

Ano 2, n. 2, 2010

ISSN 2176.3356

# A Palo Seco

Escritos de Filosofia e Literatura

Ano 2, Número 2, 2010

**CONSELHO EDITORIAL**

*Celso Donizete Cruz*

*Cicero Cunha Bezerra*

*Dominique M. P. G. Boxus*

*Eduardo Gomes de Siqueira*

*Fabian Jorge Piñeyro*

*Jacqueline Ramos*

*Luciene Lages Silva*

*Maria Cristina Blink*

*Maria Roseneide Santana dos Santos*

*Oliver Tolle*

*Romero Junior Venancio Silva*

*Sílvia Faustino de Assis Saes*

**Editoria e editoração**

*Celso Cruz*

**FICHA CATALOGRÁFICA**

A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura / Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura, Universidade Federal de Sergipe. Vol.2, n.2 (2010) - . Aracaju: UFS, CECH, 2009 -

Anual

ISSN 2176-3356

1. Filosofia - Periódicos. 2. Literatura - Periódicos. I. Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura.

CDU - 1:82.09

# Sumário

- 4** Apresentação
- 7** O niilismo linguístico de Rousseau  
*Sílvia Faustino de Assis Saes*
- 12** O lugar da poesia na filosofia de Platão  
*Cicero Cunha Bezerra*
- 20** Filosofia e literatura: sobre o método crítico de Benedito Nunes  
*Jacqueline Ramos*
- 28** Metamorfose e transculturação em Guimarães Rosa  
*Luciene Lages Silva*
- 33** Teatro-política-história: algumas notas a partir de Brecht  
*Romero Venancio*
- 37** O reconhecimento da Mulher-Aranha  
*Fabian Piñeyro*
- 41** O uso da pseudonímia em Kierkegaard: um recorte explicativo  
*Marcio Gimenes de Paula*
- 48** A França no século XIX: história, literatura e arte  
*Dominique M. P. G. Boxus*
- 58** Monumento a Baumgarten  
*Johann Gottfried Herder*  
*(Trad. Oliver Tolle)*

# Apresentação

Celso Donizete Cruz

DLI/UFS-Itabaiana

*Se diz a palo seco  
o cante sem guitarra;  
o cante sem; o cante;  
o cante sem mais nada*

*(“A palo seco”, João Cabral de Melo Neto)*

O canto “a palo seco” é uma tradição musical da Andaluzia e uma das formas prototípicas do flamenco espanhol. *Grosso modo*, “a palo seco” é o canto flamenco “a capela”, isto é, só a voz, desacompanhada de qualquer instrumento musical (nem mesmo uma mísera e escassa castanhola!).<sup>1</sup> É esse modo de cantar que João Cabral descreve e analisa em poema homônimo integrante de seu livro *Quaderna*, do final da década de 1950. Foi o poema a fonte de inspiração, quando buscávamos um nome para o nosso periódico.

Um nome pode ser uma sina. Embora não queira com isso dizer que devamos nos pautar necessariamente pelas características desse “cante”, tal como concebidas pela poesia cabralina. É ver o poema. Atributos como a *secura*,<sup>2</sup> o *despojamento*,<sup>3</sup> a *incisividade* de lâmina afiada,<sup>4</sup> a *precisão* do risco e a *dureza* inquebrável de diamante,<sup>5</sup> a *nobre solidão* (mostra de autossuficiência),<sup>6</sup> a *clareza* cristalina, *apolínea*,<sup>7</sup> entre outras – quem dera todas essas altas qualidades, mais o compromisso ético de lutar contra o silêncio,<sup>8</sup> cuja enorme pressão o cante enfrenta. Quem há de querer ser tanto!

---

1 Não será difícil encontrar na rede exemplos para audição. Há alguns no endereço [http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia\\_flamenco/cantes\\_paloseco.html](http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/cantes_paloseco.html).

2 “[...] não o de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente”.

3 “[...] o cante a palo seco / sem tempero ou ajuda”; “[...] cante despido”.

4 “[...] cante desarmado: / só a lâmina da voz / sem a arma do braço”; “[...] é cantar contra a queda, / é um cante para cima, / em que se há de subir / cortando, e contra a fibra”.

5 “A pele do silêncio / pouca coisa arrepia: / o cante a palo seco / de diamante precisa”.

6 “[...] o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol”; “[...] cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha”; “[...] é o cante / que mostra mais soberba; / e que não se oferece: / que se toma ou se deixa; / cante que não se enfeita, / que tanto se lhe dá; / é cante que não canta, / cante que aí está”.

7 “[...] não é um cante a esmo: / exige ser cantado / com todo o ser aberto”; “é um cante que exige / o ser-se ao meio-dia, / que é quando a sombra foge / e não medra a magia”.

8 “[...] é o cante / de todos mais lacônico, / mesmo quando pareça / estirar-se um quilômetro: / enfrentar o silêncio / assim despido e pouco / tem de forçosamente / deixar mais curto o fôlego”; “[...] é um cante / submarino ao silêncio”; “[...] é o cante / de grito mais extremo: / tem de subir mais alto / que onde sobe o silêncio”.

Um nome pode ser um horizonte, porém, e quem nomeia deve esperar ao menos um bafejo dos bons ou maus augúrios que uma palavra poderá evocar. Nesse sentido, ficamos sob nobre abrigo, penso eu, mesmo quando a expressão evoca o título da conhecida canção de Belchior, *A palo seco*, provavelmente inspirada no mesmo poema e que desesperadamente gritava em português (quando o desespero era moda em 73), para os que ainda se lembram...

Referências à parte, na prática a revista surgiu para documentar as atividades de nosso grupo de pesquisas, o GeFeLit, Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura. No número 1, lançado em 2009, foram reunidos textos apresentados no I Colóquio Filosofia e Literatura da UFS, de 2008. Neste número 2, trazemos contribuições que remontam ao nosso I Seminário de Pesquisa, realizado no ano passado. É esse o caso dos artigos de Cicero, Jacqueline, Marcio e Fabian. Dois professores de filosofia, e dois de literatura.

“O lugar da poesia na filosofia de Platão”, de **Cicero Cunha Bezerra**, revisita um tema amplamente conhecido: o caso da expulsão dos poetas da República idealizada pelo filósofo grego. Interessam as razões dessa expulsão, que irão justificar a proposta de Platão. Nesse ponto intervém a exposição de Cicero, atenta ao “papel político da poesia” na pólis. O autor do artigo procura enxergar, no que não está sozinho, “a crítica platônica aos poetas como parte integrante do seu projeto de reformulação da formação (*paideia*) grega clássica”. Aí temos um motivo para a condenação dos poetas; com eles, condena-se um modo antigo de formação, que afinal seria o que o filósofo realmente atacava. Na exibição dessa teoria, são perseguidos os passos, até os mais miúdos, em que os poetas são mencionados no texto da *República*. De passo em passo, compõe-se uma imagem platônica do poeta, a qual não leva em conta apenas o episódio da expulsão. A esse respeito, aliás, no final do artigo, temos uma sugestão de reintegração dos poetas, que seriam aceitos na República não como sábios (posição que Platão contestava), porém como amigos/amantes da poesia, os “filopoetas”.

O artigo de **Marcio Gimenes de Paula** trata do “uso da pseudonímia em Kierkegaard”, tema que apresentou em nosso I Seminário a convite do grupo, que vê a obra desse filósofo como uma das que transitam na fronteira entre as duas áreas a cuja pesquisa nos dedicamos. O texto de Marcio, definido como “tentativa de catalogar as obras e os pseudônimos de Kierkegaard”, oferece como que uma cronologia comentada da produção kierkegaardiana, dividida entre as obras assinadas pelo nome próprio do autor e as obras “pseudonímicas”. Entremeadas a essa catalogação, temos informações sobre a vida, os principais temas desenvolvidos nas obras e alguma fortuna crítica desse célebre pensador dinamarquês.

Do lado dos literatos, o texto de **Jacqueline Ramos**, “Filosofia e literatura”, vai direto ao assunto na divulgação do “método crítico de Benedito Nunes”. Esse grande intelectual de nossas letras tem toda sua trajetória pontuada pelo íntimo contato entre essas duas áreas, e por isso suas ideias sempre estiveram no centro de nossos debates, desde o começo. (Inclusive, o II Colóquio Filosofia e Literatura, evento organizado pelo grupo neste mesmo ano de 2010, rende homenagem ao professor e crítico paraense.) O artigo de Jacqueline focaliza dois textos em que Nunes se concentra sobre o próprio fazer crítico, o que implica o discurso sobre as relações que sustenta entre filosofia e literatura. O exame dessa metacrítica é realizado no intuito de definir abordagens possíveis inspiradas pela aproximação dessas duas grandes áreas.

Já **Fabian Piñeyro**, em “O reconhecimento da Mulher-Aranha”, propõe uma experiência: enxergar as diferenças dos textos filosóficos e literários na comparação de dois livros sobre um mesmo assunto, um, *A luta pelo reconhecimento*, escrito por um filósofo, o alemão Axel Honneth, e outro, *O beijo da Mulher-Aranha*, romance do escritor argentino Manuel Puig. Ressalvados os intervalos de espaço e tempo a separar os dois autores, e assumindo que ambos tratam de um mesmo tema, o reconhecimento, é possível distinguir claramente o agenciamento de técnicas e táticas muito distintas de desenvolvimento temático. Fabian destaca o trabalho com o tempo como uma das diferenças elementares na exposição do tema pelo filósofo e pelo literato.

As demais contribuições deste número 2 vêm de outros integrantes do GeFeLit. **Sílvia Faustino de Assis Saes** nos traz um ensaio sobre o “nihilismo linguístico de Rousseau”. Partindo de uma indicação de Bento Prado Jr. a respeito do *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Rousseau, Sílvia equaciona os termos que

configuram a visão linguística do filósofo francês. Para entender por que essa visão é niilista, será preciso considerar que a concepção de Rousseau confere maior valor ao aspecto retórico em detrimento do aspecto “logocêntrico” da linguagem. Para ele a origem da língua está associada “à afetividade e à moralidade”. Como o racionalismo logocêntrico tende a triunfar com o progresso civilizacional, as perspectivas rousseauianas são pessimistas. E isso não é tudo, porque o ensaio de Sílvia também leva em conta a substituição, detectada por Rousseau, da ordem alcançada pelo poder persuasivo inerente à estrutura musical da linguagem, trocada pela ordem imposta à força pelo poder político dominante, independentemente de qualquer forma de persuasão. Essa é uma outra razão do niilismo de Rousseau, demonstrado com bastante precisão, ao lado de outros pontos de interesse de seu pensamento linguístico.

**Luciene Lages Silva**, com “Metamorfose e transculturação em Guimarães Rosa”, propõe uma análise do conto “Meu tio o lauretê”, do escritor mineiro. Como o título do artigo já revela, a atenção é chamada para a transformação (que pode ser só um efeito de linguagem) sofrida pelo personagem principal do conto, resultado de um processo de perda progressiva de traços culturais, isto é, humanos. A ideia de transculturação surgiria no embate entre culturas distintas, a do índio e a do branco, tanto no ambiente do conto quanto por sob a pele do personagem principal. E ainda temos a questão de saber se este último consegue fugir a esse embate pelo retorno à pura condição de natureza. Coisas que intrigam no conto de Rosa, autor que nos instiga e sempre nos surpreende.

**Romero Venancio** faz a resenha da peça *Quebra-quilos*, criação do grupo de teatro Alfenim, da Paraíba, que põe em cena o episódio histórico da Revolta do Quebra-Quilos, de meados de 1870, movimento popular que teve início nesse Estado e se espalhou por todo o Nordeste. Romero vai identificar componentes da montagem que estão de acordo com preceitos desenvolvidos pelo teatro politizado de Bertolt Brecht, ademais de destacar a originalidade e o arrojo próprios a esse trabalho do grupo paraibano, cuja iniciativa é saudada como um caminho possível para o teatro que não queira se limitar à afetação frugal e mediana da predominante, e nem sempre lucrativa, estética televisiva.

**Dominique M. P. G. Boxus** reproduz os resultados de um trabalho de pesquisa desenvolvido com seus alunos de Literatura Francesa. “A França do século XIX: história, literatura e arte” oferece um painel histórico-literário desse país nesse século, partindo de seus antecedentes, que remontam à Revolução de 1789. As informações apresentadas foram colhidas “em grande parte a partir de obras escritas em francês por pesquisadores franceses”, “fontes de interpretação primeiras, [...] essenciais para se entender o campo francês e suas influências”. O conhecimento histórico é considerado fundamental para a compreensão da literatura e da arte, e a sequência de eventos e personagens referidos não são de fato tão comuns assim aos leitores brasileiros, por isso o percurso proposto pela pesquisa de Dominique funciona como um guia proveitoso para se situar em face do contexto acionado por criações artísticas e literárias francesas.

Fechando a revista, temos a ilustre presença do pensador alemão do século XVIII, Johann Gottfried Herder, por intermédio de seu texto “Monumento a Baumgarten”, traduzido e anotado por **Oliver Tolle**. Trata-se de um texto encomiástico dedicado ao filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), o primeiro a utilizar o termo “estética” para se referir ao mundo do “sensível” que, por extensão, poderá ser tomado como o mundo da “arte”. Curioso, dada a linha que orienta nosso grupo de pesquisa, que Herder refira a filosofia e a poesia como as bases do pensamento de Baumgarten. É mais um exemplo de aproximação efetiva entre as áreas. A tradução merece destaque pela eficácia, não alheia à precisão terminológica e ao apuro estilístico exigidos para a obtenção da coerência e mesmo de certo sabor arcaico no trabalho com um texto de mais de duzentos anos de idade.

E assim vamos, ora dedicados diretamente à problemática central do grupo, ora a um dos lados da relação entre as duas áreas. Ora até a áreas conexas, como a história, a dramaturgia e a tradução, porém sempre às voltas com o exercício da linguagem, que nos irmana a todos.

Vale!

# O nihilismo linguístico de Rousseau

Sílvia Faustino de Assis Saes

Departamento de Filosofia/UFBA

No início do *Ensaio sobre a origem das línguas*<sup>1</sup> Rousseau apresenta a linguagem como uma instituição social primordialmente inventada para responder às necessidades morais e às paixões humanas. A seguir, ele descreve um processo contínuo de perda progressiva da capacidade expressiva da linguagem que, em vez de falar ao coração pela comunhão dos sentimentos, passa a falar à razão pela comunicação das ideias. Esse processo, definido como um “progresso natural”, é aquele pelo qual uma linguagem, supostamente mais universal e mais próxima dos gestos e da voz, vai cedendo paulatinamente o lugar para as línguas escritas, forçosamente impregnadas pela lógica e pela gramática. Nessa linha de transformação progressiva das formas de troca linguística (que ocorre junto com as transformações sociais), o que a linguagem ganha em clareza, pelo aperfeiçoamento de suas características lógicas e gramaticais, ela perde em força significativa.

Depois de explicar a degeneração das línguas em termos de uma perda da “antiga energia” da melodia, originalmente vinculada à música e às expressões linguísticas, Rousseau considera, no último (e curto) capítulo do *Ensaio*, a relação da linguagem com a política. Neste último movimento argumentativo, o uso da linguagem como meio de persuasão cede lugar à imposição dogmática dos governos e de sua vontade. No ensaio intitulado “A força da voz e a violência das coisas”, Bento Prado Jr. argumenta no sentido de mostrar que há, em Rousseau, uma concepção retórica da linguagem, e que a originalidade do *Ensaio* consiste em ter denunciado, antes de muitos outros filósofos, o laço interno entre a linguagem e a violência. O objetivo deste trabalho consiste em tentar aprofundar essa interpretação de Bento Prado Jr. buscan-

---

1 Tomo a tradução brasileira de Fulvia M. L. Moretto, que contém, a título de apresentação, o clássico ensaio de Bento Prado Jr., “A força da voz e a violência das coisas”, Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

do, na vinculação originária da linguagem com a afetividade e a moralidade, as raízes do que o próprio Bento chamou de “niilismo lingüístico” de Rousseau.<sup>2</sup>

O niilismo lingüístico, enquanto visão decorrente das hipóteses e conjecturas de Rousseau acerca da origem das línguas, pode ser delineado a partir de duas distinções que Bento Prado Jr. traça ao longo de seu ensaio: a) a distinção entre uma concepção logocêntrica e uma concepção retórica da linguagem; b) a distinção entre o uso genuinamente retórico da linguagem e ausência de uso retórico da linguagem. Quanto a esta última distinção, cabe esclarecer o seguinte: o uso genuinamente retórico da linguagem é, para Rousseau, aquele no qual se preservam as finalidades originais da linguagem como instrumento da arte de persuasão, como atividade vinculada à expressão espontânea e transparente dos afetos e dos interesses. O uso não-retórico é, ao contrário, aquele no qual, pela anulação das virtudes sociais dos elementos retóricos, se induz ao silêncio necessário para a manipulação e dominação política dos seres humanos. Começemos pela primeira e mais ampla distinção.

Inspirando-se em Jacques Derrida, Bento Prado Jr. afirma que o pressuposto mais seguro da concepção logocêntrica da linguagem está na “decisão de ordenar a estrutura das línguas à da Razão”, decisão esta que, por seu turno, conduz à ideia de que “é a gênese e a estrutura do entendimento que servem de guia à análise das línguas”.<sup>3</sup> Tal concepção se caracterizaria pelo “otimismo lingüístico” expresso na crença da língua como o “verdadeiro espelho da razão”.<sup>4</sup> Esse otimismo nasceria da ideia de que a linguagem, nunca impura em si mesma, viria sempre dar lugar à evidência do pensamento, estando aí a raiz da crença de que, pelo menos a linguagem da ciência, deve ser uma linguagem perfeita, capaz de funcionar como espelho impassível dos objetos de conhecimento. Mas o erro fundamental dos partidários dessa visão está, segundo Bento, na transformação do otimismo lingüístico em otimismo político:

Essa bela continuidade, esse otimismo lingüístico que faz da linguagem o espelho impassível em que vêm refletir-se, sem conflito, coisas inocentes, prolonga-se além do campo da Gramática e da Lógica: na própria idéia de uma “Filosofia das Luzes”, no engajamento dos “Filósofos”, esse otimismo torna-se *político*. A gramática e a política dos Filósofos amparam-se mutuamente: a livre circulação das palavras pode neutralizar a violência das coisas, instaurar o universo da liberdade. Não é segundo a mesma lei que se articulam, em Rousseau, a linguagem, a verdade e a liberdade.<sup>5</sup>

O tom da ironia crítica que demonstra adesão à posição de Rousseau se dirige ao prolongamento sutil do campo da gramática e da lógica para o que estaria além dele, isto é, dirige-se contra a extensão ilegítima de um ideal de aplicação da própria lógica no campo da política. Impulsionados pela Filosofia das Luzes, alguns filósofos (Condillac, certamente<sup>6</sup>) favorecem a expansão indevida da concepção iluminada pelo paradigma da linguagem das ciências, ao campo que se encontra além da ciência: o campo dos assuntos morais ou políticos. A “bela continuidade” promovida pelo deslize do otimismo lingüístico para o otimismo político se baseia na idéia de que a suposta capacidade da linguagem em refletir a natureza dos objetos da ciência pudesse também governar seu uso nos negócios humanos. Como se verá, em vez da “bela continuidade”, Bento Prado Jr. proporá uma mudança de paradigma, única capaz de acabar com a supremacia da imagem da linguagem como espelho transparente da razão.

Mas, vamos com calma, pois não se trata de simplesmente opor o “otimismo” ao “niilismo” lingüístico. Pois o que se opõe ao otimismo lingüístico, produzido pela concepção logocêntrica da linguagem, não é ainda o niilismo, mas uma concepção retórica – a princípio, não-niilista – da linguagem. Talvez o aspecto

2 Conforme Bento Prado Jr., “A força da voz...”, p. 18.

3 Bento Prado Jr., *op. cit.*, p. 10.

4 *Idem*, p. 10 (Bento cita o nome de Leibniz).

5 *Idem*, p. 11.

6 Condillac, que está sempre na mira de Rousseau no *Ensaio*, concebia a ciência como uma linguagem bem feita.



mais relevante do conceito de linguagem que ora se propõe seja aquele sob o qual o seu uso se encontra eticamente (e não logicamente) comprometido. Seria uma visão sob a qual a linguagem, como diz Bento, “não é mais comandada pela norma *lógica* da verdade, mas pela norma de uma verdade *ética*”.<sup>7</sup> Nessa mudança de perspectiva, os acordos produzidos pelas convenções linguísticas já não podem mais ser governados pela bipolaridade lógica do verdadeiro ou do falso, intrínseca às representações da realidade pela linguagem, mas pela oposição – flexível, múltipla e até certo ponto vaga – entre verdade e mentira (no sentido *intra* e não *extra* moral) garantida pelos critérios de veracidade que sedimentam os acordos sociais. Uma vez situados em pleno campo da retórica, consideremos, então, a segunda distinção proposta no início: a que se instaura, não entre uma concepção logocêntrica e uma concepção retórica da linguagem, mas que se estabelece entre o uso e o não-uso da linguagem como arte da persuasão vinculada à espontaneidade e transparência dos afetos e dos interesses. Mas, a fim de explorar essa segunda distinção, vejamos um pouco mais de perto a concepção retórica cuja defesa está em jogo nos dois ensaios.

Ao longo de seu escrito, Bento Prado Jr. identifica, no *Ensaio sobre a origem das línguas* de Rousseau, três elementos que são classicamente considerados como retóricos:

- a) o elemento da persuasão;
- b) o uso da persuasão em assuntos públicos;
- c) o conteúdo ético que envolve o uso persuasivo.

À finalidade persuasiva da linguagem se liga o uso prático da linguagem que visa a agir sobre o interlocutor, levando-o a uma mudança de juízo ou de comportamento. Tal uso seria contrário ao uso cognitivo ligado a uma função representativa ou comunicativa de algum conteúdo.<sup>8</sup> Ora, é precisamente na função persuasiva da linguagem aplicada a assuntos de interesse público que reside a essência da legítima ligação entre a retórica e a política. Mas talvez a maior originalidade da concepção da linguagem em Rousseau consista no fato de que o aspecto ético do uso não se separa do aspecto estético, pois a força moral da linguagem se assenta sobre os efeitos morais que só os elementos musicais da linguagem podem causar na sensibilidade dos ouvintes. Sob este ponto de vista, estaríamos diante de um entrelaçamento virtuoso da face retórica com a face poética do uso da linguagem. É isso que se pode depreender da ênfase que Bento Prado Jr. faz da concepção da “linguagem como imitação” opondo-a à concepção da linguagem como representação pictórica ou figurativa.

Ao definir o uso retórico da linguagem como “um uso da linguagem em que a função cognitiva e a função comunicativa são subordinadas à função imitativa”,<sup>9</sup> Bento deixa claro que a originalidade da linguística de Rousseau não consiste em ter ele posto, a modo de acréscimo, a concepção retórica ao lado da concepção logocêntrica (representativa, lógica, pictórica, cognitiva), mas em ter defendido a submissão da última à primeira. Deixando de lado o que do próprio Bento se mistura aos *insights* que ele mobiliza no *Ensaio* de Rousseau,<sup>10</sup> importa salientar que, tanto para um quanto para o outro, o bom uso da linguagem é o uso persuasivo, principalmente, ao que tudo indica, quando estão envolvidas questões relativas à vontade – tanto à vontade de verdade<sup>11</sup> quanto à vontade de poder,<sup>12</sup> ambas mencionadas por Bento. De qualquer modo, a fim de esclarecer essa concepção rousseauiana de retórica, que tanto agrada à visão

---

7 Bento Prado Jr., *op. cit.*, p. 13.

8 *Idem*, p. 82.

9 Bento, *op. cit.*, p. 87.

10 Há outros escritos de Bento Prado Jr. em que a defesa de uma concepção retórica *contra* uma concepção (digamos) lógica se manifesta claramente.

11 Bento, *op. cit.*, p. 90.

12 *Idem*, p. 14 (e outras passagens).

*benedicta* de Bento, convém explorar um pouco mais dois eixos que me parecem relevantes e reveladores nos dois ensaios: o eixo que eu chamaria de “poético” e o eixo que eu chamaria de “político” da retórica.

