofrimento e da morte futura nos acabrunharia de tal modo que nos paralisaria. A reabsorção final e inevitável do indivíduo na totalidade se mostra, mediante a obra de arte, não só aceitável como bela e atraente. A roupagem apolínea (ritmo e métrica) torna o conteúdo da verdade dionisíaca suportável por torná-lo belo. Do ponto de vista da preservação e até do florescimento da vida, a arte é muito superior à ciência. É até mais verdadeira. *O nascimento da tragédia* não tem nada muito positivo a dizer sobre a ciência, visto que ela não realiza nem mesmo aquilo que promete. O racionalismo científico, introduzido na cultura ocidental por Sócrates, é otimista porque vê a vida como perfectível. A ciência promete dar ao homem os instrumentos para reformar e corrigir a vida. Tudo o que o racionalismo pode oferecer é o progresso na direção da fartura e da justiça social. Tais conquistas, segundo Nietzsche, não tocam no ponto essencial, que é o caráter trágico da existência. A ferida humana não pode ser curada pela ciência: a ciência pode diminuir a dor, sem acabar com ela. A justiça social pode curar o sofrimento causado por um ser humano a outro, mas não pode acabar com a morte e com o sentimento humano de que tudo é absurdo. A arte não só vale mais, mas de certa forma mostra uma verdade que a ciência esconde: a vida humana é sofrimento, pois o homem sofre

e não foi feito para se conformar com o sofrimento que lhe foi destinado. A arte, de acordo com o pensamento de *O nascimento da tragédia*, é mais verdadeira que a ciência por conter uma intuição sobre o caráter devorador do devir incessante e sobre a única forma efetiva de lidar com o potencial destruidor de tal devir: é a sabedoria trágica que a tragédia ática encarna.

Mais tarde, Nietzsche renegará seu primeiro livro por ser demasiado metafísico, devido à afirmação de um Uno primordial invisível subjacente a tudo. Não mais afirmará doutrinas que lhe parecerão metafísicas repletas de pseudo-conhecimentos sobre o que não pode ser visto ou identificado objetivamente. Nunca renegará, porém, a afirmação do valor superior da arte como estimulante da vida. Mesmo depois, quando Nietzsche passar a considerar as vantagens do espírito científico, admitirá que a ciência não é um estimulante da vida, precisamente por coibir nosso entusiasmo e nossas ilusões. A ciência não incentiva ninguém a permanecer vivo, pois é fria e pouco sedutora. A arte – principalmente a sua criação, de preferência a sua fruição – é necessária ao florescimento da vida.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

NIETZSCHE E A POLÊMICA SOBRE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Roberto Machado

Contêm as resenhas que fizeram de Erwin Rohde o defensor de *O nascimento da tragédia* na época de seu lançamento e ainda hoje são notáveis.

MACHADO, Roberto (org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

INICIAÇÃO À ESTÉTICA

Ariano Suassuna

Contém um elogio da Estética hegeliana.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

REFLITA SOBRE

- Por que se pode dizer que o idealismo e o romantismo são reações críticas ao Esclarecimento.
- Por que se pode dizer que tal insatisfação atinge também a Estética de Kant. Como os idealistas, no seu primeiro programa conhecido, pretendem superar até a Estética de Kant.
- Comente a sentença: se, para Platão, o conhecimento vale mais do que a arte, para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* a arte vale mais que o conhecimento’.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2ª. ed. 1994.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Livros I e II*. Trad. Vincenzo Cocco. Coimbra: Atlântida, s./d.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Trad. Miriam S. Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2004.
- BOYER, Charles, *L'idée de vérité dans la philosophie de saint Augustin*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1940.
- CRANE, Gregory (ed.) *Perseus Digital Library*. Tufts University. (Biblioteca digital aberta de história, literatura e filosofia do mundo greco-romano. Cf. <http://www.perseus.tufts.edu>.)
- DESCARTES, René. *Abregé de musique – compendium musicae*. Ed. bilíngüe, trad. e apresentação de Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987.
- SHELLING, F. von. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Em: Fichte, J. G. e Schelling, F. von. *Escritos filosóficos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1973. (Os pensadores v. 26.)

- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. C. G. P. de Aranda. Madrid: Alianza, 2005.
- GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética – O belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Efen. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske, 1989. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- HÖLDERLIN – *Reflexões, seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade de Françoise Dastur*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- KIRK, G. S. e Raven, J. E. *Os filósofos pré-socráticos*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca *et alibi*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s./d.
- LYOTARD, François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1993.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral – Um escrito polêmico*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2000. 2ª. ed.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press, 1927.
- PLATÃO. *A república*. (Traduções recomendadas: *A República: ou sobre a justiça, gênero político*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2000; *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. [3ª. ed.])
- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. Trad. R. Schwarz e M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- _____. *Schiller – Teoria da tragédia*. Organização e tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.