O eixo poético articularia todas as questões ligadas ao movimento pelo qual Rousseau, segundo Bento, substitui o paradigma pictórico da representação linguística pelo paradigma musical.<sup>13</sup> Tal substituição apresenta-se como solidária da valorização de uma marca característica que somente as primeiras línguas possuíam: a de uma comunicação carregada de sensibilidade na qual os sentimentos eram partilhados de modo translúcido e transparente. Algo como uma fala imediata de coração para coração, num trânsito afetivo sem impedimento de qualquer ordem (muito menos linguística). Rousseau lamenta a perda da musicalidade primitiva da linguagem, ao mesmo tempo em que expõe o seu valor. A seus olhos, só a comunicação permeada pelo caráter essencialmente mimético da melodia pode relacionar-se com as paixões humanas. Segundo Rousseau, a melodia imita os movimentos da alma: “ela não somente imita, ela fala; e sua linguagem inarticulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra”.<sup>14</sup> Ao imitar as inflexões da voz, a melodia exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, enfim, todos os “sinais vocais das paixões”. Eis a razão por que a melodia põe a alma em movimento: só ela pode, com seus acentos, arrancar de nós as nossas paixões escondidas. Mas a exploração da veia poética da retórica de Rousseau persegue aqui um alvo preciso: o de mostrar que a recepção sensível da melodia em nós é concebida em termos de “efeito moral”:

Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais das nossas afeições, de nossos sentimentos; é assim que excitam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem reconhecemos. Percebemos algo desse efeito moral até mesmo nos animais.<sup>15</sup>

Os sons, enquanto sinais das nossas afeições e sentimentos, são “causas morais” e seus “efeitos morais” consistem em despertar, pela virtude da *mimesis*, as mesmas afeições e os mesmos sentimentos. Esse é o sentido de Bento Prado Jr. ter afirmado que, em Rousseau, “a sensação jamais é livre de impressões morais”.<sup>16</sup> A concepção mimética da linguagem fundada no efeito moral de sua (outrora intrínseca) musicalidade autoriza dizer que estamos diante de uma concepção retórica da linguagem na qual a ética e a estética da língua são uma coisa só. Ou seja: o eixo que chamei de “poético” poderia também ser chamado de “ético”, desde que entendido na acepção de Rousseau.

Quanto ao “eixo político” da concepção retórica de Rousseau, ele se concentra no último capítulo do *Ensaio*, que trata da “relação das línguas com os governos”. Ao fazer o comentário desse capítulo, Bento Prado Jr. observa que a articulação entre linguagem e sociedade estabelecida por Rousseau – afirmada desde o início, mas cujo ápice se atinge somente nesse capítulo – “faz tremer” a linguística clássica.<sup>17</sup> Isso se deve ao fato de que a organização social e a instituição do lugar do poder na sociedade, que tradicionalmente são considerados como causas ocasionais ou elementos exteriores à constituição da linguagem são, para Rousseau, constitutivos e determinantes de sua própria estrutura. Essa observação é valiosa para esclarecer a visão, declarada por Bento (plenamente afiançada pela escrita de Rousseau), de que o bom uso da linguagem é o uso retórico e de que, nesse uso, os aspectos retóricos devem prevalecer sobre os aspectos lógico-gramaticais. Se a linguagem se estrutura tal como a sociedade, não há como fazer uma assepsia “lógica” dos elementos éticos, estéticos e políticos envolvidos em sua constituição intersubjeti-

13 *Idem*, p. 58.

14 Rousseau, *Ensaio*, p. 169.

15 *Idem*, p. 171 (a noção de “efeito moral” encontra-se também nas p. 179 e 187).

16 Bento, *op. cit.*, p. 70.

17 *Idem*, p. 85.

va. Não se pode esquecer que no primeiro parágrafo do *Ensaio sobre a origem das línguas* a palavra é definida como “a primeira instituição social”.<sup>18</sup>

Bento faz questão de salientar que a força natural e original da linguagem não gera a violência, mas, bem ao contrário, que o que gera a violência é precisamente a perda da força persuasiva da linguagem e, com ela, a aniquilação de seu caráter eminentemente retórico. Na verdade, o último capítulo do *Ensaio* de Rousseau nos fala de duas perdas: a perda da capacidade de emocionar pelo cultivo da arte de convencer, e a perda do uso persuasivo da linguagem como cimento que institui e legitima a força pública. Citemos Rousseau:

Nos tempos antigos, em que a persuasão servia de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje, quando a força pública substitui a persuasão? Não se precisa de artifícios nem de figuras de estilo para dizer: *esta é a minha vontade*. Que discursos restam a fazer, portanto, ao povo reunido? Sermões. [...] As línguas populares tornaram-se para nós tão perfeitamente inúteis quanto a eloquência. As sociedades adquiriram sua última forma: nelas só se transforma algo com artilharias ou escudos.<sup>19</sup>

Aos tempos antigos, em que a eloquência era necessária e servia *de* força pública, Rousseau opõe a violência moderna *da* força pública: em vez de persuasão, sermões e imposição da vontade; em vez de eloquência para convencer, artilharias ou escudos. O niilismo linguístico de Rousseau mostra, então, sua clara face: de um lado, a vontade de verdade produz a mentira; de outro lado, a vontade de poder produz a violência. O cenário sombrio vem da ausência causada pela perda de uma linguagem que favorece as trocas intersubjetivas, por mais que o domínio generalizado da concepção logocêntrica (lógica e universalista) possa escamoteá-la. Creio, no entanto, poder ampliar o quadro da perspectiva niilista abordada por Bento, observando que, nos dias de hoje, mesmo dentro de um contexto em que há o uso persuasivo da linguagem, uma violência (que eu chamaria de invisível) também se estabelece. No meu entender isso ocorre quando, pela mobilização de certos elementos sensíveis ou afetivos, a *arte* da expressão que busca a transparência dos afetos transfigura-se em *técnica* fria e calculada para a produção de máscaras que visam à manipulação e, em muitos casos, à própria destruição silenciosa de seres humanos. Foucault tem muito a nos dizer sobre isso.

Para terminar, eu diria que a concepção retórica da linguagem que Bento Prado Jr. nos oferece quando interpreta o *Ensaio* de Rousseau apresenta dois aspectos que merecem ser aprofundados: (a) o aspecto sob o qual ele defende um uso retórico da linguagem eticamente comprometido – o que o distanciaria de uma concepção da retórica meramente baseada em provas lógicas de raciocínio; (b) e o aspecto sob o qual, em sua visão, o tratamento dos elementos estéticos ou estilísticos da linguagem não poderia ser deixado de lado quando se investiga a eficácia persuasiva dos argumentos. Ao seguir Rousseau e incluir a *mimesis* como elemento constitutivo da linguagem, Bento nos ensina uma concepção de retórica que absorve, em larga medida, os aspectos da linguagem que os antigos peripatéticos reservavam ao campo estrito da poética.

---

18 Rousseau, *Ensaio*, p. 109.

19 Rousseau, *Ensaio*, p. 188.

# O lugar da poesia na filosofia de Platão

Cicero Cunha Bezerra

Departamento de Filosofia/UFS

*Na Grécia, tudo começa com a  
epopéia, tudo é inaugurado com ela e  
permanecerá ao longo dos séculos sob  
o signo de Homero*

*(Hartog, 2004, p. 25)*

Platão viveu em uma época de decadência política. A Grécia, dividida em cidades rivais, mantinha a fama de Atenas como a cidade mais bela e imponente. Famosa por suas conquistas e cultura, no entanto, indefesa frente aos tiranos, bárbaros e demagogos. A cidade que inventou conceitos fundamentais que ainda hoje usamos como guias, tais como democracia, liberdade, isonomia, lei, política, tem na morte de Sócrates, para Platão, a consumação de seu declínio. Não é por casualidade que a virtude política é um tema que perfaz grande parte dos diálogos menores de Platão. *Protágoras* e *Górgias* são exemplos claros, não de uma busca por fundar sistema, mas de colocar a descoberto o processo de conhecimento. A *República* (*Politeia*) não é diferente. Nesse diálogo Platão realiza uma exposição “plástica” do Estado e de seus problemas ético-sociais. Embora essa obra não possa ser classificada como texto de direito político ou administrativo, é indubitável que Platão está tratando de um tema caro a todo sistema político, a saber, a justiça. O caminho encontrado pelo filósofo para refletir sobre a natureza do Estado justo é talvez o mais recorrente na história da filosofia antiga, a saber, a alma e suas manifestações. Mas que relação existe entre alma e poesia?

Falar da poesia no pensamento de Platão pode acarretar, de imediato, duas atitudes: a primeira é de cansaço, ou seja, muito já foi escrito e dito sobre a crítica de Platão aos poetas. A segunda é de instigação, isto é, como é possível que depois de tantas leituras sobre o livro X da *República*, ainda haja algo para ser dito sobre o tema? Neste trabalho opto por esquecer grande parte dos estudos que apontam para o desmerecimento a poesia por Platão e me filio ao pensamento de alguns estudiosos que preferem entender a crítica platônica aos poetas como parte integrante do seu projeto de reformulação da formação (*paideia*) grega clássica. Para tanto, é indispensável uma leitura “orgânica” dos livros que compõem a *Politeia*, principalmente os livros I, III e X. Parto do princípio de que, ao contrário do que comumente se repete, os poetas não são “expulsos” da cidade, mas são criticados pelo modo de tratar questões que interferem, segundo Platão, diretamente na constituição do caráter ético do cidadão. Os poetas não somente partici-

pam do diálogo platônico, mas são imprescindíveis para a consolidação do projeto de Estado justo. É importante, também, ter claro, como bem observa Villela-Petit (2003), que Platão não é o iniciador das críticas à poesia. A divergência entre poesia e filosofia nasce com a própria filosofia. O fragmento 42 de Heráclito atesta tal fato; diz ele: “Este Homero deve ser expulso dos concursos e bastonado, este Arquíloco também”. Xenófanes também escreve contra Homero e Hesíodo: “Homero e Hesíodo atribuíram aos deuses quantas coisas que constituem vergonha e reproche entre os homens, o roubo, o adultério e o engano mútuo” (Raven, Fr. 11). De maneira que atribuir a Platão o título de antipoético é pecar por falta de atenção. Para uma melhor exposição do tema, divido esta exposição nos seguintes pontos: a) verdade e poesia; b) a crítica platônica ao modelo poético-mimético de educação; c) a poesia como formadora do caráter do cidadão justo.

## Verdade e poesia

Marcel Detienne, no seu clássico livro, *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, ao investigar a noção de *alétheia*, estabelece algumas conclusões que são importantes antes de adentrarmos na crítica platônica à poesia. Segundo o historiador, contrariamente à nossa visão da verdade como objetividade, verificação e experimentação, na Grécia, anterior ao século VI, *alétheia* estava profundamente marcada pelo caráter mítico-religioso. O aspecto pré-racional da verdade se evidencia claramente quando pensamos que o sentido da palavra *poeta* estava vinculado diretamente a duas potências religiosas que são: a Musa e a Memória (Detienne, 1988, p. 15). *Mousa* e *Mnéme* eram cultuadas em santuário situado no Hélicon. Diz o helenista:

A memória não é somente o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular; é também, e sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz (Detienne, 1988, p. 17).

O poeta, portanto, congregava uma dupla função, a saber: “celebrar os Imortais, celebrar as façanhas dos homens corajosos” (Detienne, 1988, p. 17). Mas o mais importante é o poder que o poeta atribuía às musas de revelarem tanto a mentira quanto a verdade. Isso fica claro na *Teogonia* de Hesíodo: “Pastores que habitam os campos, tristes opróbrios da terra, que nada sois senão ventres. Sabemos contar mentiras muito semelhantes às realidades, mas sabemos também, quando o queremos, proclamar verdades” (Hesíodo, *Teogonia*, 28). Mentiras e verdades são associadas à memória das coisas futuras e passadas (*Teogonia*, 48); nesse sentido, as musas dizem o que foi, o que é e o que será. Assim sendo, o poeta vidente é o árbitro supremo entre o louvor e a censura. Diz Detienne: “Quando o poeta pronuncia uma palavra de elogio, ele o faz por Alétheia, em seu nome” (Detienne, 1988, p. 21).” A consequência direta e que, em minha opinião, Platão atacará frontalmente, consiste no fato de que o jogo entre o verdadeiro e o falso só se realiza, no caso da poesia, na distinção entre *alétheia* e *lethe*, isto é, a palavra poética, inspirada e fundada sobre a vidência, é sempre identificada como *verdadeira*. Isto fica claro, por exemplo, em *Os trabalhos e os dias*, em que a memória e o esquecimento compõem o jogo que revela a *verdade* divina – narrada pelo poeta – e o *não-esquecimento* dos preceitos do poeta – seguidos pelo agricultor (Detienne, 1988, p. 22).

É certo que essa interpretação da verdade sob o aspecto poético-religioso não é a única possível. Entre os guerreiros a palavra pública se manteve como base de todo discurso. Detienne observa que a palavra *mésón* é utilizada em várias passagens da *Ilíada* significando exatamente, *no centro (es méson)*. No grupo dos guerreiros o discurso ocorria no centro da assembleia, o que demarcava o caráter público da fala.

Também com Simônides de Céos (557-556) a memória e *alétheia* são pensadas sob a ótica da técnica persuasiva, o que seria o mesmo que dizer da *doxa*. Diz Detienne: “não há, para Simônides, uma escolha verdadeira entre a Alétheia e a doxa, pois, ao termo do processo de secularização da poesia, a ‘revelação poética’ cedeu lugar a uma técnica de fascinação” (1988, p. 51).

Não nos interessa aqui abordar os múltiplos sentidos que *alétheia* assumiu na tradição grega, mas somente ressaltar, por um lado, o papel de sábio atribuído aos poetas e, por outro, a não distinção entre a “verdade” e “a falsidade”, seja na poesia homérica, seja na sofística, como valores que definem, como dirá Platão, as escolhas justas e injustas. Se Homero é, como diz François Hartog na citação inicial deste texto, o signo da Grécia, é contra seu modelo de formação que se dirigirão as críticas de Platão. Críticas que têm, não uma obra específica como foco, mas o fundador de um sistema cultural, por favorecer uma assimilação condenável entre o poeta ou o narrador e os personagens ou as ações representadas por imitação (Detienne, 1992, p. 49). Dito isto, podemos estabelecer a crítica platônica ao modelo mimético-poético presente, em especial, nos livros I, II, III e X da *República*.

### Livros I e II: poesia e tradição

A discussão sobre o papel da poesia inicia-se na *República* no passo 329 a, quando Céfalos recorre a um antigo provérbio que dizia que, quanto mais velho um indivíduo se torna, menos desejo e prazeres desfruta. O que parece ser uma discussão sobre a maturidade filosófica frente à pueril e violenta paixão que dilacera os jovens esconde uma nuance bastante sutil que não pode ser desmerecida, a saber: Sófocles é o testemunho direto do que vem a ser o *Eros*:

Ora, eu já encontrei outros anciãos que não sentem dessa maneira, entre outros o poeta Sófocles, com quem deparei, quando alguém lhe perguntava: “Como passas, ó Sófocles, em questões de amor? Ainda és capaz de te unires a uma mulher?”. “Não digas nada, meu amigo!” – replicou – “sinto-me felicíssimo por lhe ter escapado, como quem fugiu a um amor delirante e selvagem”.

Esta descrição do amor no seu aspecto puramente físico, seguramente, se pensarmos no *Banquete*, não é compartilhada por Platão. Isto fica evidenciado imediatamente a seguir quando Céfalos inverte a discussão sobre os prazeres, do âmbito do físico para o do caráter. Diz ele: “Mas, quer quanto a estes sentimentos, quer quanto aos relativos aos parentes, há uma só e única causa: não a velhice, ó Sócrates, mas a conduta dos homens (*ho trópos ton antrópon*)” (329 d). As consequências dessa observação para a primeira definição da justiça no livro I ficarão para uma outra oportunidade, aqui nos interessa somente o giro estabelecido entre a visão expressa por Sófocles e a que Céfalos introduz como critério inicial na busca de uma definição da justiça. Os poetas reaparecem no passo 330 e, como referências às fábulas contadas sobre o *Hades*. Fábulas que são risíveis segundo a expressão socrática por exigirem *penas*, em vida, para aqueles que cometeram injustiças, como se a riqueza pudesse liberar os injustos dos seus crimes.

Estes exemplos são importantes para prestarmos atenção à participação dos poetas desde o primeiro momento do diálogo, algo que de fato nos leva a pensar por que Platão mudaria o rumo radicalmente do seu texto, reservando somente o último livro para sua crítica, se desde os primeiros momentos estabelece um diálogo constante com a poesia. Se essa participação tem algum sentido, justifica-se assim uma leitura mais apurada da obra como um todo. Não é por casualidade que a segunda definição da justiça, como “restituir a cada um aquilo que lhe é devido”, nasce, outra vez, de outro poeta: Simônides de Céos. Ironicamente Sócrates lembra sua natureza de homem sábio e inspirado. Diz ele: “não é fácil negar crédito a Simônides, pois é sábio e divinamente inspirado (*sophós gàr kai Theios anér*)” (331 e). Uma sabedoria e uma inspiração seguramente distintas da filosofia, já que sua definição será refutada e classificada como

poeticamente enigmática. Diz Sócrates: “Assim, pois, disse eu, segundo parece, Simônides envolveu poeticamente em um enigma o que entendia por justiça” (*poietikos tò díkaion hò ein*)” (332 c). Tudo faz crer que o dito poético deve ser interpretado à luz da filosofia.

Na passagem 334 b fica evidente, uma vez mais, o aspecto negativo que a poesia, segundo Platão, propagava com suas narrativas. Ali lemos: “Parece, pois, que o justo se revela como um ladrão, e por acaso tal coisa aprendestes de Homero [...]”. Desta vez Platão recorre a uma passagem da *Odisseia* em que Autólico, avô materno de Ulisses, é louvado por Homero como aquele que se sobressai entre os homens pelo roubo e pelas juras. A conclusão não poderia ser outra, vejamos o texto: “Parece, pois, que a justiça, segundo a tua opinião, segundo a de Homero e a de Simônides, é uma espécie de arte de furtar, mas para vantagem de amigos e dano de inimigos” (334 b).

Estabelecida a aporia, Polemarco, filho e herdeiro de Céfalos, é obrigado a reconhecer que não sabia o que dizia. Sócrates, por sua vez, ao refutar a definição atribuída ao poeta Simônides, de que “justiça é fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos”, faz com que Polemarco, seu interlocutor, aceite estabelecer um “combate” (*máckhe*) contra todos que atribuam definições, como as refutadas, a poetas como Simônides, Bienate ou Pítaco, todos, nas palavras de Sócrates, sábios e benditos homens (*ton sophon te kai makaríon andron*) (335 e). Como podemos ver, a ironia se faz presente em todos os passos, já que no livro X, bem como na *Apologia* (22 a-b), os poetas não são definidos como sábios, mas inspirados.

Como sabemos, o passo seguinte da discussão se dá com a entrada em cena no diálogo do sofista Trasímaco que, em uma referência, novamente a Homero, ri sardonicamente (*sardánion*), acusando Sócrates de irônico. O passo da poesia para a sofística também não parece ser casual. Os dois grandes defensores da aparência sempre foram, para Platão, a poesia e a sofística.

Uma passagem significativa encontramos no passo 363 a do livro II, quando Sócrates, ao discutir a distinção entre *ser* e *parecer* justo, diz que, a exemplo dos poetas Homero e Hesíodo, muitos prometem a vida bem aventurada após a morte em função dos benefícios realizados durante a vida. Diz ele:

levam-nos em imaginação ao Hades, instalam-se à mesa, preparam-lhe um banquete dos bem-aventurados, coroando-os de flores, e fazem-nos passar todo o tempo, daí em diante, a embriagar-se, imaginando que o mais formoso salário da virtude é uma embriaguez perpétua (363 b).

Mais adiante diz que “o mundo inteiro repete que a temperança e justiça são boas, é certo, mas difíceis de praticar”, uma clara alusão a Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (289-92). A questão é, portanto: deve o homem ser justo ou parecer e barganhar junto aos deuses o perdão dos seus crimes?

## Conteúdo e forma

O primeiro parágrafo do livro III é revelador. Nele Platão diz que aqueles que hão de honrar as divindades e os pais devem saber, desde a infância, o que *devem ouvir* e o que *não devem* (386 a). Que importância tem esta afirmação? Ora, se nos livros I e II Platão situa a poesia em um terreno confuso em que o justo e o injusto só são pensados enquanto um jogo de perdas e ganhos, no livro III radicaliza e passa a definir não somente o conteúdo devido à poesia, mas, também, a forma específica de narração. Diz ele:

temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas (*mýthon*) e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, quando as suas histórias não são verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate (386 a).

Embora esteja tratando da educação dos guardiões, o interessante a ser observado é o espírito de vigilância (*epistatein*) expresso nesta passagem. Na verdade, a batalha antes anunciada ganha toda sua força nos exemplos retirados, principalmente da *Odisseia*, analisados e criticados do passo 387 ao 400 a. Nesse longo intervalo vemos Platão reprovar, embora pedindo vênias a Homero (387 a) e aos outros poetas, diversas citações em que heróis e deuses figuram sob aspectos, diria, desonrosos. Fica claro, assim, que as objeções platônicas contra os mitos seguem rigorosamente o seu projeto de educação. O que crianças devem ouvir? Exemplos de heróis como Aquiles, apresentado como filho de uma deusa, que vagueia desesperado entre o choro e o lamento ao saber da morte de Pátroclo? Seria correto dizer que um homem como Príamo, descrito como próximo dos deuses por nascimento, rolou nas imundícies, conforme o canto XXII da *Ilíada*? O que pensaria uma criança de Tétis, a mais bela das Nereidas e mãe de Aquiles, que ao saber do fim próximo do seu filho lamenta-se dizendo: “Ai de mim! Desgraçada! Ai! Mãe infeliz do mais valente dos homens!” (*Ilíada*, canto XVIII, 388 c). Poderia continuar citando exemplos, mas todos seguem uma mesma perspectiva, a saber, que não é correto, do ponto de vista da imitação que a poesia provoca, atribuir ações indignas a homens ou deuses que são modelos de virtude e sabedoria. Por essa razão diz Platão: “forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais atos, ou então que não eram filhos de deuses” (391 d).

Estabelecida sua crítica ao conteúdo que trata dos heróis e dos deuses, Platão passa a investigar que tipo de narrativas poderiam ser contadas sobre os homens. E o caminho escolhido passa, necessariamente, pela forma como devem ser desenvolvidas e, fundamentalmente, pela ideia de *mímesis*, que começa a ganhar significado ético para culminar, no livro X, com o sentido metafísico de participação. Segundo Platão, os poetas executam suas narrativas mediante três formas: por narração simples, por narração imitativa, por mistura das duas. No primeiro caso, na narração simples, o poeta narra os fatos sem nenhum envolvimento com os personagens. No segundo, a narração imitativa, o poeta assume a voz do personagem. Este fato, segundo Platão, leva o leitor a confundir-se, no processo de imitação, com o personagem em cena. O exemplo citado por Platão é bastante clarificador. Trata-se do canto I da *Ilíada*. Se lermos o texto inicial, veremos que Homero descreve o encontro entre Crises e Agamenon, no entanto, diante da negativa de devolução da sua filha, Criseida, e ao expressar as súplicas do ancião ao deus Apolo para que destrua os gregos, o poeta assume a voz do personagem. Para uma melhor compreensão, permita-me citar os dois modos conforme aparecem na *Ilíada* e a correção feita por Platão:

(Homero)

*Narrativa simples:*

O povo morria, por ter o Atrida Agamemnom a Crises, primeiro, ultrajado o sacerdote. Este viera, até às céleres naus dos Aqueus, súplice, a filha reaver. Infinito resgate trazia, tendo nas mãos as insígnias de Apolo, flecheiro infalível, no cetro de ouro enroladas.

*Por imitação:*

Ouve-me, ó deus do arco argênteo, que Crisa, cuidadoso, proteges e a santa Cila, e que tens o comando supremo de Ténedo! Ajudador! Já te tenho construído magníficos templos, bem como coxas queimado de pingues ovelhas e touros. Ouve-me, agora, e realiza este voto ardoroso, que faço: possas vingar dos Aqueus, com teus dardos, o pranto que verto.

Vejamos a sugestão feita por Platão como sendo a forma correta:

O sacerdote chegou e fez votos para que os deuses lhes concedessem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem a filha mediante resgate [...] e afastando-se do acampamento dirigiu muitas preces a Apolo, invocando todos os atributos divinos e lhe rogou que, se alguma vez lhe havia sido agradável com fundações de templos ou sacrifícios de vítimas em honra do deus, o recordasse agora, e como retribuição que os aqueus pagassem as suas lágrimas com os dardos do deus.



O que está por trás desta distinção é exatamente a forma de poesia que Platão concebe como possível de ser narrada aos guardiões, dito de outro modo, “os guardiões devem ser imitadores ou não?” (394 e). A resposta óbvia de Platão é não. Ninguém pode, segundo o projeto de tripartição das almas, ser bom em algo e imitar várias outras profissões, do mesmo modo que duas artes miméticas não se imitam (comédia e tragédia). Se imitarem, diz Platão, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie (394 d). Em 397 d, temos a conclusão do que venho aqui expondo. Pergunta Adimanto: “Então que devemos de fazer? Temos de receber na cidade todas as formas ou uma e outra das formas puras ou a mistura? Se prevalecer a minha opinião, disse, a imitação pura do conveniente (*ton tou epieikous mimeten akraton*)”.

### Livro X: ser e aparência

O livro X começa com uma afirmação bastante curiosa. Segundo Platão, a cidade pensada no diálogo é a melhor, principalmente, no que concerne à poesia (595 a). Platão, de fato, quer demonstrar que conseguiu eliminar a possibilidade de que a poesia pudesse ser imitativa, por uma razão: porque causa estrago em uma mente que não possui um *phármakon* ou um conhecimento verdadeiro da sua índole (395 b). Esta afirmação parece contradizer o que logo em seguida é dito: Platão diz sentir um *carinho e reverência* desde criança por Homero e que por isso mesmo tudo isto lhe causa embaraço. No entanto, como ele mesmo em seguida afirma: nenhum homem deve ser honrado mais que à verdade. Dito isto, retoma-se a discussão sobre a *mimesis* agora noutro aspecto, a saber, o metafísico. Diz ele: “Poderás dizer-me o que é em conjunto a imitação? Porque eu mesmo não compreendo bem o que esta palavra quer significar” (596 a).

O caminho agora seguido por Platão consiste em expor a teoria das ideias como critério para o estabelecimento da diferenciação entre paradigma e cópia. Vou resumir a teoria das ideias dizendo que, para Platão, a ideia pensada como forma originária não pode ser objeto de fabricação. O que o leva a postular três sentidos ou níveis no processo de criação. Um exemplo basta para que compreendamos o que está sendo dito. Uma cama, por exemplo, implica três origens: deus (*theós*), fabricante (*klinopoiós*) e o pintor (*zográphos*). Mas o que isto tem a ver com a poesia? Ora, do mesmo modo que um carpinteiro cria uma cama, imitando um modelo original, e o pintor reproduz, imitando, uma imagem de uma ideia original, a poesia é imitação de uma aparência (*phantásmatos*).

O alvo do ataque são os trágicos e Homero, ou melhor, volto a dizer, é o “estatuto” de sábios gozado por estes. Diz Platão: “ouvimos dizer que eles conhecem todas as artes e todas as coisas humanas em relação com a virtude e como o vício” (599 e). Aqui reside o problema, um artífice de uma arte imitativa não pode *conhecer*, já que suas obras estão triplamente longe do ser (*trittà apéchkouta tou ontos*) (599 a). Somente a multidão reconhece a sabedoria dos poetas. Peço permissão para citar uma passagem inteira que justifica o que estou aqui expondo:

Amigo Homero, se é certo que teus méritos não são de terceiro posto a partir da verdade, se não eres um fabricante de aparência que definimos como imitador, antes bem, tens um segundo posto e eres capaz de conhecer que condutas fazem os homens melhores ou piores no privado ou no público, diz-nos qual das cidades melhorou por ti sua constituição, como Lacedemônia melhorou a sua por Licurgo e outras muitas cidades, grandes ou pequenas, por outros muitos varões. Qual é a cidade que te atribui ter sido um bom legislador em proveito de seus cidadãos? (600 d-e).

Sendo assim, nem no público nem no privado, a poesia homérica parece ter sido, aos olhos de Platão, responsável por educar os gregos. A prova, diz Platão, é que não há uma vida homérica como há uma vida pitagórica. No entanto, Homero era exaltado como o primeiro grande mestre não somente dos trágicos, mas de todos os gregos. O ponto central, portanto, reside em desqualificar a autoridade homérica em

assuntos de virtude, já que os poetas, começando por Homero, são imitadores de imagens de virtude. Equiparados aos pintores, os poetas valem-se de nomes e locuções para criar um jogo vazio no qual a preocupação é *aparência* e não o *ser*.

É importante ressaltar que, para Platão, entre o fabricante e o imitador, existe uma diferença fundamental, a saber, que o fabricante possui uma crença fundada sobre a conveniência ou inconveniência do que fabrica, enquanto o imitador, por não possuir nenhum conhecimento derivado do uso da sua criação, não saberá opinar devidamente sobre as coisas que imita, isto é, sobre a sua conveniência ou não (602 b).

Por este motivo a *mimesis* poética não é algo sério (*ou spouden*), pelo menos se pensarmos em uma teoria do conhecimento que tem como finalidade a realização do bem e, conseqüentemente, a opção pela verdade. A distinção entre ser e aparência está na base da polêmica platônica contra a poesia. Diz ele: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição”. A imagem do poeta como possuidor de um conhecimento geral da realidade é, para Platão, o inverso da noção de sábio (*sophós*). No passo 598 c, lemos: “Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas”. No *Íon*, Sócrates já desqualifica, no caso específico deste diálogo, o rapsodo, exatamente porque este é incapaz de, contrariamente ao que ele se propõe, dominar uma técnica (*techne*) que o permitiria comentar os poemas de Homero (531 b).

Estando o poeta, como disse antes, a três passos do conhecimento, como poderá conhecer as coisas que imita? Essa é a questão central que é tematizada no livro X. Homero, como pai dos trágicos, e todos os poetas que o seguiram são imitadores da imagem da virtude, mas não atingem a verdade. Platão não poupa exemplos para desclassificar a “sabedoria” poética. Ao comparar o que ele chama de três artes distintas existentes para cada objeto (excelência [*arete*], beleza [*kallos*] e perfeição [*orthotes*]) (601 d), Platão conclui pela necessidade de um diálogo entre aqueles que dominam cada aspecto específico de cada objeto. Nesse caso, um flautista, por exemplo, saberá, dialogando com o fabricante, melhorar o instrumento, no caso a flauta. Mas o imitador, por não ter acesso ao conhecimento, reproduzirá o que agrada à multidão ignorante.

Como podemos constatar, a discussão que começou tratando do que seria a justiça está marcada, desde o início, pela distinção entre ser e aparência e, conseqüentemente, entre *razão* e *doxa*. A constatação de que a poesia influencia de modo “encantador” a alma humana nos leva a pensar no papel da racionalidade como aquilo que determina o conveniente e a tranquilidade. Os dois impulsos, que no fundo têm por base a tripartição da alma (racional, irascível e concupiscente), são revelados no passo 604 d. A parte irascível contém muito material para uma variedade de imitação, enquanto que a racional (*tò de phrónimón*), que determina o curso regular das ações, não é fácil de imitar, principalmente, dirá Platão, em festivais. Por isso à multidão interessa o facilmente compreensível e imitado. O poeta, portanto, imprime um regime perverso na alma ao ser condescendente com o elemento irracional que há nela (605 c).

Havelock, no seu livro *Prefácio a Platão*, faz a seguinte observação: “Platão escreve como se nunca tivesse ouvido falar de estética, nem mesmo de arte”. Pelo contrário, insiste em discutir os poetas como se seu ofício fosse fornecer enciclopédias versificadas” (p. 46). O que é mais grave, segundo Havelock, é que Platão parece se recusar a discutir poesia no sentido em que a entendemos, isto é, com regras próprias e não como fonte de informação e um sistema de doutrinação. Essa postura de Havelock, embora cause desconforto para os que se dedicam ao pensamento platônico e que sonham, de algum modo, com uma reconciliação entre poesia e filosofia, encontra ecos no próprio Platão ao dizer que, na cidade, somente os hinos e encômios aos heróis seriam aceitos e nada mais (607 a). No entanto, creio que os comentadores perdem de vista um detalhe bastante revelador e que talvez nos ajude a pensar em um possível caminho entre filosofia e poesia em Platão, a saber, o caráter de *amantes da poesia* (*philopoietai*) em oposição a poetas (*poietikoi*) que Platão ressalta no passo 607, e acrescenta:

Logo, será justo deixá-la voltar, uma vez que ela se justifique, em metros líricos ou em quaisquer outros? Absoluto? Inteiramente justo. E daremos também aos seus defensores, não mais poetas (*me poietikoi*), mas amigos da poesia (*philopoietai*), a possibilidade de defender e sustentar e que não é só agradável, mas útil para os regimes políticos e para a vida humana.

Entendo que o que Platão busca, de fato, são razões que justifiquem a presença da poesia em um sistema filosoficamente pensado nos modelos propostos na *República*. Não há dúvida, em que pese toda a ironia usada, do poder que a poesia exerce sobre o indivíduo, inclusive sobre Platão. É ele próprio que diz:

Os melhores de entre nós, quando escutam Homero ou qualquer poeta trágico a imitar um herói que está aflito e se espria numa extensa tirada cheia de gemidos, ou os que cantam e batem no peito, sabes que gostamos disso, e que nos entregamos a eles, e os seguimos, sofrendo com eles, e com toda a seriedade elogiamos o poeta, como sendo bom poeta, por nos ter provocado, até ao máximo, essas disposições (605 d).

Finalmente, a título de conclusão, diria que Platão não só reconhece o poder que a poesia exerce sobre a alma humana, mas se vê obrigado, em função do seu projeto de constituição de um Estado justo, a empreender uma batalha que implica, necessariamente, em rediscutir, por amor à poesia, o papel que desempenharão os poetas.

### Referências bibliográficas

- BRISSON, L. *Leituras de Platão*. Trad. Sonia Maria Maciel. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia clássica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A invenção da mitologia*. Trad. André Teles e Gilza M. S. da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- GAZOLLA, Rachel. Platão e a cidade justa: poetas e ilusionistas e potências da alma. *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 116, Belo Horizonte, jul./dez. 2007, p. 399-415.
- HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1996.
- GAISER, K. *La metafísica della storia in Platone*. Milano: Vita e Pensiero, 1988.
- KÛHN, W. *La fin du Phedre de Platon: critique de la rhétorique et de l'écriture*. Firenze: Leo S. Olschki, 2000.
- KRÄMER, H. *Platón y los fundamentos de la metafísica*. Trad. Angel Cappelletti et al. Milano: Vita e Pensiero, 1996.
- REALE, G. *Platone: alla ricerca della sapienza segreta*. Milano: Rizzoli, 1998.
- SZLEZÁK, T. *Ler Platão*. Trad. Milton C. Mota. São Paulo: Loyola, 1993.
- VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na *República*. *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 107, Belo Horizonte, jun. 2003, p. 51-71.

# Filosofia e literatura: sobre o método crítico de Benedito Nunes

Jacqueline Ramos

Departamento de Letras/UFS-Itabaiana

*Ora, desde Kant a filosofia foi também chamada de crítica. Não sei por qual das críticas comecei, se foi pela literária ou pela filosófica, tão intimamente se uniram, em minha atividade, desde novinho, e alternativamente, literatura e filosofia.*

*Benedito Nunes*

Capítulo à parte na história da crítica literária brasileira, a obra de Benedito Nunes já chegou a virar objeto de estudo nos meios acadêmicos.<sup>1</sup> Visitar sua biografia intelectual é deparar-se com uma relação visceral entre literatura e filosofia. Um simples passeio pelos títulos de seus livros já deixa entrever, entretanto, certa predileção pela literatura (predileção confessada);<sup>2</sup> mesmo quando trata da filosofia, a literatura está em cena.

A teoria e a crítica literárias mantiveram até o século XIX um vínculo estreito com a filosofia, mais especificamente com os estudos de estética e com a historiografia, então em franco desenvolvimento. No século XX, o advento da linguística promoveu um certo afastamento entre a filosofia e os estudos literários, que divisaram no estudo intrínseco do texto a possibilidade do específico literário, empreitada a que se lançaram o formalismo russo, o estruturalismo e o new criticism norte-americano, correntes que se contrapunham à primazia da história, que assentava raízes na tradição estética hegeliana. Apesar dessa forte penetração dos estudos linguísticos na teoria e crítica literárias, os vínculos com a filosofia nunca se romperam totalmente: a *Poética* de Aristóteles, texto fundador dos estudos literários, continua a ser lida e reinterpretada; do mesmo modo, a *Teoria do romance* de Lukács, para ficarmos em dois exemplos antológicos. Ainda, fenomenologia e hermenêutica fornecem bases teóricas para uma tradição crítica a que podemos alinhar, entre outros, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, Eduardo Coutinho, além do autor com o qual nos ocupamos, o professor Benedito Nunes.

---

1 Entre outros, Pereira (2003), Torricone (2007), Nascimento (2008), Pinheiro (2009).

2 Falando de sua trajetória em entrevista a Ernani Chaves, Nunes se refere à precedência da literatura: “Na verdade minhas atividades começaram sendo atividades literárias” (Chaves, 2008, p. 10). Em “Meu caminho na crítica”, essa primazia da literatura parece reafirmada: “Já estava, portanto, assentado na Literatura [referindo-se à sua produção poética na juventude] antes de passar à Filosofia, aonde cheguei premido pela religião, opressiva àquela época dentro de uma família católica, e da qual, coroinha de missas e bênçãos, queria libertar-me” (Nunes, 2009, p. 24).

Em sua *História da crítica literária do Brasil*, no entanto, Wilson Martins inclui a produção de Nunes no que denomina “crítica formalista”, aquela que considera o específico literário em suas análises (1983, p. 739). O estudioso atenta também para o fato da crítica de Benedito Nunes constituir-se em voz diversa naquele momento da crítica literária brasileira, que ora assentava suas bases na historiografia, seguindo a tradição do final do século XIX, ora na poética ou no debate do nacional, a partir da segunda década do século XX, para assumir a partir da década de 1930 um cunho mais sociológico. Apesar de voz dissonante, a produção de Nunes não desconhece toda essa dinâmica da crítica literária de seu tempo; mas exercita um modo diverso de leitura do texto literário que atenta para as correlações entre filosofia e literatura, abrindo novas sendas interpretativas ao conjugar também as conquistas linguísticas em seu fazer crítico, motivo pelo qual Martins o incluirá na “crítica formalista”.

### Sobre o fazer crítico

Como já anotado, grande parte da obra de Nunes é dedicada à crítica literária, enquanto outros trabalhos abrangem questões de teoria literária e de filosofia. Benedito Nunes circula nessas duas áreas, que parecem se encontrar nos trabalhos de crítica. Além de crítica, temos ainda a metacrítica, quando Nunes reflete sobre seu fazer crítico, explicitando as relações entre filosofia e literatura. E é com essa reflexão que pretendemos nos ocupar, comentando alguns artigos que o professor dedicou à questão. Esse recorte visa ao interesse específico de subsidiar o estudo dos caminhos possíveis para a crítica, a partir do encontro entre filosofia e literatura.

O primeiro texto a que vamos nos referir, por seu caráter mais didático, foi publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, em comemoração ao centenário de nascimento de Guimarães Rosa, e tem como título “O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias”. Benedito Nunes abre o texto narrando seu encontro com Guimarães Rosa, testemunho que serve ali de preâmbulo para a apresentação das possibilidades dessa abordagem que conjuga filosofia e literatura. Preâmbulo muito a propósito, uma vez que a obra de Guimarães Rosa enceta um grande debate com a filosofia, como a própria crítica de Nunes dá a ver.

As “provocações filosóficas” que Rosa faz a Nunes nesse encontro revelam o interesse do escritor mineiro pela filosofia, interesse já manifestado em sua compreensão da literatura como espaço para o debate de ideias filosóficas. Evidencia-se, assim, a presença ativa da filosofia nos domínios literários. Além dessa presença, há outras relações possíveis, as quais Nunes se propõe a desdobrar. Em conformidade com esse intento, ele nos propõe quatro modalidades de aproximação ou, em suas palavras, de “aplicação da filosofia à leitura de textos literários” (2006, p. 237), sugerindo um uso instrumental do conhecimento filosófico.

O primeiro modo assinalado é denominado de “modo tópico”, e seria aquele que se atém à identificação de conceitos filosóficos na obra literária. Corresponderia a um mapeamento da interlocução com a filosofia proposta pelo texto literário, através de elementos intertextuais. Tal intertextualidade pode ser mais ou menos explícita no texto, como apontam os estudos de Araujo, que identificam e discutem filósofos e mitos da tradição retomados por Rosa em sua ficção. Em *A raiz da alma* (1992), por exemplo, Araujo, ao perseguir as epígrafes de Plotino espalhadas em *Corpo de baile*, percebe que o sistema cósmico descrito pelo filósofo foi incorporado por Guimarães Rosa na estruturação da obra. Assim, cada narrativa de *Corpo de baile* corresponde a um dos planetas do sistema descrito por Plotino, e há correspondência também na disposição dos planetas, no sistema, e das estórias, no livro.

Outro caminho de leitura possível na aproximação entre filosofia e literatura utilizaria os conceitos filosóficos “para elucidar situações e conflitos dos personagens”; esse seria o “modo instrumental” (Nunes, 2006, p. 238). Nunes exemplifica com o trabalho de Sonia Maria Viegas, que empregou o par dialético do senhor e do escravo em Hegel na interpretação do pacto com o demônio em *Grande sertão: veredas*.

Outra possibilidade para a crítica seria propor a leitura da “filosofia do texto literário”. Esse terceiro modo não seria nem instrumental nem histórico-filosófico, a preocupação seria a de “reconstituir a filosofia inerente, própria ao texto ficcional, aquela que esse mesmo texto carrega consigo, como um produto endógeno seu” (Nunes, 2006, p. 238). O crítico cita dois trabalhos sobre Rosa para ilustrar esse modo. O primeiro, de Héctor Olea, um texto inédito, que considera a escritura rosiana “literatura que especula, e que poética se faz”, defendendo em Rosa a “identificação de literatura à poesia, da poesia à religião e da religião à filosofia como metafísica” (Nunes, 2006, p. 238). Os episódios narrativos de *Grande sertão: veredas* seriam alegorias da metafísica engendrada pela obra. Um outro estudo apresentado como exemplo é o de Francis Utéza, *JGR: metafísica do grande sertão*, que aponta a obra como ponto de confluência de tradições, da hermético-alquímica ao taoísmo, concluindo que a “filosofia literária” de *Grande sertão: veredas* sintetizaria várias filosofias particulares.

Finalmente, o quarto modo apresentado por Nunes seria o da leitura “ambidextra”, exemplificada com o trabalho de Maria Heloísa Noronha Barros, que confronta os textos literários de Rosa e os filosóficos de Heidegger, caminhando de um para o outro,

em alternância, num movimento de lançadeira, a fim de entrecruzar as constantes temáticas das novelas (a viagem, a procura de si mesmo, o Sertão como universo mítico) aos conceitos heideggerianos correspondentes (a itinerância do homem como *Dasein*, o poder-ser da existência, a *physis* dos pré-socráticos). [...] Ao compreender a obra literária, a filosofia também se deixa compreender por ela (Nunes, 2006, p. 240).

Esse quarto modo não se confundiria com o terceiro, centrado na “filosofia do texto”? Quais as reais diferenças entre esses quatro modos de aproximação entre literatura e filosofia? Tanto o primeiro quanto o segundo modo parecem considerar as duas áreas como estanques: de um lado estaria a literatura e de outro a filosofia. Mapear os elementos intertextuais é indicar referências externas ao texto, como nos trabalhos de Araujo. Usar ideias ou conceitos filosóficos na leitura de textos pressupõe igualmente a nítida separação entre as áreas, de modo que a filosofia figuraria como instrumental analítico e a literatura como objeto de análise.

Esses dois primeiros modos têm, portanto, caráter mais descritivo. Já no terceiro e no quarto modo as fronteiras entre as áreas parecem se dissolver numa abordagem mais interpretativa, uma vez que privilegia as possibilidades de sentido propostas ou na literatura (terceiro modo, ao perseguir a “filosofia do texto literário”) ou no diálogo da literatura com a filosofia (quarto modo). Atente-se que esses dois modos pressupõem aqueles dois primeiros: para discutir a “filosofia do texto literário”, tomamos como parâmetro a filosofia (modo instrumental); para discutir sentidos possíveis do diálogo da literatura com a filosofia, é preciso inicialmente identificar os elementos intertextuais presentes no texto literário.

De modo geral, nesse texto, Benedito Nunes assume o ponto de vista da *crítica literária* sobre as possibilidades metodológicas da interface filosofia e literatura. Vejamos agora o segundo texto selecionado, em que se verifica uma guinada na perspectiva, pois Nunes deixa de falar sob o ponto de vista do crítico literário e assume a posição do filósofo, ou seja, discute a literatura como objeto da *investigação filosófica*. Intitulado “Literatura e filosofia: *Grande sertão: veredas*” (Nunes, 1981), esse texto faz parte do livro organizado por Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*. Vamos a ele.

## A literatura para a filosofia

O ensaio começa pontuando momentos da tradição metafísica na história da filosofia, e persegue uma síntese panorâmica. Num primeiro tópico, “De Platão a Hegel”, Nunes recorta dois momentos da filosofia e do modo como esta concebe a literatura. Em Platão, a filosofia passa a ser discurso privilegiado, capaz

da visão do inteligível (apreensão do real), em contraposição à literatura, considerada *discurso mentiroso não filosófico*, definições remetidas à *República* e sua discriminação metafísica da literatura, assentada na distinção entre discursos verdadeiros (*diegesis*) e mentirosos (*mimese*).

De Platão passamos a Hegel, para quem “a poesia, síntese superadora, é a mais espiritual de todas as artes”; a poesia se destacaria no conjunto das formas pelas quais “o Espírito se realiza a caminho da autoconsciência filosófica” (Nunes, 1981, p. 189). Segundo Nunes, em Hegel, a contraposição se dá entre poesia e prosa, e não entre ficção e filosofia. Dentro do sistema hegeliano, a poesia passa a ser *um discurso não-filosófico, mas verdadeiro*.

Em seu recorte histórico, Benedito Nunes destaca, ainda, a “partilha do saber na Idade Moderna”, seu segundo tópico, quando a literatura aparece enquanto “isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser literária”, momento em que as ciências humanas reivindicam para si a literatura, objeto até então dos domínios investigativos da filosofia.

A primeira constatação que se pode fazer no preâmbulo de um confronto com as ciências humanas, pertinente ao conhecimento da literatura, é o gradual esvaziamento da filosofia, de que a Teoria ou Ciência da Literatura marcou o início em fase recente, ao absorver a Poética e a Retórica, já colocadas sob o regime da Estética. As demais extensões do conhecimento filosófico, que ao conhecimento da Literatura se aplicariam, sofreram um contínuo processo de retração: a filosofia da linguagem diante da Linguística, a filosofia da arte diante da Sociologia e da Antropologia, a filosofia da criação literária, de cunho psicologista, diante da Psicanálise (Nunes, 1981, p. 190).

Em vista desse avanço das ciências humanas – antropologia, sociologia, psicanálise e linguística, que têm dado aporte à investigação literária –, indaga-se Nunes: “qual seria a competência da filosofia nessa matéria?”.

Apesar de considerar, citando Barthes, que a conjunção entre linguística e literatura torna possível a ciência ou teoria da literatura, Nunes não elimina a contribuição de outros campos do conhecimento. Segundo ele, a filosofia hegeliana da arte e o esquema sociológico de Marx inspiraram a sociologia no “estudo das conexões internas da obra literária com a realidade sócio-histórica que nela se inscreve” (Nunes, 1981, p. 190); já a antropologia associada à linguística colocaria a literatura, “o poético em geral, na escala do funcionamento lógico das estruturas do pensamento”. Também ligada à linguística, a psicanálise deixa de ser centrada no autor, sustentando-se na noção de *escrita*, “como perpétuo deslocamento de significações, a iluminar o texto, objeto de uma decifração ou, conforme P. Ricoeur, de uma exegese, que se ocupa do jogo incessante dos significantes e dos significados” (Nunes, 1981, p. 191).

Diante de tantas visadas, Nunes pergunta-se: “que restou da Literatura para a Filosofia?”. “Muita coisa”, ele responderá, resgatando o problema da linguagem, que a fenomenologia considera “enlaçada à própria coisa”, concepção em consonância com os estudos linguísticos que compreendem a linguagem não como expressão do pensamento (como intermediária ou veículo das ideias), mas enquanto construtora de ideias. Assim,

a literatura é objeto de conhecimento filosófico porque é uma forma simbólica, porque há um domínio do simbólico, a que se atém o pensamento – ponto de convergência e divergência da filosofia com a linguagem: o domínio do *sentido* das proposições, tal como especificado por Gilles Deleuze, em *Logique du sens* (Nunes, 1981, p. 191).

Nunes esclarece que o *sentido* seria a quarta dimensão da linguagem, as demais seriam: a designação, a manifestação e a significação. E acrescenta, ainda:

Refletir filosoficamente é sempre colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam. Se a filosofia é abrangente, o seu ângulo de abertura depende, em parte, das disciplinas, que podem considerar diversas espécies de conexões. Num encontro interdisciplinar como este, a função da filosofia talvez seja trazer à consideração, sob a forma de

um *não apenas isto, mas também aquilo*, a cláusula do ideal de inclusividade. Mas dado que inclusividade não quer dizer compreensão totalizada e exaustiva – porquanto a filosofia se sabe um discurso sobre outros discursos – e levando em conta o que de filosofia passou para as outras disciplinas, na abordagem filosófica de uma obra literária, *considerada como forma*, seriam pontos de incidência da reflexão: a) a linguagem; b) as conexões da obra com as linhas do pensamento histórico-filosófico; c) a instância de questionamento que a forma representa, em função de idéias problemáticas, isto é, de idéias que são problemas *do e para* o pensamento (1981, p. 192).

Lembro, mais uma vez, que a visada aqui é a da filosofia. O texto literário está sendo considerado naquilo que interessa à filosofia. Nunes defende, assim, a pertinência da perspectiva filosófica na análise da obra literária, destacando inclusive o papel fundamental da filosofia para o estabelecimento da possível ciência da literatura. Sua concepção de obra literária como *forma*, embora de base heideggeriana, está em sintonia com as correntes críticas de base linguística do século XX. Enfim, Nunes postula uma função para a filosofia, a de refletir sob o foco da interdisciplinaridade a partir desse ideal de *inclusividade*. E sobre quais questões deve se deter tal reflexão? Sobre a linguagem, que se constitui em problema comum da filosofia e da literatura; sobre a interdiscursividade promovida pelo texto literário; e, finalmente, sobre temas tratados pela literatura que sejam de interesse da filosofia.

Após esse prólogo inicial, Nunes passa a exemplificar cada um desses “pontos de incidência” em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, lembrando o caráter de reflexão sobre uma *forma*, ou seja, temos aqui reafirmada a centralidade da linguagem. Esse ponto de incidência não pode ser descartado e será o primeiro a ser discutido na exemplificação proposta.

## A linguagem

A linguagem talvez seja o aspecto que mais chama a atenção na obra de Rosa, um uso extremamente peculiar sobre o qual se debruçou a primeira recepção crítica do autor. Nunes resgata alguns desses estudos cuja investigação consiste no levantamento dos recursos poéticos e retóricos que criam em *Grande sertão: veredas* “seu poder verbal explosivo”. Isto é, o estudo do jogo formal que cria possibilidades ou efeitos de sentido. Parte desses estudos descreve as histórias de *Grande sertão: veredas* como estruturadas em forma de narrativa oral (Mary L. Daniel) ou, no dizer de Walnice N. Galvão, de uma oralidade ficcionalizada, “criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita”.

Outros estudos entendem que as formas incorporadas em *Grande sertão: veredas* fazem dele um romance polimórfico. Para discutir essa característica da obra, Nunes vale-se da sistematização das “formas simples” (consideradas manifestações de determinadas “disposições mentais”) proposta por Jolles em seu *As formas simples* (1983). Nunes procura demonstrar a presença dessas formas simples em *Grande sertão: veredas*, isto é, da lenda, do mito, da saga, da adivinha, do caso, da sentença, do conto. Passa a discorrer sobre os casos no romance, depois sobre as *adivinhas* (mais esparsas), para associá-las ao *mito*. Recorta o mito do pacto com o demônio (que associa ao mito adâmico da queda) e o mito do andrógino (a donzela guerreira, para Walnice), em que o poder e o desejo aparecem concentrados na figura de Diadorim.<sup>3</sup> Detém-se mais nessas questões mostrando como estão colocadas *na* linguagem (e não necessariamente *pela* linguagem).

O mote central da obra, a existência do Demônio e de Deus, desenvolve-se sobre o paradoxo: um não existe sem o outro. “Deus existe mesmo quando não há; Demônio não há mesmo quando existe” (Nunes, 1981, p. 198). “Dir-se-ia que o Pacto se infiltra na obra, e que se firma, firmando a total ambigüidade do

---

3. Nunes sugere a correlação de Diadorim ao arquétipo da criança primordial (estudada por Jung e Kerényi) (1981, p. 198).



romance”. Sobre a abertura de sentido proporcionada pelo paradoxo, Nunes remete-nos a Lukács, referindo-se à necessidade “de uma contínua e intransfigurável reflexão, jamais totalizada”. Lembramos que tanto o paradoxo quanto a própria ideia do pacto na obra são problemas de linguagem.

## A interdiscursividade

Sobre o segundo ponto de incidência, conexões com determinadas linhas do pensamento histórico-filosófico, Nunes procura compreender o que considera um alto nível reflexivo proporcionado pelo alto nível de oralidade do romance, “nível reflexivo de uma prosa entrançada, a que, muito a propósito, se referiu Luiz Costa Lima. Mas o que é que a reflexividade da narração entrança?” (1981, p. 200). Entrança metáforas que são *topoi* do pensamento:

Desprendidos de um enorme bloco da linguagem filosófica, que liga o neoplatonismo à Patrística, e aquele às doutrinas hermético-alquímicas, esses veios conceptuais, esses filamentos teológico-místicos, distendem-se, à semelhança do que se verificou para as sentenças proverbiais, por todo o tecido narrativo (1981, p. 200).

Nunes passa a localizar essas metáforas em *Grande sertão: veredas*, indicando sua filiação: a alma espiritual como lugar recôndito, associa a Plotino; a oposição entre escuro/luminoso, sombra/luz, vê como inerente à metáfora platônica do trânsito entre o aparente e o verdadeiro; a metáfora da imagem dos *palácios da memória*, como tomada a Santo Agostinho. Após esse mapeamento, conclui:

No entanto, nenhuma das linhas do pensamento histórico-filosófico – a neoplatônica, a agostiniana, a heraclitiana, e até mesmo a gnóstica, que nos pode sugerir a ideia de alma absoluta – nem uma dessas linhas, que se entrançam à reflexividade tensa, enfeixa a perspectiva do narrador e do romance, reaberta a cada passo pelo dinamismo e pela mutabilidade da própria narração (1981, p. 201).

Riobaldo oscila entre os opostos: “Sem ter que fazer uma escolha maniqueísta, a suprema sabedoria conquistada pelo narrador, ao coligar a experiência passada no ato de narrá-la, é introduzir, sub-repticiamente, um terceiro termo entre Deus e o Demônio, já por ele tão aproximados”. Esse terceiro termo é o sertão (“sertão mundo”, “sertão supra-regional”), “a diferença que os separa, e que os mantém como aspectos complementares de uma mesma *realidade problemática*” (1981, p. 201). Em seguida temos a demonstração de como o grande sertão congrega esses aspectos (sertão é a errância onde o homem se perde para encontrar-se), realidade problemática e onipresente da existência humana e do mundo interligados.

Para Benedito Nunes, há uma dinâmica no funcionamento dessa narrativa polimórfica em que o *epos* envolve o leitor e o entrega ao mito; ao terminar a leitura, é o mito, suspenso por indagação reflexiva, “que nos entrega a um *ethos*, quer dizer, à inquietação ética ou a uma ética da inquietação, e não a um código moral” (1981, p. 201-2).

## A filosofia do texto literário

Finalmente, o terceiro e último ponto de incidência se refere a temas caros à filosofia que a literatura não só apresenta mas engendra de modo muitas vezes peculiar, ou ao menos diverso dos modos em geral utilizados pelo discurso filosófico. Nunes retoma Walter Benjamin, para defender na obra literária, sob

manifestações diversas, o “*ideal do problema*, isto é, a idéia de uma verdade, que, sendo da própria obra como tal, é não um mero problema filosófico extrínseco e avulso por ela levantado, mas a intrínseca verdade que prenuncia” (1981, p. 202).

Para ele, essa filosofia, essa instância de questionamento se abre em *Grande sertão: veredas* em torno do problema do tempo,

horizonte de confluência da realidade problemática, que o tratamento do mito sobredeterminado por um *ethos* permitiu entrever, com função, também problemática, do ato de narrar, diretamente visada pelo narrador, e intrínseca ao desenvolvimento do romance.

Em *Grande sertão: veredas*, o tempo da narrativa pode ser desdobrado em três unidades: o relato oral de Riobaldo (presente), os acontecimentos épicos (passado), as lembranças evocadas (reatualização do passado no presente). Sintetizando essa problemática: “os três tempos – o passado, o presente e o futuro – formam um só tempo que se distende, um só processo de temporalização, que conflui com o processo da própria narrativa” (1981, p. 202).

Essa condensação de tempos, exemplar em *Grande sertão: veredas*, é um problema intensamente debatido pela teoria e a crítica literária do século XX. Sobre esse extenso debate Nunes se debruça, propondo-nos uma sistematização, em seu *O tempo na narrativa* (1995).<sup>4</sup> O tempo é uma modalidade discursiva, existe em função da linguagem. Nunes retorna, assim, ao problema da linguagem, que parece constituir-se no ponto fulcral do encontro entre literatura e filosofia.

Segundo ele, estamos justamente nesse momento em que a linguagem passa para o primeiro plano da reflexão, passagem que já se efetuara em Nietzsche, “sinal do aguçamento da crise metafísica que despontara em Kant: o embaraço de saber se ‘a filosofia é uma arte ou uma ciência’. [...] O discurso verdadeiro, filosófico, pode dissimular tanto quanto o discurso falso, literário, pode revelar” (1981, p. 204-5). O problema comum a ambas as supostas áreas é o da linguagem. Nesse sentido, quando pensamos essa aproximação literatura e filosofia, estaríamos, no dizer de Nunes, “diante de uma dualidade ou de uma ambigüidade?” (in Chaves, 2008, p. 11).

Nesses seus dois textos, Nunes assume posições enunciativas diversas: assume a perspectiva do crítico literário no primeiro e discute a pertinência da filosofia se ocupar da literatura no segundo. Por um lado, a literatura pode ser objeto de estudo da filosofia, considerando-se aqueles três pontos de incidência apontados; por outro, a literatura pode ser tomada também enquanto espaço de debate de “ideias filosóficas”; ainda, a filosofia pode servir de instrumental teórico para a crítica literária; e, finalmente, na confluência das áreas, temos o estudo da linguagem e seus sistemas de construção de realidades. Interessante notar que ambos os percursos abrem um leque de possibilidades investigativas e deságuam na dissolução dos limites entre filosofia e literatura.

Em “Meu caminho na crítica”, Nunes volta a essa questão: na linguagem filosófica prevalece a proposição e o argumento; na literária, a imagem e o significante; apesar de marcadas por tal diferença, literatura e filosofia coincidem “como obras de linguagem posta em ação – fontes da palavra ativa, atuante –, permitem-nos discernir o real para além do dado imediato, empírico” (2009, p. 27). Essa questão da não referencialidade da linguagem deslocaria “o eixo proposicional da noção de verdade para o âmbito do discurso” (2009, p. 39-40). Nunes chega a enaltecer a literatura, pois seria com ela que a filosofia apren-

4 Da larga bibliografia a que Nunes recorre nessa obra destacam-se formalistas e estruturalistas (Propp, Saussure, Ducrot, Barthes, Paul Ricoeur, Foster, Benveniste etc.). Percebe-se ainda a incorporação de categorias apresentadas por Gerard Genette, de *O discurso da narrativa*, ao mostrar a multiplicidade conceitual da ideia de tempo que recobre as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, engendradas na enunciação e no enunciado.

deria os segredos da enunciação (que “nos dá mais que a proposição e o argumento”). E como se não bastasse, acrescenta: “quando a Filosofia e a Ciência se calam, é sempre a poesia que diz a última palavra” (2009, p. 42).

### Referências bibliográficas

- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- CHAVES, Ernani. Entrevista com Benedito Nunes. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 31(1): 9-23, 2008.
- JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- MARTINS, Wilson. *História da crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima. O lugar de Benedito Nunes na moderna crítica literária brasileira. Unicamp, *Anais do Seta*, vol. 2, 2008.
- NUNES, Benedito. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In *Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- \_\_\_\_\_. Literatura e filosofia: *Grande sertão: veredas*. In Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. Meu caminho na crítica. In *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PEREIRA, Nilo Carlos. *Filosofia e ficção: o ser em O drama da linguagem, de Benedito Nunes*. Dissertação (Mestrado) – São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2003.
- PINHEIRO, Victor Sales. O diálogo entre filosofia e literatura: a crítica de Benedito Nunes e a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. *Intuitio*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, novembro/2009, p. 364-76.
- TORRICONE, Jucimara. *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. Tese (Doutorado) – São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2007.

# Metamorfose e transculturação em Guimarães Rosa

Luciene Lages Silva  
Departamento de Letras/UFBA

Partimos do conto “Meu tio o lauretê”, de Guimarães Rosa, para propor uma breve reflexão sobre o caráter transculturador da metamorfose que acontece pela e através da linguagem. Linguagem híbrida, como é o próprio narrador-protagonista: um mameluco, filho de índia com branco. Nossa atenção se fixa não só nos usos linguísticos explorados por Rosa, mas também estilísticos: o uso de recursos próprios do campo da comparação, da metáfora, em que se dá a transformação do homem em bicho, do índio em onça, de duas culturas (indígena e branca) e dois tempos históricos (presente e passado).

O conto “Meu tio o lauretê” foi publicado pela primeira vez na revista *Senhor*, n. 25, de março de 1961. Posteriormente, foi incorporado ao volume de contos póstumos publicado pela editora José Olympio, após a morte de Guimarães Rosa em 1967. O próprio autor deixou vários esboços de sumário do livro que estava preparando, intitulado *Estas estórias*, e em todos “Meu tio o lauretê” estava presente.

Guimarães Rosa repete a técnica híbrida usada em *Grande sertão: veredas*, “situação de dualidade, caracterizada pela existência de um interlocutor em silêncio, ou, melhor, de um interlocutor cuja presença só se faz sentir pelas observações do narrador” (Coutinho, 1993, p. 62). Assim como o sertanejo Riobaldo narra a sua vida de jagunço a um interlocutor, um cidadão urbano culto, que escuta sua estória e toma notas, no conto, o sobrinho do lauretê, um índio mestiço inculto, narra suas estórias sobre onças a um visitante que, com sua cachaça boa, seu belo relógio, arma de fogo e cavalos, representa o civilizado. A situação dialógica do “aparente monólogo” se faz marcada através de interrupções na fala do índio, do uso repetitivo de expressões como “Ã-hã”, “Hum, hum!”, “Nhor”, “Mecê”, “cê”, “iá-nhã?”, em que se pres-supõe a presença e a fala do interlocutor.

Ángel Rama, ao escrever *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*, aponta Guimarães Rosa, ao lado de García Márquez, Arguedas e Rulfo, como um dos quatro principais escritores latino-americanos que levaram a sério o projeto transculturante: em suas obras estão marcados os diversos conflitos culturais, são “obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma

nova etapa de sua evolução” (Rama, 2001, p. 238). No caso de Guimarães Rosa, percebe-se que o manejo da língua atende ao projeto de *unificação linguística do texto literário*, acomodando a língua indígena, africana e europeia em sua própria língua, o português brasileiro. Para Spitta (1997), nesse processo de transculturação, o transculturador recupera um passado bimebrado (colonizador/colonizado) em busca de um futuro inalcançável, e inalcançável porque o processo se faz sempre inacabado. Em “Meu tio o lauretê”, Guimarães Rosa conjuga duas culturas para colocá-las em xeque, através de destruições, afirmações e absorções que retratam a intrarrealidade latino-americana, assumindo os chamados *desgarra-mentos* e problemas da colisão cultural.

Sabemos que o diálogo acontece dentro de um rancho velho de buriti, o visitante que chega é recebido pelo índio e durante a conversa fica claro que se trata de um homem de posses: “Mecê é homem bonito, tão rico [...] Cê é rico, tem muito cavalo [...] mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava brincando. Pra quê que eu quero relógio? Não careço...”. O índio colonizado anseia pelos instrumentos do mundo civilizado, se serve com muito agrado de uma boa cachaça e de um bom fumo ofertados pelo visitante. Como acontece desde os tempos da colonização, oferece em troca o seu produto: “Mecê quer couro de onça?”.

Somos informados de que o índio foi contratado pelo fazendeiro João Guedes: “Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo”. Nesse *mundo todo*, nessa região erma, primitiva em que vive nosso protagonista, sua tarefa de *desonçar* se transforma pouco a pouco em *desumanizar* a região, já que o índio acaba sozinho, matando, por razões diversas, outros homens que habitavam ali.

De início, o protagonista refere-se à causa da morte dos outros moradores como resultado de doenças como a cólera mas, entre um e outro gole de cachaça, fala sem rodeios que, na verdade, ele os matou com facadas, tiros (instrumentos da civilização), ou foram devorados. O choque entre as culturas se manifesta não só no universo do indígena e do branco, mas também do negro. “Café, tem não. Hum, preto bebia café, gostava. Não quero morar mais com preto nenhum, nunca mais... Macacão. Preto tem catinga... Mas preto dizia que eu também tenho: catinga diferente, catinga aspra”. No decorrer da narração, percebemos que tanto o preto Tiodoro, que morava com o sobrinho do lauretê, quanto o preto Bijibo morrem tocaiados por uma onça.

Podemos inferir que o choque cultural provoca no índio um distanciamento das relações humanas e faz com que ele se identifique com o animal totêmico.<sup>1</sup> A identificação do índio com a onça se dá de modo justificado: “Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagua-retê”. Ele era bom caçador, exatamente porque não temia onças e nem era temido por elas, sente-se ligado a elas por causa do tio materno. À medida que vai se defrontando com a civilização tecnológica, essa identificação os aproxima mais: “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu aprecêio o bafo delas...”. E, finalmente, a identificação é total: “Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça não tem pressa”.

Uma vez ocorrida a identificação do narrador-protagonista com o totem de sua tribo, segue-se a personificação do totem, que abre caminho para o manuseio de expressões dialetais, onomatopeias, resmungos que vão se misturando e se traduzindo numa língua mestiça que ao final da narração caminha para uma impossibilidade da linguagem: “He... Aar-rrã... Aaãh... Cê me rrnhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... êêêê... êê... ê... ê...”.

Assim termina o conto, e nenhuma das reticências usadas no texto tem tanta expressividade como essa última, já que o leitor fica em dúvida se de fato o visitante dá um tiro e mata “a onça”, ou se, por sua vez,

---

1 O totem é um “animal, vegetal ou qualquer objeto considerado como ancestral ou símbolo de uma coletividade (tribo, clã), sendo por isso protetor dela e objeto de tabus e deveres particulares” (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986, p. 1694).

a onça consegue matá-lo antes. O conflito não se resolve, assim como acontece no conflito das sociedades regionais periféricas diante do impacto da modernização.

O tratamento dado à língua pelo autor não resulta numa nova língua, mas seu manuseio concilia léxicos arcaicos, estrangeiros e modernos: “ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial” (Coutinho, 1993, p. 205). O modo de narrar presente no conto integra tanto elementos da tradição escrita quanto da tradição oral. O personagem narra suas histórias, ao modo de quem “conta um caso”, faz uso constante da língua indígena em vários trechos como “Mecê *cipriuara*, homem que veio pra mim, visita minha”. Ao mesmo tempo em que se serve de muitas expressões indígenas, faz uso da língua portuguesa de modo muito primário, as palavras são faladas aos pedaços, o pronome de tratamento “Senhor”, por exemplo, que demonstra a maneira respeitosa com que se dirige ao interlocutor, é sempre dito “Nhor”.

Esses manejos da língua demonstram como o autor se esforça por um projeto de tradução que resulta de sua paixão com as línguas de modo geral. A poética rosiana abarca múltiplas culturas e formas literárias. A execução do projeto é feita com corajosa liberdade na experimentação. Como bem afirmou Eneida Maria de Souza em seu artigo “Rosa entre duas margens”:

Em Rosa, o cruzamento do experimentalismo verbal com o imaginário arcaico e os valores da tradição não responde por um projeto vanguardista nem conservador. A sua obra se situa na encruzilhada dos territórios locais com os internacionais, sem, contudo, deixar de ter o selo da nacionalidade moderna. O moderno tardio se justifica pela recriação do passado arcaico do sertão mineiro através da sofisticação e da opacidade do aspecto verbal (2002, p. 15).

Paralelamente aos jogos linguísticos, outro jogo acontece entre o narrador-protagonista e seu processo de transformação; enquanto narra as muitas formas de uma onça dar o bote, vai se modificando e afirmando sua metamorfose: “Eu sou onça...Eu – onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que eu pareço mesmo”.

O índio mostra ao visitante as peles dos animais que caçou e matou, refere-se às várias espécies do bicho, diz o nome delas: *Jaguetê-pinima*, *Suaçurana*, *Jaguetirica*, *Mopoca*, *Jaguetê-pixuna*, entre outras; conta seus hábitos: “esperando deitada, então, é o jeito mais perigoso: quer matar ou morrer de todo... Eh, ronca feito porco, cachorro chega nela não”. Descreve várias maneiras que as onças têm de surpreender alguém; à medida que conta vai se transformando e, através das suas palavras, percebemos o medo do visitante diante do espetáculo que presencia:

Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá redobrada de lado... abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei – nas pernas de trás ... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá reventado. Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete... Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah...Ããã...Tem medo não, eu tou aqui.

A transfiguração não se faz de modo imediato, mas de modo contínuo, em alguns momentos depreendemos da fala do protagonista as perguntas do interlocutor que funcionam, talvez, como uma estratégia para manter o índio no limiar do civilizado: “fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que?”.

Desde a Antiguidade, sabemos que contar histórias é uma maneira eficiente de ludibriar o tempo, de suportar a espera. O interlocutor usa perguntas para manter a narrativa, para ganhar tempo. É possível acompanhar sua postura defensiva, de arma em punho luta contra o sono e a favor de sua vida: “Cê deixa eu pegar em revólver seu não? Mecê já fechou os olhos três vezes, já abriu a boca, abriu a boca. Se eu contar mais, cê dorme, será?”.

No desenrolar da narrativa, fica claro que o índio vai abrindo mão, aos poucos, de conceitos do universo humano civilizado e se aproxima, a cada momento, do universo do animal selvagem. Depois que pára de caçar onças, estabelece uma intimidade com elas que o afasta da convivência com os homens, a ponto de abrir mão de ter um nome próprio:

Ah! Eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço.

Nesse trecho, percebemos a maestria do autor em manusear vários dialetos para o nome, ou seja, a identidade do índio, até chegar a uma não-identidade. Inicialmente, ele tem muitos nomes, os primeiros, *Bacuriquirepa*, *Breó*, são indígenas; depois é batizado com um nome de origem portuguesa, Antônio de Jesus; por fim, passam a associá-lo ao lugar em que vivia, *Macuncôzo*, de origem africana. Guimarães tenta abarcar todas as culturas, mas mostra também outra possibilidade: um não-nome, uma não identificação com nenhuma dessas ordens estabelecidas.

O índio não vê mais utilidade em ser nomeado, chegando a um estado de diferenciação até de suas onças, que tem nomes: “Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver!”. Ao abrir mão do nome, ele abre mão também do desejo de integrar-se à cultura do mundo civilizado. Lentamente, vai adquirindo o comportamento natural dos felinos:

Eh, eh, eu trepo em árvore, tocaio. Eu, sim. Espiar de lá de riba é melhor. Ninguém não vê que eu tou vendo... Escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. Tão devagarim, que a gente mesmo não abala que tá avançando do lugar... Todo movimento de caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei que perna primeiro é que mecê levanta...

Se, no princípio da narrativa, o índio ensina ao seu interlocutor como caçar uma onça, agora ele dá mostras de como a onça, e ele mesmo, caçam a sua vítima, e deixa claro que todos os movimentos do visitante ali, usado como exemplo, estão sendo observados como se se tratasse de uma caça. Todo o comportamento do índio se volta para uma espécie de lenta presentificação do felino, enquanto mistura palavras com grunhidos onomatopéicos: “Miei, miei, jaguarainhém, jaguaranhinhém...”.

O interlocutor e o leitor têm a oportunidade de testemunhar que essa metamorfose teve um ponto de partida; o onçeiro, ao deixar de *desonçar o mundo*, acredita estar pagando uma dívida com seus parentes felinos, e relata-nos como o desejo de se fazer onça, de se conciliar com suas origens mais primitivas, tomou conta de sua identidade:

Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Saio de onça, no escurinho da madrugada... tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom!

No momento, talvez seja oportuno retomar a primeira tese sobre o conto proposta por Ricardo Piglia: *um conto sempre conta duas histórias*. Percebemos que a estória visível em “Meu tio o lauaretê” nos mostra a metamorfose de um homem em onça, mas a estória secreta, aquela que se constrói com o *não-dito*, o *subtendido* e a *alusão*, representa a transformação da cultura civilizada em natureza; o narrador-protagonista, ao se fazer onça, encontra uma possibilidade de fugir da opressão que a sua condição de colonizado lhe impõe, condição resultante da hibridização entre as culturas branca e indígena.

O nosso protagonista se distancia do coletivo, perde-se em si mesmo, abdica dessas identidades, nem índio, nem branco, nem mameluco. Todo o processo de metamorfose da narrativa se faz através de uma busca das múltiplas possibilidades de uso da língua do presente e da língua do passado. Como transcultuador, Guimarães Rosa trata de “independentizar” o imaginário latino-americano da desmemória colonial, pondo em crise o imaginário nacional, forçando-nos a aceitar novas proposições (cf. Spitta, 1997, p. 173-5). Aos poucos, o protagonista abandona sua condição de aculturado e emerge no retorno a um estado de natureza bruta, primitiva.

### Referências bibliográficas

- COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Org.). *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 209-38.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Eneida Maria de. Rosa entre duas margens. *Márgenes*, Belo Horizonte, n. 1, p. 12-9, jul. 2002.
- SPITTA, Silvia. Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano. In: MORANA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, p. 173-91.



# Teatro-política-história: algumas notas a partir de Brecht

Romero Venancio

Departamento de Filosofia/UFS

*Quando é abatido o que não lutou só  
O inimigo  
Ainda não venceu.*

*B. Brecht*

*Trata-se de entender, em suma, que na realidade como no  
teatro os funcionamentos são sociais e, portanto, mudáveis*

*R. Schwarz*

Começamos com um pequeno princípio metodológico: leremos a peça *Quebra-quilos*, trabalho extraordinário do diretor Márcio Marciano e do grupo de teatro Alfenim, pelas lentes do teatro dialético brechtiano. Em nenhum momento forçaremos a barra para colocar numa camisa de força importada um arrojado “teatro paraibano”. Longe disso. É que pela formação do diretor na Companhia do Latão, e por uma série de cenas que nos levam a um certo “estranhamento”, fica fácil aproximarmos a peça *Quebra-quilos* de algumas categorias desenvolvidas pelo teatrólogo alemão B. Brecht. Marciano e o Alfenim produziram um texto vigoroso e inteligente, a altura de qualquer grande trabalho teatral no Brasil contemporâneo. Escolheram uma temática nada neutra politicamente da história do Nordeste e em particular da Paraíba: a Revolta do Quebra-Quilos, de 1874. As informações históricas vêm a “contra-gotas”, pois fica notório que o interesse da peça não é o de nos contar uma história tal qual foi (se é que isto é possível para a historiografia acadêmica!), mas fazer uma leitura “dramática” de momentos/acontecimentos significativos da pesquisa feita sobre o determinado acontecimento. Retomemos um pouco da história da revolta dos quebra-quilos para voltarmos à peça e percebermos que a escolha do grupo Alfenim foi mais do que feliz em um momento de “despolitização” do teatro brasileiro, onde seguir um “modelo televisivo” (da Rede Globo, em particular) passou a ser fórmula de sucesso para vários grupos teatrais da nossa Pindorama.

Seguindo os estudos de Manuel Correa de Andrade, Peter L. Eisenberg e Hamilton de Mattos Monteiro sobre o Nordeste na segunda metade do século XIX, podemos afirmar que a região estava, nesse período, à beira de uma série de revoltas. Tudo era motivo para rebeldia e violência. Nas principais cidades nordestinas, de tempos em tempos, ocorriam motins populares. As decisões governamentais que não tinham apoio ou compreensão popular não eram acatadas. A população revoltava-se contra o recrutamento militar, contra os impostos, contra o registro civil dos nascimentos e óbitos, contra o censo geral da população do Império, contra a aplicação dos novos padrões de pesos e medidas, etc. Não realizavam simples passeatas e protestos, mas autênticas lutas com mortos e feridos aos montes. Além disso, desde a chamada

“Revolução Praieira” (1848-1850), havia uma animosidade latente entre grandes proprietários e trabalhadores rurais (brilantemente ilustrada na peça num encontro entre um fazendeiro decadente, o alferidor do Império, e uma negra prostituta). A tudo isso somava-se a atuação da imprensa e dos políticos liberais, bem como a luta entre facções das classes dominantes, disputando o controle das funções públicas. A difícil situação econômica da região ocasionava o rompimento da precária relação entre as classes sociais, e entre estas e o Estado monárquico. As insurreições, conflitos e violências demonstravam a profundidade das contradições econômicas que ameaçavam transformar a região em um *bolsão de revoltas* que estavam fugindo ao controle das classes dominantes e, na história, isto sempre foi um grande problema para as organizações populares. Quando as classes dominantes recuperam seu poder, as lutas populares são difamadas, injuriadas e relegadas ao esquecimento da história oficial. Coisa que a peça do grupo Alfenim não quer deixar acontecer, no bom espírito brechtiano.

Para uma melhor compreensão histórica do valor da peça *Quebra-quilos*, duas coisas não podem ficar de fora: a primeira é o entendimento de que o Nordeste é uma das provas vivas do resultado da exploração predatória, para atender a interesses externos, dos recursos econômicos de uma região que, depois de esgotada, é abandonada. De região heróica da época áurea da produção açucareira e da vitória contra os holandeses, passa a ser acusada de ignorante, fanática e indolente, quando economicamente não mais interessa. A segunda coisa é que as revoltas (entre elas, a dos quebra-quilos) devem ser entendidas, sem excluir aspectos particulares e conjunturais, a partir da crise econômica que assola a região e que se aprofunda nas décadas finais do século XIX (nisto a peça é impecável, a questão econômica está no centro dos vigorosos diálogos). Nos últimos meses de 1874 e princípios de janeiro de 1875, quatro províncias do Nordeste – Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas – foram assoladas por uma nova rebelião que abalou as principais comarcas da Zona da Mata e Agreste de Pernambuco e Paraíba e várias localidades de Alagoas e Rio Grande do Norte. De uma maneira geral, os fatos ocorreram de forma parecida: a cobrança de impostos provocava protestos, e daí partia-se para agressão, com os revoltados pobres quebrando pesos e medidas do sistema métrico decimal e, em seguida, destruindo arquivos das câmaras municipais, coletoria, cartórios civis e criminais, queima de registros de hipotecas. Algumas vezes, a cidade ou vila era invadida por grupos armados, cujo número de componentes variava de sessenta a seiscientos, que realizavam os mesmos feitos de destruição de papéis e de novos padrões de medidas, isso tudo pesquisado por Hamilton de Mattos Monteiro na obra *Crise agrária e luta de classes* (1980) e por Peter L. Eisenberg em *Modernização sem mudança* (1980).

Um outro dado importante para o entendimento da peça é que o movimento dos quebra-quilos na Paraíba teve início em uma feira na vila de Fagundes, pertencente à comarca de Ingá. O povo que ia para a feira abastecer-se de gêneros alimentícios pronunciou-se contra a cobrança absurda de um imposto denominado “imposto do chão” (extraordinariamente ilustrado na peça em um diálogo entre a feirante negra e o cobrador de impostos corrupto). A grande quantidade de pessoas que protestava e o reduzido número da força policial deram vitória momentânea aos insurretos e a notícia se espalhou como num rastilho de pólvora pelo Nordeste afora. A partir de então, uma após outra, várias localidades da Paraíba sofreram os efeitos da pequena rebeldia das “massas populares desenfreadas”. Há dados históricos que tornam as atividades dos quebra-quilos muito mais complexas socialmente e tais detalhes importantes não são possíveis de analisar num curto texto desta natureza. Uma coisa é certa: assim como muitas outras rebeliões populares na história moderna, a revolta dos quebra-quilos também sofreu uma forte oposição por parte do Estado brasileiro, cruel e implacável quando se trata de reprimir as organizações populares. A repressão contra os “rebeldes quebra-quilos” foi considerada pela historiografia extremamente violenta, a ação das tropas foi de verdadeira selvageria, a força sendo aplicada cegamente contra “culpados” ou inocentes. Na peça do grupo Alfenim a violência estrutural do Estado é representada na morte da personagem Joaquina, momento em que um pano vermelho é a simples ilustração de um “mar de sangue” que banhou os pobres quebra-quilos na sua heróica resistência às forças imperiais. O movimento foi derrotado e massacrado, mas sua memória marcou certa historiografia e quanto mais nos afastamos

do acontecimento mais ele nos clama para ser interpretado pois, como afirma Walter Benjamin: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1994, p. 224).

Acreditamos que aqui entra a importância da peça *Quebra-quilos* e do texto dramático produzido por Márcio Marciano e seu grupo no contexto atual. Seguiram eles aquela assertiva benjaminiana: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224). Além dessa visão da história (honesto e generoso com os pobres derrotados), há os elementos do teatro de B. Brecht, bem dosados e esteticamente situados nessa perspectiva de história que tem raiz na filosofia de W. Benjamin. O mais importante elemento brechtiano que salta aos olhos na peça é o recurso do *estranhamento* (Brecht, 2005). Poderíamos destacar vários elementos que na peça exercem o “efeito do estranhamento”, mas um nos chama a atenção: a música. A presença musical tem aquele componente chamado por Anatol Rosenfeld de “alegre efeito didático”. Poderíamos perguntar: o que tem a ver com uma peça sobre um acontecimento do século XIX uma música típica do século XX e que nos remonta ao “velho Sofista” do mundo grego clássico? Tudo, absolutamente tudo. A música nos leva de imediato à reflexão sobre o que era o Homem (a medida) e no que se tornou depois das “desmedidas das medidas” (a coisa é a medida do Homem). Numa frase luminosa de Anatol Rosenfeld: “A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira” (2004, p. 151). É exatamente essa *relatividade histórica* que a peça *Quebra-quilos* com a música sobre a famosa frase de Protágoras quer nos fazer *refletir* (palavra-chave no universo brechtiano) sobre o que acontece com o Homem no século XIX e até hoje. A música nos transporta do palco sem nos tirar do lugar para um lugar onde imperam todas as leis férreas contra os seres humanos, tendo os mais pobres como os mais atingidos na sua condição. Mais um elemento sobre o qual a música nos faz refletir: se essas coisas são relativas, não são “enviadas por Deus”, logo, são mutáveis. Na peça do grupo Alfenim o teatro é visto como teatro, não quer iludir o espectador. Os atores se “transformam” no palco, a cena é construída e desfeita tendo como mediação apenas um jogo de luz e sombras (este *apenas* não faz jus ao inteligente e sutil trabalho de iluminação).

Muito se teria a comentar nessa peça seminal de um “Brecht na Paraíba” e acredito que não passará em brancas nuvens um trabalho dessa natureza para alguns estudiosos ainda engajados em analisar uma dramaturgia radicalmente política. Uma coisa é certa: *Quebra-quilos* vem num momento em que se comemoram os cinquenta anos de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri. Tanto o diretor Marciano como o autor Guarnieri quiseram nos mostrar um caminho para um teatro que não seja apenas de “culinária”, um teatro que nos torne estranhos perante a nossa situação habitual, a ponto de ela (a nossa situação num mundo cada vez mais miserável para com os mais pobres) ficar estranha a nós mesmos (Guarnieri, 2005). Quando vejo muitos jovens ainda interessados num teatro da natureza do Arena ou do Latão (a presença de muitos jovens paraibanos nas apresentações de *Quebra-quilos* é uma prova disto), sinto-me tentado a reconhecer que algumas vezes o teatro pode nos levar do “choque do não-conhecer ao choque do conhecer”; forte e penetrante como a vida se descobrindo e se parindo num mundo hostil. Um teatro como *Quebra-quilos* pode nos indicar que a generosidade, sem populismo ou pieguismo para com os mais pobres, ainda nos faz pensar. A questão não está no teatro, está no mundo.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Manoel Correa de. *O homem e a terra no Nordeste*. São Paulo: Cortes, 2006.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARVALHO, Sérgio de (Org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- EINSENBURG, Peter L. *Modernização sem mudança*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- MONTEIRO, Hamilton de Mattos. *Crise agária e luta de classes*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

# O reconhecimento da Mulher-Aranha

*Fabian Piñeyro*

*Departamento de Letras/UFS*

## Introdução

Este pequeno ensaio aborda a frondosa problemática da diferença entre literatura e filosofia a partir de dois casos particulares: um tratado filosófico, *A luta pelo reconhecimento*, de Axel Honneth, 1992, e uma narrativa de ficção, *O beijo da Mulher-Aranha*, de Manuel Puig, 1974.

O fato que torna pertinente a comparação é que ambas as obras se encontram estimuladas por uma mesma questão: a influência que o reconhecimento social tem sobre a autoestima dos indivíduos e a medida em que a falta desse reconhecimento individual pode converter-se em motivo de indignação generalizada a ponto de levar uma classe ao confronto direto.

## O tema comum

A partir de uma ideia do jovem Hegel, Honneth mostra a história de Ocidente desde a perspectiva da luta pelo reconhecimento. A luta dos grupos, e também a luta individual, estariam determinadas pela indignação que provoca no homem moderno o desprezo de seu projeto pessoal de vida. O homem se indigna, e até se rebela, diante da carência de reconhecimento.

As formas de reconhecimento são três: emotivo, valorativo e jurídico. Dito de maneira muito simples, o primeiro tipo de reconhecimento, o emotivo, seria o reconhecimento que o sujeito usufrui no seio da família e nas suas relações sentimentais. Já as outras duas classes referem-se respectivamente ao reconhecimento da sociedade civil e do Estado.

Honneth mostra que, na sociedade moderna, todo sujeito reivindica ao mesmo tempo a igualdade e a diferença. Todos querem ter os mesmos direitos, serem iguais perante a lei, viver num sistema que garanta igualdade de oportunidades; ao mesmo tempo, todos têm um projeto pessoal de vida que é exposto nas relações sentimentais, sociais ou legais, e todos pretendem que esse projeto seja respeitado na sua diferença.

Um caso exemplar para esta teoria, hoje, é o movimento gay, que reivindica o respeito pelo seu modo de vida diferencial realizando as famosíssimas paradas por um lado e, por outro, luta pela igualdade diante da lei ao exigir o reconhecimento jurídico de seu acasalamento.

Puig narra a história de um guerrilheiro e de um homossexual, que se encontram numa cela. O guerrilheiro, argentino, de princípios dos anos 70, luta pela expansão dos direitos sociais, ou seja, pelo reconhecimento jurídico das classes populares. O homossexual luta por não ter que renunciar à sua identidade sexual para ter uma vida digna, numa época em que a Argentina sofria uma repressão política feroz. Na trama, esses homens se seduzem mutuamente até o ponto em que o macho guerrilheiro faz amor com o homossexual e o homossexual, também por amor, morre pela causa do guerrilheiro logo após sair da prisão.

Aparecem então no enredo, entremeadas como aparecem na vida, as três formas de reconhecimento pensadas por Honneth: o guerrilheiro luta pelo reconhecimento jurídico dos postergados e, por tabela, reconhece o gay como objeto do amor; o gay luta pelo reconhecimento valorativo do seu grupo, seduz como seduz uma mulher e, por tabela, participa de uma operação do movimento guerrilheiro; ao mesmo tempo, ambos se envolvem numa relação de amor, que é a forma por excelência do reconhecimento emotivo.

### A exposição diferenciada

Puig é um escritor modernista, o romance de que tratamos não tem narrador e está costurado a partir de discursos de diversas origens. Tem drama; extensas notas de pé de página com comentários sobre textos científicos, onde desfilam autores como Freud e Marcuse; um panfleto do partido nazista alemão dos anos 30; relatórios burocráticos, impessoais; ou seja, é como um *patchwork* discursivo que, em princípio, nada tem a ver com a cuidadosa formalidade do filósofo.

Na obra do filósofo, encontramos as ideias expostas de maneira ordenada cronológica e logicamente. Discute-se com Hegel, Marx e Sartre, nessa ordem, expõe-se a teoria do reconhecimento e calculam-se as consequências futuras desse ponto de vista. O filósofo, Honneth, garante a veracidade de cada frase, de cada palavra dita, por meio da argumentação.

Podemos dizer, então, que a experimentação formal é um recurso mais adequado para a literatura do que para a filosofia. Afinal de contas, as mudanças na literatura envolvem amiúde uma reformulação da forma. E podemos dizer também que essas experimentações formais levam a um outro modo de decifrar o texto.

Já desde o título sabemos de que trata a obra filosófica, logo depois encontraremos, cuidadosamente definida, a palavra chave do texto. O romance, em contrapartida, se chama *O beijo da Mulher-Aranha* e começa assim: “Nota-se que ela tem algo estranho...”. Mas esse elemento anafórico, ela, não remete, em verdade, à mulher do título, mas à Mulher-Pantera; pois o personagem homossexual está contando sua versão do filme *Cat people*, de Jacques Tourneur (1942). Para sabermos o que significa essa Mulher-Aranha do título, vamos ter que esperar muito mais, quase até o final, quando o guerrilheiro se deixar enredar na teia urdida pelo companheiro de cela. E ainda vamos ter que relacionar o jogo de sedução com a teia de aranha para entender a ação que o autor decide colocar no título através de uma metáfora.

Discursos sem conexão aparente, armadilhas que tornam difícil decifrar aquilo que vai ser interpretado, em síntese, um quebra-cabeça proposto para chegar à compreensão do tema, por um lado; um discurso ordenado, inscrito na tradição filosófica, exposta cronologicamente, por outro.

O romance apresenta o tema da maneira como ele se apresenta na vida vivida: a homossexualidade, um lampejo de nazismo, o cinema propaganda, a guerrilha revolucionária latino-americana, todos esses temas aparentemente sem conexão, apresentados por meio de um *patchwork* discursivo, como assinalamos.

O tratado filosófico apresenta o tema de acordo com as pautas de um certo modo de pensar, de entender. Uma ordem já conhecida, que se espera porque repete a formulação, a organização, de tratados anteriores.

## O tempo

No seu ensaio “A meia marrom”, Auerbach (2002) chama a atenção para a grande revolução que se produz a partir de autores como Joyce e Virginia Woolf no tratamento do tempo. A partir dessa época, e pela primeira vez na história da literatura, narram-se fatos cuja duração em tempo real é muito menor que o tempo necessário para narrá-las. São, por exemplo, a miríade de impressões que se sucedem na mente de um personagem enquanto anda por uma rua movimentada, súbitas sensações, como a surpresa, que só podem durar alguns segundos na mente do personagem e cuja transcrição ou leitura vai muito além desse tempo. Ao transcrever os devaneios da mente, esses escritores estariam produzindo uma novidade: até esse momento, contavam-se histórias que funcionavam como resumos de uma suposta realidade; agora, ao contar, o fato real se expande.

Dá a impressão de que a literatura, com esses recursos, tenta apreender o lusco-fusco da vida, através da representação dos instantes vividos. E não é difícil enxergar, a partir daqui, que o tempo vivido, o tempo miúdo que podemos medir com relógios, aparece no romance e não no tratado. Assistimos, em *O beijo da Mulher-Aranha*, às vacilações dos personagens, momento em que corrigem o rumo de seu discurso porque não é isso o que querem dizer. Em *A luta pelo reconhecimento*, temos o produto final, não aparecem a cozinha do texto nem, muito menos, a transcrição das vacilações do filósofo.

Temos também que a vida vivida transcorre numa direção, do passado ao futuro, da causa à consequência. A literatura, contudo, deforma essa sequência à vontade. No romance de Puig, sabemos em princípio que há duas pessoas presas, depois sabemos por que estão presas. Na obra filosófica temos uma análise das ideias ordenadas cronologicamente, porque essa parece ser também a ordem lógica. Essa ordem, por outra parte, se inscreve num marco temporal que excede enormemente o tempo que leva uma vida. Honneth trabalha com um marco de ao redor de 600 anos, se é que podemos estabelecer legitimamente esse intervalo de tempo.

O romance, ao contrário, reproduz o tempo de vida, o tempo cotidiano, esse que cada um de nós sente enquanto a vida passa. Menos de um ano na vida de duas pessoas, umas pinceladas sobre o passado. O romance usa o tempo vivido, seus instantes, sua direção.

\* \* \*

Encontramos, portanto, nesta breve observação, duas diferenças:

A primeira é que na narrativa de ficção o assunto aparece após a rearrumação da ordem em que aparecem os fatos, questão que levou os formalistas russos a separar *fábula* e *sujet*, ou Aristóteles a falar em

mito e práxis; aparece depois da decifração das metáforas. O assunto é aqui literalmente um pretexto ou subtexto.

O autor filósofo tende a desdenhar esse jogo de esconde-esconde, que significaria um desvio do objetivo principal que é a apresentação da tese. Procura a objetividade, isto é, a forma como os membros do campo entenderiam melhor o exposto.

A segunda diferença está na forma de relacionamento com o tempo. A filosofia se inscreve num tempo que excede o tempo vivido pelo leitor; o romance, mesmo naqueles que tratam de longos períodos históricos, imiscui-se no tempo do dia-a-dia dos personagens, se inscreve no tempo dos relógios.

### Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HONNETH, Axel. *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica, 1997.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.



# O uso da pseudonímia em Kierkegaard: um recorte explicativo

Marcio Gimenes de Paula

Departamento de Filosofia/Universidade de Brasília

## Introdução: colocando o problema

A obra do pensador dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) é marcada pela contradição e por suas múltiplas possibilidades de interpretação. Seu legado intelectual influenciou toda uma geração de pensadores. Um autor que começa sua carreira acadêmica com uma tese sobre o conceito de ironia<sup>1</sup> em Sócrates desperta, sem dúvida alguma, esse tipo de reação. Tal reação é agravada ainda mais quando o mesmo autor, marcado por uma severa herança religiosa protestante, analisa (e vivencia) temas como fé, angústia, desespero, escolha, instante e marca sua vida pessoal com uma constante melancolia e pela ruptura de um noivado nunca muito bem explicado.

Tal como Fernando Pessoa, que utilizava heterônimos na sua forma de comunicar, Kierkegaard escreve muito de sua obra com o auxílio de pseudônimos, o que demonstra uma certa intencionalidade, criando uma linha divisória entre suas obras assinadas e a produção pseudonímica. Tal divisão é, porém, aparente, pois mesmo em algumas obras assinadas e, inclusive, nos seus *Discursos edificantes*, tão parecidos com temas religiosos, há toda uma estratégia irônica que está o todo tempo brincando com o leitor e, tal como Sócrates, fazendo com que ele reflita. Desse modo, o objetivo do nosso trabalho é apontar em que sentido podemos compreender o uso estratégico dos pseudônimos na obra kierkegaardiana e o que ele compreendia por comunicação indireta.

---

1 Kierkegaard analisa a ironia socrática detalhadamente na obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, de 1840.

## 1. As obras e os pseudônimos da obra kierkegaardiana: um breve contexto

A primeira coisa a se notar numa tentativa de catalogar as obras e os pseudônimos de Kierkegaard é que, logo de saída, percebemos a dificuldade da empresa. Algumas obras podem nos auxiliar nesse sentido,<sup>2</sup> e talvez seja um bom propósito se enveredar por tal caminho. Contudo, apenas para uma distinção estritamente didática, pensamos poder dividir as obras de Kierkegaard em dois grandes blocos: a) as obras integralmente assinadas pelo próprio autor; b) as obras assinadas por pseudônimos. Aqui há que se ter um cuidado, pois dizer que as obras foram assinadas pelo próprio Kierkegaard não implica afirmar, segundo avaliamos, um estatuto a mais ou um maior valor de verdade. Apenas à guisa de exemplo, podemos pensar em duas obras assinadas pelo próprio autor: *As obras do amor* (1847) e os vários *Discursos edificantes* (escritos em diferentes períodos). Nelas, a despeito da autoria ser do próprio Kierkegaard, percebe-se profunda ironia, jogos de linguagem, uso de duplo sentido e a presença de falas que nunca serão plenamente reveladas.

Os discursos possuem sempre o tom irônico, daquilo que pode ser dito num púlpito religioso ou de algo que se deseja dizer no ouvido de quem se quer seduzir, tal como ocorre no discurso “A obra do amor que consiste em recordar uma pessoa falecida” (integrante das *Obras do amor*, também uma coletânea de discursos). Por isso, e por muitas sutilezas do idioma dinamarquês (que, além do gênero masculino e do feminino, possui também um neutro), esse discurso bem pode ter sido também destinado à ex-noiva Regina Olsen, já casada com outro homem no período de publicação desse trabalho. Com efeito, muito ao contrário do que uma certa tradição, notadamente protestante, tentou imputar a Kierkegaard, os discursos não são *sermões*, mas apontamentos feitos por um irônico destituído de toda a autoridade das cátedras e grande admirador de Sócrates, o filósofo que *nada sabia*. Desse modo, segundo julgamos, Gouvêa (2000) se equivoca ao fazer a divisão das obras de Kierkegaard em heteronímicas e veronímicas. Tal distinção parece nos induzir a acreditar numa verdade na obra de um autor que, mesmo quando não utilizava pseudônimos, parece o tempo todo ocultar a verdade ou, ao menos, se negar a comunicá-la de forma direta ou magistral.

Entre as obras integralmente assinadas pelo autor dinamarquês, encontram-se a sua tese acadêmica sobre a ironia socrática, os escritos de jornal, os seus diários, os discursos edificantes e até mesmo alguns trabalhos descobertos e publicados postumamente. Já as obras pseudonímicas seriam todas as obras onde se utilizou de tal recurso. Elas constituem ponto importante do *corpus* kierkegaardiano e muitas das obras mais conhecidas do autor foram escritas com o uso de tal recurso, tais como *A alternativa* (1843), *A repetição* (1843), *Temor e tremor* (1843), *Conceito de angústia* (1844), *Migalhas filosóficas* (1844), *Post-scriptum às Migalhas filosóficas* (1846), *Doença mortal* (1849), dentre outras. Alguns comentadores, iludidos talvez pelo próprio Kierkegaard, passam a acreditar em duas fases distintas da produção kierkegaardiana. Uma seria anterior a 1846 e marcada pelo disfarce do autor religioso em meio aos seus múltiplos pseudônimos, mas depois do *Post-scriptum* tal disfarce acabaria, uma vez que o autor assumiria a sua face mais religiosa, como nos faz crer o próprio pensador de Copenhague:

O primeiro grupo de escritos constitui a produção estética; o último, a produção exclusivamente religiosa: o *Post-Scriptum definitivo e não-científico* encontra-se entre os dois, formando o *ponto crítico*. Esta obra põe e trata o *problema* que é o de toda obra, de tornar-se cristão; retoma e analisa a produção pseudonímica e os dezoito discursos edificantes intercalados; mostra como este conjunto esclarece o problema, sem contudo avançar que este itinerário foi intencional na produção precedente, o que é impossível, porque se trata de um pseudônimo estudando outros pseudônimos, portanto, de

---

2 Cf. Clair, 1976, e também Gouvêa, 2000.

um terceiro que nada pode saber dos objetivos de uma produção que lhe é estranha. O *Post-Scriptum* não é de ordem estética, mas, para falar com propriedade, também não é religioso. É de um pseudônimo; apesar de tudo, inscrevi nele o meu nome como editor, o que não fiz com nenhuma outra obra puramente estética; é um indício para quem tenha o sentido e a preocupação destas coisas. Depois, passam dois anos durante os quais aparecem unicamente obras religiosas assinadas com o meu nome. O tempo dos pseudônimos acabara; o autor religioso tinha-se desembaraçado do disfarce estético depois, para fazer fé e por precaução, o pequeno artigo estético assinado com o pseudônimo *Inter et Inter*. Num sentido, toma de repente consciência de toda a obra e, já o disse, lembra, mas de uma maneira inversa, os *Dois discursos edificantes* (Kierkegaard, 1986, p. 29-30).

Tal coisa nunca ocorreu verdadeiramente, ao menos, desse modo, pois Kierkegaard, nem mesmo depois de 1846, abandonou plenamente o uso dos pseudônimos, pois publicou, utilizando-se do pseudônimo Anti-Clímacus, a obra *Doença mortal* (1849) e *Escola do cristianismo* (1850). O que pode ter ocorrido é que os pseudônimos sofram nesse momento uma influência mais forte do religioso, mas eles não deixam de existir.

Aqui pensamos também existir outro equívoco de Gouvêa, uma vez que ele denomina tal período da obra kierkegaardiana como heteronímico. Como se pode notar pela citação acima, o próprio Kierkegaard denominava tal recurso de pseudonímico, ou seja, não se trata aqui de outras vozes ou outros *eus*, mas de falsos nomes, com outra lógica, estrutura e intencionalidade. Vejamos no próximo tópico, notadamente na relação entre dois pseudônimos de Kierkegaard (Clímacus e Anti-Clímacus), como se estabelece tal relação.

## 2. Clímacus e Anti-Clímacus: o caso de dois pseudônimos de Kierkegaard

Kierkegaard escreve três trabalhos servindo-se da pena do pseudonímico autor Johannes Clímacus: *Johannes Clímacus ou é preciso duvidar de tudo* (18??), *Migalhas filosóficas* (1844) e *Post-scriptum às Migalhas filosóficas* (1846). Além disso, tal pseudônimo polemiza com outro pseudônimo da estratégia kierkegaardiana: Anti-Clímacus, o autor pseudonímico de *Doença mortal* (1849) e *Escola do cristianismo* (1850).

O nome próprio escolhido para a obra é a transliteração latina do nome de um monge grego que viveu aproximadamente no ano 600 da Era Cristã, num mosteiro do Sinai. Tal eremita foi autor de um texto intitulado *A escada do Paraíso*, que era uma espécie de tratado de ascese. É bem provável que Kierkegaard o tenha conhecido apenas através das citações feitas pelos teólogos de sua época, por volta de 1839.

A primeira edição de *Johannes Clímacus* se deu em 1872, através do esforço de Hans Peter Barford, secretário particular do bispo Peter Christian Kierkegaard, irmão de Søren. Em 1912, tal texto acabou sendo fixado no corpo dos *Diários*. Trata-se, portanto, de uma obra conhecida postumamente. Sua datação é igualmente problemática. Alguns especialistas apontam entre 1841 e 1843, mas há quem julgue que a obra poderia ter sido escrita em 1830, antecedendo toda a produção do autor. Contudo, tal tese não parece ser muito sustentável, uma vez que Kierkegaard só deve ter conhecido o nome do eremita após 1839.

O pseudonímico autor Johannes Clímacus não é um autor cristão, mas um autor cético e profundamente desiludido tanto com a produção de sistemas filosóficos como com a cristandade dinamarquesa. Nas *Migalhas filosóficas* e no *Post-scriptum às Migalhas filosóficas*, seu intuito é analisar a possibilidade de comprovar o cristianismo através das categorias gregas. Com a impossibilidade concretizada, seu objetivo passa a ser outro: tentar a construção de um projeto denominado de *ficção poética*, isto é, algo que lembra profundamente os ideais do cristianismo, mas que não o representa de forma clara e aberta. Já na obra *Johannes Clímacus ou é preciso duvidar de tudo* prevalece o tom autobiográfico, ou seja, o pseudônimo narra como começou a filosofar e como se desencantou de tal processo. Com efeito, é uma obra construída

através de múltiplas camadas: Kierkegaard constrói um pseudônimo e o pseudônimo fala de si mesmo. Há um curioso trecho nos *Diários* de Kierkegaard onde o pensador denomina-se, ele próprio, como alguém que estaria entre Johannes Clímacus e Anti-Clímacus, ou seja, entre o ceticismo desiludido e a religiosidade no seu mais alto grau:

Johannes Clímacus e Anti-Clímacus têm várias coisas em comum, mas a diferença é que, enquanto Johannes Clímacus se coloca tão baixo que chega a dizer que não é cristão, podemos detectar em Anti-Clímacus que ele considera a si mesmo como um cristão num grau extraordinariamente alto... eu mesmo me colocaria acima de Johannes Clímacus, abaixo de Anti-Clímacus (Kierkegaard, 1967-1978, vol. VI, p. 6433).

Conforme já notamos, juntamente com a *Doença mortal* (1849), o *Exercício do cristianismo* é de autoria do pseudonímico Anti-Clímacus. Essas obras ocupam uma posição estratégica no *corpus* kierkegaardiano, em oposição ao céptico Clímacus – o pseudônimo (autor) das *Migalhas filosóficas*, *Post-scriptum* e *Johannes Clímacus*. Na soma e no contraste desses dois pseudônimos é que se pode observar um pouco melhor o cristianismo em Kierkegaard. Além disso, esses pseudônimos preparam o terreno para a polêmica kierkegaardiana com o bispo Mynster e para a luta contra a igreja estatal em *Instante*, obra assinada pelo próprio filósofo e inacabada pelo fato do autor morrer em meio à polêmica.

### 3. As múltiplas faces da comunicação indireta

Há em Kierkegaard, tanto nas obras escritas diretamente pelo próprio autor como naquelas assinadas por pseudônimos, uma recusa da comunicação direta. Tal recusa é significativa e importante, pois, diante da impossibilidade da comunicação direta, só resta a comunicação indireta. Ocorre, então, uma reduplicação da comunicação. Em tal reduplicação, dissolve-se a personalidade de quem comunica e não se caminha para a objetividade pura, mas há uma espécie de pseudonímia nesta dupla reflexão. Em outros termos, ocorre algo que se pode caracterizar como uma espécie de *nó dialético* e uma comunicação com crise de *esquizofrenia*, por causa das suas muitas personalidades.

Há também em tal tipo de comunicação um discurso da opção, isto é, o ser humano pode decidir no que deseja crer ou não. Tal estratégia de comunicação indireta não é entendida nem pela filosofia especulativa e nem pela cristandade. Todavia, essa comunicação revela tanto a seriedade do cristianismo como o discurso da opção. Para Anti-Clímacus, somente um ídolo é reconhecido diretamente. Cristo é o eleito de Deus mas é, ao mesmo tempo, o seu rejeitado, podendo ser igualmente rejeitado pelos homens.

A incognoscibilidade de Deus é decorrência do seu amor pelo homem. Tal coisa tem que ser assim, pois não há homem capaz de compreender um Deus sofredor na pessoa de Cristo. A possibilidade do escândalo é a negação da comunicação direta e marca também o abismo que há entre Deus e os homens. Já a comunicação direta é a recusa de tal diferença, representando também o fim do escândalo. Note-se que a comunicação indireta pode tanto *seduzir* quanto criar repulsa em quem a ouve.

Todavia, só se pode negar a comunicação direta através da fé. Tal tipo de comunicação (a direta) não se importa com o *tornar-se cristão* e, por isso mesmo, só aparenta seriedade. De igual modo procede a filosofia moderna, crendo na comunicação direta e vendo a fé como imediata. Tal filosofia é mera opinião doutrinária, representando o fim do escândalo e do paradoxo.

O Deus-Homem, figura central na obra *Escola do cristianismo*, só pode ser entendido como objeto da fé justamente por ser também uma possibilidade de escândalo. Não é possível entender o Deus-Homem dissociando-o do escândalo. Somente assim é que se pode se aproximar do seu amor e da fé. Reconhecer um deus diretamente equivale a paganismo, e a filosofia especulativa comete esse erro ao racionalizar a fé. Por isso, para Anti-Clímacus, dezoito séculos de cristianismo nada podem provar, exceto para a especulação.

Para entender melhor o panorama do cristianismo em Kierkegaard, é importante observar um pouco o que ele afirma nos seus *Discursos edificantes de 1843-44*. Ele escreveu, em toda sua vida, 24 discursos edificantes, e os publicou em diversas épocas. Um dado, no mínimo instigante, é o fato de Kierkegaard dedicar todos os discursos produzidos nessa época à memória do seu falecido pai. Afinal, fora com ele que o pensador dinamarquês aprendera o que é a vida cristã e o testemunhar da mesma.

É também curiosa a nota explicativa que ele acrescenta em todos os volumes desses discursos. Segundo a nota, “são discursos, pois seu autor não possui autoridade para pregar” (Kierkegaard, 2001, p. 19). Tais discursos são destinados ao seu leitor “único e individual”. A primeira colocação fundamenta-se no fato de Kierkegaard não ser um ministro ordenado e, portanto, não possuir autoridade para pregar os tais discursos em alguma paróquia. Já a segunda colocação exprime claramente a posição filosófica kierkegaardiana e para quem (e com qual objetivo) são feitos tais discursos. Em outros termos, tal como Sócrates e Cristo, Kierkegaard pode até falar no meio da multidão, mas seu discurso será sempre dirigido ao homem individual.

Deve-se também notar que os discursos não podem ser entendidos estritamente como prédicas ou homilias. Aliás, Heidegger já havia observado em *Ser e tempo* – com extrema propriedade – que os discursos de Kierkegaard são filosofia e espelham com clareza as concepções filosóficas deste autor (Heidegger, 1998, p. 14, nota 6). Note-se ainda que, tal como assevera Vergote (1997), mesmo nos discursos edificantes há uma grande quantidade de ironia. Kierkegaard é um autor irônico do começo ao fim de sua produção e, ao tentar ver nele ora o esteta irônico, ora o ético, ora o religioso, terminamos por mutilá-lo e nada captamos da multiplicidade sutil da sua obra.

Os discursos do *não-pastor* se referem, talvez com maior autoridade (ainda que ele afirme não possuí-la), à importância de se resgatar a meditação bíblica para o indivíduo. Além disso, eles contêm uma severa crítica à filosofia sistemática e à teologia especulativa, causadoras, no seu entender, da morte do cristianismo. O fato de aparecerem intercalados com as obras de cunho estético é revelador. Segundo o próprio Kierkegaard, o mundo parece que “deseja ser enganado” e não recebe com igual entusiasmo sua obra estética e seus discursos: “Com a mão esquerda, ofereci ao mundo *A alternativa* e, com a direita, *Dois discursos edificantes*; mas todos ou quase todos estenderam a sua direita para a minha esquerda” (Kierkegaard, 1986, p. 33).

Kierkegaard chega a dizer nos seus *Diários* que seus discursos eram para serem lidos “em voz alta”. A palavra *edificante* dos discursos também é reveladora. Tal como faz Anti-Clímacus no início da *Doença mortal*, ele acredita que filosofia e edificação devem se combinar. Note-se que tal postura não é comum na cristandade e nem nos pensadores especulativos de cunho hegeliano. A cristandade parece falar só de edificação e os hegelianos só falam de especulação. A proposta kierkegaardiana pretende ser uma edificação que especule e uma especulação que edifique. Para a constituição de tal proposta, um dos modelos de Kierkegaard será Sócrates e os filósofos gregos que, ao menos, abordam as coisas de modo integrado e voltado ao indivíduo, não ocultando a paixão.

Tais discursos serão mais do que sermões também pelo fato dos sermões da cristandade terem se tornado mais objetos de estética do que propriamente uma reflexão interior. Ao dizer que seus discursos “não são edificantes, mas para a edificação”, Kierkegaard faz uma clara diferenciação. Coisas voltadas para a edificação são as coisas do cristianismo e as coisas edificantes são aquelas que mexem com a subjetividade do indivíduo. Nesse sentido, os discursos são mais do que edificantes, são para a edificação.

É importante perceber que a estrutura *edificante* do discurso propõe, em geral, um texto bíblico como mote e, por vezes, alguma prece como introito. É certo que Kierkegaard era bom conhecedor de estudos bíblicos e exegéticos. Contudo, não se deve esperar dele comentários desse teor, pelo menos não da forma tradicional com que geralmente procedem os exegetas. Os textos bíblicos citados muitas vezes são apenas *pretexto* para uma discussão. Por isso, mesmo nos discursos edificantes que podem dar uma ideia de verdadeira comunicação direta, há toda uma estratégia irônica kierkegaardiana e um jogo de espelhos

que pode modificar o rumo do que se julgava tão indubitável e certo. Kierkegaard parece ser um pensador que ilude para a verdade.

### Conclusão: os ecos de Kierkegaard na posteridade

Se o problema de Sócrates era saber o que era saber, visto que todos se julgavam preparados, o problema de Kierkegaard era saber o que sobrou do cristianismo numa sociedade na qual todos são cristãos, onde o cristianismo é sustentado pelo Estado e os religiosos são funcionários estatais. Além disso, a filosofia de sua época, outro objeto de sua crítica, é marcada por sua sistematização,<sup>3</sup> tal como recomendava a academia. Nesse sentido é que pode ser compreendida boa parte da crítica kierkegaardiana ao cristianismo, à filosofia e toda a sua produção final.

O pensamento de Kierkegaard sempre conviveu com uma certa duplicidade: os filósofos o achavam teológico demais, os teólogos o julgavam filosófico demais. Ele parece não caber em definições tão estreitas. Contudo, seu pensamento começa a ser melhor conhecido depois da Primeira Guerra Mundial, notadamente entre os alemães, que descobriram, nas suas críticas à cristandade, um parceiro para suas angústias religiosas. Desse modo, Kierkegaard entra, por assim dizer, para o chamado cânone filosófico. É a partir dessa época que se pode observar sua influência em diversos pensadores europeus.

Todavia, há ainda um outro Kierkegaard: o pensador posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Aqui, ele se afirma como o típico representante da corrente existencialista, aparecendo especialmente mutilado e estético, notadamente pelas leituras e interpretações francesas. Sua crítica à cristandade e sua postura socrática – marcantes no decorrer de toda a sua obra – são menos importantes que o lado estético. Seus pseudônimos – que exaltavam a estética – se sobrepõem ao todo de sua obra e acabam por transmitir a ideia de um esteta solitário, em constante conflito com o casamento e a ética. Na obra do filósofo, os famosos estádios – estético, ético, religioso<sup>4</sup> – são existência e não mera reflexão teórica como pensavam alguns dos seus intérpretes nesse período. A célebre melancolia e ironia kierkegaardianas parecem, tal como a ironia socrática, bastarem-se a si mesmas e não ajudarem na elaboração de um sistema. Dessa maneira, o pensador seria apenas um pobre autor, incapaz de produzir uma filosofia sistemática como a de Hegel, de quem ele foi severo crítico, mas de quem aprendeu muita coisa, tal como se pode notar numa leitura atenta de sua obra.

Já a outra recepção da obra kierkegaardiana, ocorrida especialmente entre os nórdicos, coloca sua ênfase no compromisso cristão e na piedade. O filósofo passa a ser visto como uma espécie de *profeta* para todos que buscavam uma vida de santidade. Tal tipo de interpretação migra para os Estados Unidos, onde aparecem célebres tradutores e estudiosos de sua obra.

Há ainda aqueles que preferem interpretar o legado kierkegaardiano apenas pela vida pessoal do autor, reduzindo tudo a sua existência e seus dramas pessoais. Tal equívoco da excessiva exploração psicológica da vida do autor foi iniciado ainda na Dinamarca, com a biografia do professor dinamarquês George Bran-

3 Kierkegaard é severo crítico do sistema especulativo de Hegel. Entende-se por sistema uma obra que almeja compreender a totalidade da história humana e que tenha, em si mesma, sua autoexplicação. Kierkegaard opta por enfatizar a existência humana e por considerar que a verdade encontra-se além da história.

4 A célebre divisão dos estádios da existência aparece no decorrer de toda a obra kierkegaardiana e, em muitos momentos, se intercambia, não ocorrendo, portanto, a ideia de algo fixo ou hierárquico. O estádio estético é caracterizado pelas sensações e pela busca renovada delas. O ético caracteriza-se pela repetição e pela fixação em normas e hábitos. O religioso aponta para uma superação dos dois estádios e, ao mesmo tempo, congrega o que os dois estádios anteriores possuem de melhor; ele busca trazer o frescor da estética numa repetição que nunca é meramente mecânica. Kierkegaard utiliza a figura de Don Juan como exemplo de estética, a figura do juiz Guilherme como um exemplo de ética e o personagem bíblico Abraão como um exemplo de concepção religiosa

des, célebre pensador dinamarquês cosmopolita. Sem nenhuma dúvida, ele foi um grande divulgador de Kierkegaard na Dinamarca e na Europa, especialmente da sua obra estética. Contudo, sua interpretação é por demais voltada ao estético e não consegue dar conta da totalidade da obra kierkegaardiana e do seu posicionamento enquanto autor religioso. Porém, poder-se-ia mesmo dizer que Brandes retira – de certa maneira – Kierkegaard dos limites nacionais da Dinamarca e de polêmicas específicas (como a luta contra a Igreja estatal), o que não deixa de ser um grande mérito. Aliás, ele será o responsável por recomendar a Nietzsche a leitura de Kierkegaard, a quem considerava um “psicólogo profundo”, fato, infelizmente, não ocorrido, por conta da enfermidade fatal do filósofo alemão.

No século XX, Kierkegaard se torna uma espécie de “pré-requisito” para muitos filósofos e teólogos. Dentre eles, podemos destacar: Edmund Husserl, George Lukács, Karl Krauss, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Miguel de Unamuno, Karl Barth, Nicolai Berdiaev, Paul Tillich e Martin Buber, dentre tantos outros. Além dos já destacados filósofos, pode-se notar a influência de Kierkegaard também na literatura em autores como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, André Gide e tantos outros. Contudo, analisar a história da recepção de sua obra é um todo complexo, que certamente demandaria maiores e aprofundados estudos. O certo é que seu pensamento influenciou profundamente tanto os séculos XIX e XX, assim como também é marcado pelas polêmicas e debates desses períodos. É bem verdade que não se pode – e não se deve nunca – estudar um filósofo sem levar em conta seu contexto. Todavia, daí não se justifica qualquer tentativa de querer explicar ou resumir sua obra a um determinado contexto. Sua obra também não deve ser explicada apenas pela sua biografia, ainda que a mesma seja importante. Como já pudemos notar, o pensador dinamarquês assina muitas de suas obras pseudonimicamente. Com efeito, deve-se atentar aqui para a comunicação indireta e para o que significa o uso de tal recurso estratégico.

Logo, o importante é frisar que não há uma recepção *correta* para Kierkegaard, mas muitas recepções possíveis. É imprescindível percorrer tal caminho histórico para perceber as diferenças e as nuances que envolveram e ainda envolvem o pensamento kierkegaardiano. Somente assim é que se pode trabalhar seu pensamento – ou o de qualquer autor – com maior honestidade intelectual e, acima de tudo, ouvindo-o.

### Referências bibliográficas

- CLAIR, André. *Pseudonomie et paradoxe: la pensée dialectique de Kierkegaard*. Paris: J. Vrin, 1976.
- GOUVÊA, Ricardo Quadros. *Paixão pelo paradoxo: uma introdução a Kierkegaard*. São Paulo: Novo Século, 2000.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo – parte II*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- KIERKEGAARD, S. A. *Dois discursos edificantes de 1843*. Teresópolis: Ad Martyras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Kierkegaard's Journals and Papers – 6 vol.* Bloomington: Indiana University Press, 1967-1978.
- \_\_\_\_\_. *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- VERGOTE, Henri-Bernard. L'Œuvre édifiante de Søren Kierkegaard. *Kairos* 10, 1997, 177-190.

# A França no século XIX: história, literatura e arte

## Uma contribuição para os estudos em literatura comparada no Brasil

*Dominique M. P. G. Boxus*

*Departamento de Letras/UFS*

### 1 Introdução

O presente artigo<sup>1</sup> é fruto de uma pesquisa situada na intersecção da literatura e da história, e realizada no contexto do curso Literatura Francesa III, no segundo semestre de 2009, na Universidade Federal de Sergipe. Partindo do pressuposto teórico de que a prática literária não pode ser isolada de seu campo de inserção e produção, e que o escritor não vive isolado em nenhuma torre de marfim (Dubois, 1978), orientei os estudantes para que investigassem a história da França do século XIX. Tal estudo é necessário para interpretar as obras e o percurso de autores que, inseridos numa realidade política em completa mutação, deram início à modernidade e revolucionaram o verbo poético. Impossível entender a prática literária da primeira metade do século XX sem relacioná-la com as experimentações estéticas do século anterior, fortemente condicionado pela Revolução de 1789. Foi então que os autores atuaram para uma autonomização do campo da literatura dentro da sociedade e deixaram de servir os príncipes para conquistar uma independência intelectual e artística e também consolidar a liberdade de expressão dos criadores. Por que o exílio de Victor Hugo durante vinte anos? Por que a revolta e as fugas de Arthur Rimbaud? Qual é o sentido da vingança do conde de Monte Cristo no romance de Dumas? Como interpretar a coragem da postura moderna de Charles Baudelaire? Qual relação se pode estabelecer entre a melancolia romântica e o niilismo de autores do século XX como Sartre ou Camus? Ademais, o presente artigo contribui para

---

<sup>1</sup> Este texto foi elaborado com a colaboração frutuosa dos seguintes estudantes e co-autores (DLE- UFS): Fábio Wesley, Joselma Duarte, Leonardo Silva Bandeira, Luciano da Silva Santos, Maria Josiene de Souza, Patrícia Reis dos Santos. Também contamos com a participação da estudante Joilma Santos do Nascimento (DLE-UFS), que contribuiu com algumas informações. Meus agradecimentos a todos eles.



entender as condições históricas que levaram à formalização de uma identidade francesa envolvida com questões humanas e sociais, ou seja, além do âmbito exclusivamente nacional no sentido herderiano: por isso, talvez, a força de sua irradiação internacional, iniciada desde o século XVII e resultado de uma história não só prestigiosa como também digna de admiração.

O percurso histórico-literário apresentado abaixo foi pesquisado em grande parte a partir de obras escritas em francês por pesquisadores franceses (Brélingard et al., 1962; Duby, 2007; Miquel, 1976). São fontes de interpretação primeiras, portanto, essenciais para se entender o campo francês e suas influências no mundo. Faz-se em primeiro lugar uma linha de tempo, na qual são esclarecidas as diversas e conturbadas etapas que levaram à instalação e estabilização dos ideais da Revolução de 1789, a qual não se fez em um dia, mas precisou de um século de lutas e reivindicações sucessivas. A história da França no século XIX é bastante complexa; nesse sentido, o presente estudo espera assumir um papel esclarecedor. Essa linha de tempo é um instrumento de referência útil para pesquisadores envolvidos com o campo francês. Depois da parte histórica são estudadas as letras e as artes. Longe de estarem à margem do curso da história, os escritores e artistas franceses do século XIX tiveram participação e demonstraram posicionamentos ideológicos variados que, direta ou indiretamente, permearam suas concepções estéticas. Por isso, procura-se mostrar, através de exemplos como Chateaubriand, Madame de Staël, David e Taunay, as interações existindo entre os fatos históricos e o processo criativo dos autores e dos artistas daquele tempo. Sem apresentar um caráter acabado, o presente estudo, além de viabilizar um olhar comparatista frutuoso, quer suscitar também pistas para investigações futuras, além de expressar significados na perspectiva dos estudos comparatistas para o lado de cá do oceano, a saber, o Brasil.

## 2 A hora da Revolução Francesa

### 2.1 O dia 9 de julho: a monarquia constitucional

Na França dos anos 1780, os súditos do rei Luís XVI sofrem um período de escassez e fome. Os camponeses estão descontentes. Ao lado desse proletariado rural, o povo da cidade – pequenos artesãos e vendedores – se sente indignado pela estagnação do reino, que passa por graves problemas financeiros. Em Paris, o número de desempregados cresce, o pão falta e muitos morrem de fome e de frio. Quanto à burguesia, todas as vezes que ela tem a oportunidade de se expressar, o faz para criticar o sistema dos privilégios, mesmo que seu desejo secreto seja de obtê-los para si (os grandes burgueses compram títulos e cargos antes reservados à nobreza). Os nobres, que conservam um espírito de fronda,<sup>2</sup> temem que o rei anule os direitos feudais, pois o reforço do absolutismo é contrário aos privilégios, que a política dos ministros esclarecidos do rei combate. Sendo paradoxalmente os menos taxados, os ricos resistem evidentemente à política de austeridade preconizada pelo rei e seus ministros. Luís XVI procura adaptar seu reino às ideias das Luzes e criar uma espécie de despotismo ilustrado. No entanto, ele descontenta todos os setores da sociedade.

---

2 Em francês, uma *fronde* é uma atiradeira, destinada a lançar pedras contra o outro. Na história da França, o movimento chamado Fronda (*Fronde*) veio a designar a reação brutal da nobreza diante da política centralizadora do rei, iniciada no final do século XVI e intensificada na primeira metade do século XVII, dirigida contra Henrique IV, Luís XIII e o cardeal Richelieu, Luís XIV e o cardeal Mazarin. Esse espírito de revolta significou, profundamente, a resistência do sistema feudal frente à imposição do poder monárquico, resumido pela frase famosa de Luís XIV: “O Estado sou Eu”. Os senhores feudais relutavam em abandonar suas liberdades de outrora. De modo geral, o espírito de fronda significava, portanto, a revolta contra o poder real na França do Antigo Regime.

Os ministros do rei, inspirados pela Razão, promovem reformas que entram em choque com os privilégios. Após a luta entre o privilégio e a reforma, o povo entra na ilegalidade e semeia a discórdia. Convocados pela primeira vez desde 1694, os Estados Gerais são reunidos em maio de 1789. Animados e esperançosos, os camponeses e pequenos trabalhadores elegem seus representantes e escrevem suas reivindicações em sessenta mil cadernos de reclamações. Os burgueses querem transformar a monarquia absoluta e preconizam a adoção do voto individual em vez do voto por ordem, ou seja, por estado (o clero, a nobreza e o povo), para aumentar a força de sua representatividade. Além do mais, os efetivos do Terceiro Estado crescem, como retribuição pelo dinheiro emprestado ao governo. O rei, que precisa de fundos financeiros para sair da crise, reúne então os três estados numa assembleia, que ocorre em 20 de maio de 1789. Nesse dia, no entanto, o Terceiro Estado faz um juramento, no salão do *Jeu de paume*,<sup>3</sup> em Versalhes, prometendo não se separar e não tomar decisões até que uma nova Constituição e uma nova Assembleia *Nacional*, ou seja, democraticamente representativa, sejam criadas. O rei é forçado a aceitar. A monarquia francesa se torna constitucional. Uma revolução ocorreu de direito e o sangue não foi derramado.

## 2.2 O dia 14 de julho de 1789: o controle dos girondinos

Para replicar, o rei e a nobreza se unem e, em 10 de julho, afastam o ministro Necker, que simboliza o espírito da reforma. A burguesia mobiliza a opinião e clama: “Eles querem impor o privilégio! Eles querem impedir a revolução pacífica!”. Uma milícia burguesa é organizada: a guarda nacional. O povo se agita, construindo barricadas e procurando armas nos arsenais e outros locais. Em 14 de julho, o forte da Bastilha é sitiado e a cabeça do seu comandante é cortada e exibida em cima de uma lança. A revolução muda então de rumo. Em 17 de julho, a Comuna de Paris (municipalidade) é tomada pelos burgueses, que criam uma nova bandeira: branca (a cor da monarquia), azul e vermelha (cores de Paris). Em 4 de agosto, a Assembleia vota a anulação dos privilégios feudais e, entre 20 e 26 de agosto, proclama os direitos do homem e do cidadão. Os nobres, com medo, se exilam em massa no estrangeiro. Em 5 de outubro, o palácio de Versalhes é atacado por 36.000 pessoas, homens e mulheres, que trazem o rei para Paris. É a queda do Antigo Regime. Os burgueses moderados controlam a situação: eles formam o partido dos girondinos.

## 2.3 A revolução de 1792 e a I República (1792-1795): Danton e o advento dos jacobinos e do Terror

Numa tentativa de fuga para o estrangeiro, o rei é reconhecido na fronteira, em Varennes, e anistiado pelos girondinos, que temem a força popular. O cidadão Danton organiza uma insurreição em 10 de agosto de 1792, invadindo o palácio do Louvre e capturando o rei. O partido dos jacobinos toma a direção do poder executivo: a Convenção substitui a Assembleia Nacional, a I República é proclamada e uma nova Constituição é redigida. É a segunda revolução, de esquerda, cujos atores são vendedores e artesãos, chamados os *sans-culottes* (sem-calças, ou seja, povão, que não usa calças do tipo dos ricos). A Convenção reúne Danton, Robespierre, Marat, o poeta Fabre d'Églantine, o pintor David, entre outros. Um poder ditatorial – a ditadura da virtude – é instituído para salvar a Revolução. De 1793 até 1795, a guilhotina não para de

---

3 Esse salão, criado em Versalhes em 1686 por Luís XIV, era um espaço de esporte: o jogo de *paume* (palma) pode ser considerado como o ancestral do tênis. O rei e as personalidades da corte francesa frequentavam esse salão, que ficou famoso pelo juramento dos membros do Terceiro Estado, em 1789.

funcionar: Luís XVI e Maria-Antonieta são decapitados, e muitos outros, incluindo Danton, que reclamava o fim do Terror, e o próprio Robespierre, cuja morte significa a volta da ordem.

#### 2.4 O Diretório (1795-1799) e o Consulado (1799-1804)

Os burgueses moderados lutam contra duas facções: os anarquistas do povo e a contra-revolução da nobreza, a qual se organiza no estrangeiro e nas províncias da França. Eles pedem a ajuda do exército para restabelecer a paz. Dessa forma, o general Bonaparte salva a República, que se torna militar. Napoleão é muito popular, adulado pelos soldados, prova viva de que o povo pode aceder ao topo da sociedade e do poder. Espalha-se sua fama de herói invencível. Para conter a volta da guerra civil, o Diretório é logo substituído por uma comissão consular, na qual Napoleão ocupa a liderança. Esse regime autoritário centraliza o país, organizado em municípios.

#### 2.5 O Império (1804-1814/1815)

O governo da República se manteve ao longo do Diretório e do Consulado. Com a proclamação do Império, depois de um plebiscito favorável a Napoleão, a República viveu, mas o espírito e os valores da Revolução permanecem. Muitas instituições republicanas são mantidas e outras são criadas, e elas contribuem para configurar uma França moderna (muitas ainda existem até hoje). O código civil de 1804 privilegia a família: patriarcal e machista, ele admite, no entanto, o divórcio. O ensino é favorecido, com a criação de colégios e escolas superiores que privilegiam as matemáticas e as ciências. Trata-se de formar uma elite burguesa moderna mais do que alfabetizar as massas. Uma nova nobreza é criada, imperial, sem privilégios feudais.

A guerra é permanente e Napoleão pretende desmantelar as monarquias europeias. Derrotado na Rússia, o imperador deve abdicar em 1814, exilado na ilha de Elbe. Ele retorna à França em março de 1815, inaugurando o período dos cem dias, até sua derrota definitiva em Waterloo, em 18 de junho de 1815. Deportado para a ilha distante de Santa-Helena, ele morre em 1821. Ele se considerava como filho da Revolução e vítima dos reis. Encarnou o gênio da França.

#### 2.6 A Restauração

O pequeno mundo da Restauração Francesa, retratado nos romances de Dumas, Hugo, Balzac e Stendhal, entre outros, é uma sociedade de castas extremamente fechadas. Esse período da história da França vai de 1814, com a queda do Império de Napoleão Bonaparte, até 1830, com a Revolução de Julho. Tem como principal característica a restauração da monarquia. Dois irmãos de Luís XVI acedem ao poder: Luís XVIII (1814-1824) e Carlos X (1824-1830). Trata-se de uma reação política, social e cultural, dirigida contra os ideais da Revolução e do Império de Napoleão – o *usurpador*. A Restauração substitui a bandeira tricolor, símbolo da Revolução e dos valores republicanos, pela bandeira branca, emblema da monarquia.

Prudente, Luís XVIII outorga ao povo a Carta Constitucional, que dá à burguesia a possibilidade de participar do poder através da Câmara dos Deputados. No entanto, o rei lhe tira esse poder toda vez que isso lhe for conveniente. Ele também resiste à pressão dos Ultras, partido radical a favor da monarquia. Enfrenta a Igreja que, abusivamente, procura restabelecer seu poder. No entanto, os aliados do governo andam confiantes com a aparente racionalidade do regime.

Os Ultras ganham poder e Luís XVIII, desesperado, mal pode conter a força e o crescimento do partido legitimista. O rei faz concessões ao multiplicar as escolas religiosas. Em 16 de setembro de 1824, quando ele morre, a opinião pública tem o sentimento de que a França está esquecida na Europa, e a monarquia, na França.

Uma reconquista se dá quando o novo rei, Carlos X, que passou uma parte de sua vida no estrangeiro como emigrante, quer impressionar o povo e marcar espetacularmente o retorno ao Antigo Regime. Ele trata de tomar algumas medidas que deixam indignada a opinião liberal, como por exemplo, em 1825, a lei que define como sacrilégio digno de pena de morte todo tipo de profanação religiosa. Os Ultras têm o apoio do rei e tentam retomar o controle da sociedade civil. Uma agitação se propaga por todo o país, através de panfletos hostis ao governo de Carlos X.

Quatro ordenanças são impostas pelo governo: amordaçar a imprensa; acabar com a Câmara dos Deputados; modificar a lei eleitoral; fixar a data das próximas eleições. Quando um governante viola a legalidade, diz uma petição nacional, o povo é dispensado de obrigação. Isto anuncia a insurreição, em Paris, dos jornalistas e estudantes, que se espalham pelas ruas e gritam: Viva a Carta! É um movimento popular espontâneo, conhecido como *os três dias gloriosos*, sem nenhuma direção externa: os manifestantes vão à rua e erguem barricadas. Carlos X abdica então diante da revolta popular.

## 2.7 A Monarquia de Julho

A Monarquia de Julho tem seu significado expresso nas revoltas parisienses dos *Três Dias Gloriosos*, ou seja, os dias 26, 27 e 28 de julho de 1830, que têm por consequência a abdicação do rei Carlos X e o fim da Restauração. Esse fato histórico é imortalizado na pintura famosa de Eugène Delacroix: *A Liberdade guiando o povo*; o pintor expressa nitidamente a revolta do povo nas ruas, mobilizado pelas ideias liberais e pedindo o fim do absolutismo. Após uma revisão da Constituição, Luís Filipe I é então proclamado rei da França pela Assembleia Nacional Francesa, em 7 de agosto de 1830, com o apoio da alta burguesia do país.

A Monarquia de Julho representa para a França um novo regime, de aberta inspiração liberal, que acaba com os resquícios da monarquia absoluta. Seu reinado é uma verdadeira monarquia constitucional, sobretudo favorável à burguesia. Inicialmente, seu reino opta por uma política de equilíbrio de interesses, sendo apoiado pela classe endinheirada. O rei cerca-se de ministros liberais, tendo Guizot como ministro da Ordem, e Thiers como ministro do Interior. No entanto, a aparência democrática do novo regime desaparece progressivamente e o regime vai endurecendo, no intuito de reprimir a oposição republicana e o mal-estar crescente das classes operárias. Portanto, de 1830 a 1840, tem de enfrentar várias rebeliões: a dos legitimistas, favoráveis à volta dos Bourbons; a dos republicanos, inclusive os *bonapartistas*, liderados pelo futuro Napoleão III. O governo de Luís Filipe enfrenta a tentativa legitimista da duquesa de Berri, na região da *Vendée*,<sup>4</sup> em 1832, que quer tomar o trono. Também controla uma insurreição em Lyon, e outra em Paris, em 1834: a classe operária é premiada pela vida miserável em que vive, com salários baixíssimos e a falta de garantia moral e material para os trabalhadores, tratados como indigentes. Efetivamente, as condições de trabalho são precárias e a vida dos homens que trabalham nas fábricas não excede aos trinta

---

4 Região do centro-oeste da França, abaixo da Bretanha: o Oeste francês – principalmente a Bretanha e a *Vendée* – ficou famoso pela contra-revolução legitimista, ou seja, a tentativa dos aristocratas, aliados ao clero e aos camponeses, de restabelecer a monarquia absoluta de direito divino, tal como existia no Antigo Regime, e lutar contra os republicanos e contra os monarquistas moderados, ou seja, liberais.

anos. A revolta das sociedades operárias, ou *Sociedades das Famílias*,<sup>5</sup> conta com o apoio de intelectuais como George Sand, que escreve na *Revista Social*,<sup>6</sup> e como Blanqui e Barbès, dois líderes do movimento republicano revolucionário, sensibilizados com a ação social a favor das classes operárias.

Durante 1846 e 1847, o movimento de protesto cresce e ganha o apoio de artistas e escritores como Victor Hugo, Gustave Courbet, Horace Vernet e Honoré Daumier, os quais, em suas obras, se opõem à sociedade do lucro exarcebado convivendo com a miséria humana. As manifestações crescentes exigem uma reforma imediata. Em 1848 acontece a revolução propriamente dita, em Paris.

Entre 1846 e 1848, alguns fatores externos explicam tal insurreição. As colheitas são péssimas, o que aumenta o problema da fome. A indústria entra em crise e chega a uma superprodução, porque o empobrecimento dos camponeses provoca uma queda de consumo. As fabricas param e dispensam seus operários. Salários que já eram pequenos ainda são reduzidos. O preço dos alimentos dispara. As atividades das grandes indústrias e a construção de estradas de ferro são paralisadas. Existe então uma estagnação geral diante da qual o rei e seu governo conservador se tornam sempre mais impopulares. Os ideais republicanos, liberais e socialistas ganham força para criticar a corrupção política e a passividade dos governantes. Luís Filipe vem a ser questionado como rei pela ilegitimidade de seu nascimento, ou seja, de sua árvore genealógica. A crise econômica precipita sua derrota, forçando-o a se refugiar na Inglaterra. A II República é proclamada em 1848.

## 2.8 Da Segunda República ao Segundo Império

Todos conhecem Napoleão Bonaparte e guardam dele uma imagem ou de um grande líder revolucionário ou de um déspota implacável. Seu império durou 10 anos, sendo encerrado em 1815 após sucessivas derrotas contra os russos e os ingleses. O que poucos sabem é que, em 1851, a França teve um segundo imperador, sobrinho do grande Napoleão: Carlos Luís Napoleão Bonaparte, mais conhecido como Napoleão III.

A carreira política de Luís Napoleão Bonaparte é marcada por controvérsias, uma vez que, findo o período da Monarquia de Julho, em 1848, ele é eleito presidente da II República Francesa à custa de uma milionária campanha, com apoio de parentes e através de manobras políticas. Ele se apresenta como defensor dos ideais napoleônicos, inaugurando um período de conquistas sociais, como o sufrágio universal e a abolição da escravatura nas colônias francesas. Apesar dessas e outras conquistas, Luís Napoleão Bonaparte não é sequer citado no livro *Uma breve história do mundo*, um *best-seller* mundial na lista dos livros mais vendidos há mais de um ano no Brasil, e que contém um capítulo sobre a abolição da escravatura no mundo (Blainey, 2009). A França de então carece de uma figura forte para organizar o Estado. Após um plebiscito favorável, Luís Napoleão Bonaparte dá um golpe que o transforma em Napoleão III, o novo Imperador.

Os acontecimentos desse período são descritos por Karl Marx em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (Marx, 2008). O que se segue é, na verdade, um próspero governo. Napoleão III, como apontado por Marx, é fortemente influenciado pelo tio, e tem como grande objetivo de governo recuperar a hegemonia cultural

---

5 A SDF era uma das muitas associações republicanas secretas que, durante a Monarquia de Julho, militavam junto aos operários, organizando reuniões, passeatas e insurreições. De ideologia jacobina, tais grupos pretendiam salvar os ideais da Revolução.

6 Criada e lançada em 1845 pelo jornalista Pierre Leroux, amigo íntimo da escritora George Sand, a *Revue Sociale* pregava o *socialismo* – um neologismo criado por Leroux. Seduzida pelas idéias do amigo, Sand escreveu romances voltados para o povo simples, principalmente aquele do campo. Em sua literatura, tratava-se de um socialismo campestre. A *Revista Social* costumava mencionar a produção literária da autora.

e política da França na Europa. Encoraja uma política de expansão e de intervenção ultramar, reforçando a presença francesa no Senegal e na Argélia. Assume papel importante na diplomacia europeia. Napoleão III também incentiva a educação das mulheres, assinando diplomas, abrindo portas das universidades para as moças e inaugurando colégios para o sexo feminino.

Napoleão III reina durante vinte anos, sendo derrotado, em 1870, por causa da guerra franco-prussiana (1870-1871), liderada por Otto Von Bismarck. Seu governo enfraquece então e vem a ser sucedido por um governo provisório, mais tarde consolidado como a III República francesa.

## 2.9 A III República e a Comuna de Paris

A III República Francesa se deu quase que por acaso. Após a derrota e a captura de Napoleão III em Sedan pelo exército prussiano, a III República é logo proclamada em Paris para a formação da Defesa Nacional, no intuito de conter a invasão dos prussianos. Porém, devido às grandes dívidas deixadas pelo regime de Napoleão III, o governo da Defesa Nacional não consegue segurar tal invasão, que toma conta de Paris. Logo em seguida, um armistício é assinado e o governo francês pode realizar as eleições da Assembleia Nacional em fevereiro de 1871. Essa Assembleia, formada por uma maioria monarquista, é criada para promover o acordo de paz com os prussianos. Portanto, o governo da Defesa Nacional pode ser destituído e, em 17 de fevereiro de 1871, Adolphe Thiers é designado pela Assembleia para o cargo de chefe do poder executivo, ou seja, o cargo de presidente da III República Francesa.

Em 1º de março do mesmo ano é realizado o acordo de paz com a Prússia, no qual a França se submete a uma paz humilhante que fere o patriotismo e o orgulho de muitos franceses. É cedida à Prússia a região da Alsácia-Lorena, bem como é paga uma pesada indenização de guerra do valor de cinco bilhões de francos. O Tratado de Frankfurt desencadeia diversos movimentos populares, entre os quais o mais conhecido é a Comuna de Paris, que obriga Thiers e os membros da Assembleia a se refugiarem em Versalhes.

A Comuna de Paris é um movimento organizado pelas camadas populares de Paris, adversário do acordo humilhante feito pelo governo francês. Os chamados *communards*, aproveitando que Paris está sem governo, tomam os palácios públicos e constroem barricadas ao redor. Sob a influência do socialismo de Marx e Engels, os revoltados introduzem em poucas semanas mais reformas do que todos os governos da França nos dois séculos anteriores. Em Versalhes, Thiers busca o apoio de Bismarck, que cede tropas para acabar com a revolução civil. Setenta e dois dias depois do início da insurreição, Thiers e os soldados alemães entram em Paris e promovem um massacre entre os revoltosos desprovidos de uma organização militar eficiente. Em uma semana, cerca de vinte mil pessoas são assassinadas: é a chamada *Semana Sangrenta*. Posteriormente, aproximadamente setenta mil pessoas são exiladas, principalmente para a Guiana Francesa.

Após a repressão da Comuna, Thiers sabe que o partido monarquista, em maioria na Assembleia, pode tirá-lo do poder. Nesse partido, existem duas facções opostas em relação ao pretendente ao trono. O conde de Chambord é o pretendente da família dos Bourbon; o conde de Paris é o pretendente da família dos Orléans. Os primeiros, legitimistas, desejam uma monarquia igual à do Antigo Regime, com a volta da bandeira branca. Os orleanistas defendem uma monarquia em que cabe ao parlamento tomar as decisões. Esse impasse do partido monarquista favorece a permanência de Thiers na liderança política, mesmo sendo acusado de autoritarismo.

Durante seu governo, ele organiza o sistema financeiro, consegue um empréstimo para pagar uma parte da dívida contratada com a Prússia, o que leva as tropas prussianas a deixarem Paris em setembro de 1873, após acordo. No final do mesmo ano, Mac-Mahon, legitimista e favorável à restauração da monarquia, aceita a presidência da República depois de sua vitória nas eleições. Thiers se retira. Depois de uma efêmera fusão dos monarquistas, suas divergências continuam e esgotam definitivamente as chan-

ces de uma restauração da monarquia na França. Entre 1873 e 1875, uma nova Constituição é elaborada. Os republicanos ganham sempre mais espaço e Mac-Mahon resolve pedir demissão. A República é instaurada de uma vez por todas.

### 3 Artes e política no século XIX: o neoclassicismo como representação do Estado e da nação e suas influências no Brasil

“As revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda usam-se de formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo” (Starobinski apud Schwarcz, 2008, p. 93). No final do século XVIII, na França, as artes plásticas são fortemente ligadas à política. A Revolução Francesa é o estopim para que diversos artistas coloquem claramente seus talentos e suas telas neoclássicas a serviço da nova política. O movimento neoclássico francês tem como principal fonte de inspiração as supostas virtudes da antiga república romana.

As relações entre a arte e a política trazem benefícios para os dois lados. Certos artistas começam a ter mais valor. Tal é o caso do pintor Jacques-Louis David (1748-1825), considerado um dos mais importantes artistas do movimento neoclássico francês, chegando a ser o pintor pessoal e predileto de Napoleão. Suas obras podem ser classificadas em três fases. A primeira, pré-revolucionária, usa o neoclassicismo para criticar a monarquia. Isso aparece na tela *Belisário* (1781), na qual um soldado, ao reconhecer um antigo general decaído, se mostra sensibilizado por sua condição miserável; antes dos acontecimentos de 1789, o senso da justiça social transparece aqui. A segunda fase, revolucionária, deixa de lado a magia neoclássica para explorar o momento real em que a França se encontra. Na tela *A morte de Marat* (1793), David retrata o assassinato do amigo e deputado jacobino. Os revolucionários saem com a tela pelas ruas de Paris, em cortejo fúnebre, dando um caráter quase religioso à obra. O terceiro momento pertence ao período napoleônico, em que as obras de David narram e enaltecem os fatos das conquistas de Bonaparte: telas como *A consagração do Imperador Napoleão I* (1806-7) e *Distribuição das águias* (1808-10) servem de instrumento de propaganda imperial. Trata-se de arte de encômio.

Jacques-Louis David é um dos maiores representantes das artes plásticas de sua época. Ele transcende as diversas fases da política com bastante talento. Depois da queda de Napoleão e com a volta dos Bourbon ao poder, David recebe a autorização de permanecer na França como pintor oficial do novo governo; no entanto, ele nega e escolhe o exílio em Bruxelas.

Seus discípulos e seguidores, também bonapartistas, temem as consequências da mudança de regime. Existe o perigo de uma retaliação política por parte dos novos dirigentes. Um grupo de artistas resolve fugir para o Brasil e oferecer seus serviços à corte portuguesa exilada nos trópicos. Paradoxalmente, os bonapartistas franceses pedem asilo aos inimigos de Napoleão. Mais do que uma *missão*, trata-se de um pedido de amparo e de auxílio a D. João VI. Os autoexilados franceses chegam ao Rio de Janeiro em 1816. Entre eles, encontram-se Joachim Lebreton – o líder do grupo –, Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay. Eles querem criar uma Escola de Belas-Artes, mas o projeto demora antes de ganhar realidade. Ao não ser tão estimada quanto se esperava, a pequena colônia de artistas se dispersa. A Academia Real de Artes nasce em 1820 e o cargo de diretor é confiado a um pintor português, Henrique José da Silva. Humilhados, os franceses trabalham como simples professores de pintura e recebem uma pensão anual não muito grande. Vítima desse clima de “galofobia”, Taunay se refugia na solidão da floresta da Tijuca, para pintar paisagens, verdadeiros cartões postais da cidade e do país. A crítica artística de hoje sublinha a dificuldade de Taunay em encontrar cores adequadas para representar o verde dos campos, o azul do céu e os traços dos escravos: essas realidades não pertencem ao seu universo mental europeu. Involuntariamente, e movido pela melancolia do deslocamento geográfico, Taunay é, no entanto, um importante retra-

tista do Brasil, ao qual ele dá valor, visibilidade e existência. Uma outra contribuição é dada por Debret, que pinta os grandes feitos do reino português no Brasil – como a coroação de D. João VI e a chegada da princesa Leopoldina –, cria cenários para as cerimônias da corte, retrata os diversos tipos humanos do Brasil da época. Muitas vezes, seus trabalhos repetem a moda francesa da Antiguidade Clássica.

#### 4 Os ecos da Revolução na literatura francesa: o mal-do-século

A Revolução faz sentir seus ecos na expressão da *alma do tempo* (Le Breton, 1901, p. 1-13). Atormentados, os escritores do início do século XIX derramam incessantemente sua subjetividade ferida, que se caracteriza por uma doença da sensibilidade e da vontade. Esses corações dispostos a se queixarem vêm a humanidade moderna como uma humanidade envelhecida. No término de quarenta séculos de civilização, o fim das certezas cristãs e filosóficas provoca a desorientação e o individualismo. O homem tem demonstrado sua capacidade de romper o pacto social para reivindicar o reconhecimento de seus direitos e desconhece toda autoridade. O isolamento psíquico dos autores traz a melancolia.

Em 1801-1802, Chateaubriand (1768-1848) publica sucessivamente os dois romances *Atala* e *René*. Neles, o niilismo contamina até as paisagens grandiosas da América: o exotismo se torna uma forma refinada de melancolia moderna em que a viagem para lugares distantes perde sua razão de ser, onde o Paraíso é visto como uma quimera porque a beleza gigantesca do mundo sublinha a finitude humana (Le Breton, 1901, p. 150-73 e 235-54; Decote & Dubosclard, 1991). Em 1804, Étienne de Senancour (1770-1846) publica *Obermann*, coletânea de cartas fictícias de um jovem suicida que não espera nada da vida a não ser o vazio; distancia-se da realidade; isola-se em um barco iluminado por uma luz artificial; experimenta cores e perfumes como o fará o autor decadentista do final do século, Karl Joris Huysmans (1848-1907); vive num sonho para fugir do tédio e da miséria dos homens. “Existe o infinito entre o que sou e o que preciso ser”, pensa o protagonista do romance (Le Breton, 1901, p. 174-94). Mais tarde, simbolistas como Baudelaire e Rimbaud retomarão o niilismo presente na obra desses dois poetas-romancistas melancólicos do início do século. Toda a modernidade do século XX – Sartre, Beckett, Camus, Ionesco – está presente aqui.

Antes de Chateaubriand e Senancour, em 1790, André Chénier (1762-1794) se engaja na Revolução. Adversário da tirania jacobina, ele colabora para a defesa do rei Luís XVI. Será morto por isso, em 1794, com 31 anos, pela guilhotina. Admirado pelos poetas românticos, ele preconiza uma poesia sincera e espontânea, quer regenerar a língua, como Rousseau: “A arte faz apenas versos; somente o coração é poeta”. Os temas desenvolvidos por ele remetem à beleza perdida e ao ideal fracassado pela morte ameaçadora, com uma propensão para a mitologia grega e os quadros mediterrâneos. Suas formas são neoclássicas (Lagarde & Michard, 1985).

##### 4.1 A figura de Madame de Staël (1766-1817)

Anne Louise Germaine Necker, baronesa de Staël Holstein, nasce em Paris dentro de uma família calvinista e muito rica. Ela é filha de Jacques Necker, ministro das finanças nomeado pelo rei Luís XVI, e de Suzanne Curchod, uma inteligente escritora e ensaísta que exerce fundamental importância para a sociedade francesa do século XIX.

Madame de Staël, desde a mais tenra idade, demonstra interesse pela política, pela filosofia, pela arte e pela literatura. Seu caráter revolucionário faz com que ela se engaje na luta dos pensadores iluministas de sua época contra a influência da Igreja. Ela professa a desapropriação das terras pertencentes ao clero,



a abolição dos privilégios eclesiásticos e a separação entre religião e Estado. Sua visão política considera a República como uma forma de governo adequada apenas para os pequenos países, as grandes Nações devendo formar monarquias constitucionais.

Os ideais liberais e revolucionários de Madame de Staël lhe causam diversas perseguições, principalmente por parte de Napoleão, que vê na inteligente escritora uma ameaça contra seu governo. Por conta disso, em 1803, ele a condena ao exílio.

Em relação à literatura, a escritora defende, em sua obra intitulada *Da literatura considerada em suas relações com as instituições* (1800), que uma obra literária deve refletir a moral e a realidade históricas do país em que é escrita. É uma prefiguração das teorias de Auguste Taine, que preconizará a mútua influência da raça, do meio e do momento. Em outro importante ensaio intitulado *Da Alemanha* (1810), ela usa o exemplo do romantismo alemão e preconiza uma arte francesa liberada da moda neoclássica e voltada para o solo nacional. Essa arte é chamada de *romântica*, a única suscetível de modernidade e crescimento, e digna de despertar o interesse das diversas camadas da população: “ela expressa nossa religião; lembra nossa história; sua origem é distante, mas não antiga”.

O caráter feminista da escritora é evidenciado em duas obras, *Delphine* (1802) e *Corinne* (1807). A primeira denuncia o sofrimento ao qual estão condenadas as mulheres, devido à sua condição subordinada na família e na sociedade. *Delphine* também aborda questões políticas e sociais como o liberalismo político, a superioridade do protestantismo e o divórcio. A segunda obra defende a superioridade intelectual da mulher. De modo amplo, o livro cuida de questões ousadas no campo da política, da filosofia, da literatura, das artes e da religião. As duas obras servem como verdadeiras armas a favor da mulher que, no século XIX, é vítima de uma sociedade machista e preconceituosa (Le Breton, 1901, p. 114-49; Balayé, 1979).

Com base nos elementos citados acima, percebe-se que Madame de Staël contribuiu significativamente para uma *revolução* comportamental e ideológica na sociedade francesa do século XIX.

### Referências bibliográficas

- BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël: lumières et liberté*. Paris: Klincksieck, 1979.
- BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Fundamento, 2009.
- BRÉLINGARD Désiré; LOHRER, Robert; MAZOYER, Louis. *Histoire: l'ère des révolutions*. Paris: Hachette, 1962.
- DECOTE, Georges; DUBOSCLARD, Joël. *Histoire de la littérature française au XIX siècle*. Paris: Hatier, 1991.
- DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 1978.
- DUBY, Georges. *Histoire de la France: des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 2007.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Les grands auteurs français du programme: XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Bordas, 1985, v. 4.
- LE BRETON, André. *Le roman français au dix-neuvième siècle*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1901.
- MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MIQUEL, Pierre. *Histoire de la France*. Paris: Arthème Fayard, 1976. (Col. Marabout).
- SHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

# Monumento a Baumgarten

Johann Gottfried Herder

Tradução<sup>1</sup> e notas de Oliver Tolle

Departamento de Filosofia/UFS

Chama a atenção o quanto as aparições mais extraordinárias dependem de causas externas, não só no reino dos espíritos mas também na república dos filósofos. As diferentes conjunturas e situações de vida fornecem à maneira de pensar as suas diversas direções, e é especialmente a tonalidade da instrução, por assim dizer, a primeira roupagem da jovem alma, que mais contribui para a forma com que ela posteriormente aparecerá para o mundo. Tudo isso é válido também para *Alexander Gottlieb Baumgarten*. A sua primeira educação esteve aos cuidados de um filólogo;<sup>2</sup> poderia ser ela favorável para outra coisa senão o latim e a poesia? E como chegou a eles sob os cuidados de um filólogo? Como não ver o latim e a poesia como florescências, frutos, mais como um brinquedo que um instrumento, mais como um doce sobre a língua que um alimento. Assim era o jovem Baumgarten, que todo dia se acreditava incompleto se não compusesse versos em latim, que podia digerir melhor o sermão de domingo se o forçasse a uma métrica latina e, por fim, diz o seu biógrafo,<sup>3</sup> que tirava de sua educação em latim e filologia a “vantagem incomum de, na maturidade, poder proferir em latim o seu discurso de posse em Frankfurt”. De fato, uma vantagem incomum!

Os estudos acadêmicos de Baumgarten ocorreram numa época em que a filosofia de Wolff era considerada heresia na Alemanha<sup>4</sup> – estímulo suficiente para uma mente nascida para a contemplação e que até

---

1 Tradução realizada a partir de: “Bruchstück von Baumgartens Denkmal”. In: *Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden: Band 1: Frühe Schriften 1764-1772*. Editado por Ulrich Gaier. Deutscher Klassiker Verlag: Bonn, 1985, p. 682-94.

2 Martin Christgau, preceptor de Baumgarten dos 8 aos 13 anos de vida [N. do T.].

3 Trata-se de Thomas Abbt (1738–1766), aluno de Baumgarten que redigiu a biografia *A vida e o caráter de Alexander Baumgarten* [*Alexander Baumgartens Leben und Charakter*] um ano depois da morte de seu mestre [N. do T.].

4 Christian Wolff (1679-1754), filósofo alemão, professor na Universidade de Halle, onde Baumgarten se formará e posteriormente lecionará. Continuador da “teoria da harmonia preestabelecida” de Leibniz, foi perseguido por pietistas e, por ordem do rei Frederico Guilherme I da Prússia, obrigado ao exílio entre os anos de 1723 e 1740 [N. do T.].

então tinha sido afastada dela pela teologia e pelos estudos filológicos. Baumgarten não se deixou impedir pela má reputação do nome – foi antes esse impedimento que o incitou; o seu gênio estava vivo e dessa maneira o filósofo se formou em meio aos escritos de Wolff.

Com a diferença apenas de que os traços de sua primeira formação deveriam agora se mesclar a esse novo aspecto de seu espírito. Do método que aprendeu no orfanato, ele conservou na mente apenas a forma tabelar, a que submeteu tudo; de seu tutor Christgau conservou ainda o estilo latino afetado, ao qual com tanto esforço procurou entremear flores, e também a inclinação para a poesia latina, aspecto que mais nos interessa aqui.

Um filósofo wolffiano e um poeta *christgauano* em uma só pessoa, sem dúvida uma aparição rara e extravagante naqueles tempos, quando não se acreditava haver nada mais contraditório do que gosto e contemplação filosófica, quando se filosofava sobre tudo que era conhecido e desconhecido, exceto sobre a beleza e a sensação da mesma. Foi naquela época que surgiu o filósofo que primeiro concebeu unir ambos – o que já se encontrava unido na formação de seu modo de pensar – e testou se a poesia<sup>5</sup> wolffiana não se deixava aplicar também à arte da poesia.

Assim se produziram as suas *Considerações filosóficas sobre alguns elementos pertencentes à poesia*,<sup>6</sup> um opúsculo acadêmico em que já se encontra todo o plano de sua metapoética, e que posso considerar *para mim mesmo* como aquele couro de boi com que pôde ser delimitado o perímetro inteiro da cidadela real de Dido,<sup>7</sup> uma verdadeira poética filosófica. Sempre que estou diante de uma alma humana, contemplo as primícias de um espírito com um pequeno estremecimento de respeito; e que não imaginei ou compreendi mal a maneira com que o espírito surgiu na alma de Baumgarten é confirmado pelo prefácio e pelo escrito como um todo. Acredito que indico bem e com poucas palavras o seu caráter quando o denomino como *uma tentativa de transplantar a filosofia wolffiana para o solo de sua antiga amada de juventude, a poética*, ou de determinar os principais conceitos<sup>8</sup> que pertencem ao poema com exatidão e rigor filosóficos.

Para essa finalidade, ele procura uma explicação filosófica para a poética, e com parcimônia filosófica toma da psicologia [*Seelenlehre*]<sup>9</sup> os *conceitos* que contribuem para o poético. Depois dos conceitos, ele trata da *ordem*, e depois da *ordem*, da expressão poética, para em todos os lugares estabelecer conceitos firmes e, a partir de sua ideia principal de que “a poesia é um discurso sensível perfeito”,<sup>10</sup> desenvolver os conceitos secundários [*Teilbegriffe*]. Esse ensaio foi a obra de um analista sagaz, que a partir do embrião de uma pequena explicação de três palavras: *oratio, sensitiva, perfecta*, fez surgir toda a essência da poesia, essa árvore tão magnífica e frutífera.

Sem entrar no mérito da verdade e do acabamento do seu conceito de poética, destaco apenas o seguinte: “dentre todas as explicações da poesia, que pretendem compreender a sua essência em um conceito, a baumgartiana é a que me parece *mais filosófica*”.<sup>11</sup>

5 No original: “[...] *ob sich nicht die Wolfische Poesie auch über die Dichtkunst ausbreiten ließe*”. Não será esta a única vez que Herder chamará uma filosofia de poesia. A esse propósito, verificar: Herder, J. G. “Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele”. In *Schriften zur Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774-1787)*. Editado por Brummack, J. e Bollacher, M. Bonn: DKV, p. 329-64 [N. do T.].

6 As *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* correspondem à dissertação de conclusão de graduação [*Dissertationschrift*] de Baumgarten (1735) [N. do T.].

7 Referência ao mito de Elissa, que, fugindo para a Mauritània depois do assassinato de seu esposo por Pigmalião, ganha toda a terra que pudesse abranger com uma peça de couro de boi. Cortando o couro em finas tiras, Elissa fundou a cidade de Cartago [N. do T.].

8 No alemão: “*Begriffe*”. Assim como para Baumgarten, também Herder entende que apresentar um *conceito* ou a *compreensão* de algo é a tarefa por excelência da filosofia, uma ciência estritamente racional [N. do T.].

9 “*Seelenlehre*”, literalmente: doutrina da alma, é desde Wolff a tradução para o latino *psychologia* [N. do T.].

10 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 7 [N. do T.].

11 Não foi possível localizar a origem da citação [N. do T.].

Como isso? Porque ela consiste de palavras artificiais obscuras e bárbaras, como diriam os nossos amáveis latinistas? Porque as palavras *oratio*, *sensitiva* e *perfecta* são as mais indeterminadas e que demandam as maiores explicações? Ou porque elas foram transcritas da escola de Wolff, de cuja mão tudo recebe imediatamente o selo da filosofia? Por nenhum desses motivos! E sim porque essa explicação *me conduziu mais profundamente na alma* e me permitiu, por assim dizer, deduzir a essência da poesia da natureza do espírito humano; em segundo lugar, porque *com essas poucas palavras se faz alusão ao máximo* que se pode ver até o fundamento da poética; além disso, porque ela *garante* a melhor perspectiva sobre toda a filosofia do belo, e reúne a poesia com as suas irmãs nas belas-artes; por fim, porque ela *deixa o menor espaço para o abuso na prática da poesia*.

### 1.

A explicação baumgartiana da poesia foi criada a partir da psicologia [*Seelenlehre*] e, portanto, fornece também a maior ocasião de remontar a poética à sua mãe e amiga, a alma humana. No espírito do homem – eis a grande intuição de Baumgarten –, na alma deve poder ser reconhecido e localizado com precisão um âmbito de propriedade da poesia. Nele devem residir as forças que produziram inicialmente a poesia e as forças que a poesia novamente mantém ocupadas. Partamos então para essas regiões obscuras, para trazer notícias como que de uma caverna encantada sobre onde mora essa deusa.

Segundo a linguagem de Wolff, esse é o âmbito das faculdades inferiores, das representações sensíveis, dos conceitos *extensivamente claros*:<sup>12</sup> e com uma sagacidade própria Baumgarten partiu através desses campos de resto tão enevoados, para descobrir na sensibilidade, na imaginação, no engenho [*Witz*], na faculdade de compor poeticamente, no juízo, na faculdade de designar, na sensação e na paixão tudo o que era poético.<sup>13</sup> Nesse ponto, a sua doutrina da alma [*Seelenlehre*] tem uma importância que só pode ser reconhecida por aquele que sabe estimar as descobertas no espírito humano e, a esse respeito, percebeu as lacunas dos sistemas de psicologia [*psychologischen Systeme*] anteriores. As faculdades superiores da alma, por fim, podem ser ensinadas por diversas psicologias [*Psychologien*] e lógicas, porque nelas tudo se reduz a conceitos pouco confusos: ideia, proposição e inferência; mas como tudo estava desarrumado na sensibilidade de minha alma, na fantasia e no gosto, na sensação e na paixão! E se toda a minha sensação do belo e do bom se encontra justamente nesse fundo obscuro, então, de acordo com o seu conhecimento da alma, que venha um *Montaigne*, um *Rousseau*, um *Locke*, um *Home*,<sup>14</sup> para me explicar a psicologia baumgartiana e torná-la mais completa. Como eu me animaria se um Platão, um Sócrates de nossa época, pleno de experiências do espírito humano, quisesse me ensinar com a mesma precisão com que Baumgarten determinou essa região da alma.

Há muito os princípios de *Aristóteles* e de *Batteux*<sup>15</sup> não têm mais essa riqueza psicológica: eles dizem respeito mais ao simples objeto do que à pessoa viva que atua sobre tal objeto, e portanto dizem respeito menos àquele que atua do que ao efeito em separado. Mesmo na mão de um Aristóteles e Batteux esses princípios não puderam alcançar toda a fertilidade que deveria ter o princípio supremo da poesia e das belas-artes. E não são dignos de menção os miseráveis filósofos que atribuem a essência da poesia ao verso, à rima, à harmonia. Mas há um sábio na poesia depois de Baumgarten? –

12 Rigorosamente de acordo com a filosofia leibniziana, em que a clareza do conhecimento se aplica não só a conteúdos racionais, mas também sensíveis, Baumgarten afirma nas *Meditationes* que é uma característica do conhecimento sensível ser *extensivamente* claro, em contraposição ao conhecimento racional e analítico, *intensivamente* claro [N. do T.].

13 Herder cita aqui algumas das faculdades inferiores do conhecimento que compõem o capítulo da “*Psychologia Empirica*” da *Metafísica* de Baumgarten: *sensus* (§ 534), *phantasia* (§ 557), *facultas fingendi* (§ 589), *ingenium* (§ 572), *iudicium* (§ 606), *facultas characteristic* (§ 619) e *voluptas et taedium* (§ 655) [N. do T.].

14 Henry Home (1696-1782), filósofo escocês, também conhecido como Lord Kames [N. do T.].

15 Charles Batteux (1713-1780), filósofo francês, autor de *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* [*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*], de 1746, em que defende a imitação como princípio da arte [N. do T.].

Segundo as suas partes sensíveis, isto é, segundo as suas partes mais eficientes e vivas, Baumgarten concebe a alma humana como um gigantesco oceano, que mesmo em períodos de tranquilidade surge pleno de vagas a tocar o céu: é aqui que vos coloco, ó filósofo da sensação, como que sobre um alto rochedo entre as ondas. Olhai para o abismo obscuro da alma humana, onde as percepções do animal se tornam as percepções de um homem, e por assim dizer de longe se misturam à alma; olhai para o abismo dos pensamentos *obscuros*, dos quais se erguem depois impulsos e afetos, prazer e desprazer! Ponde a sensação da beleza em seu lugar, entre o anjo e o animal, entre a perfeição do infinito e o prazer dos sentidos da besta, a qual observa [o mundo] como uma planta. Sois vós que podeis enumerar, medir e pesar um pensamento e uma sensação; então estabelecei a riqueza, a sublimidade e a dignidade de um conhecimento humano. Sois capazes de separar o brilho do sol de um pensamento do de uma percepção, então separai aquela representação prenhe, enérgica que atua sobre a minha alma ora com a luz mais intensa ora mais ampla e a isolai da luz indecisa do discurso. Se conheceis as oficinas dos meus espíritos vitais, então mostrai a mim o espírito da beleza que se impele em minhas veias, preenche o meu coração, ergue o meu peito e, no lugar da convicção e da razão e da verdade, tem uma longa duração para mim. Mostrai a mim o caminho de como as percepções de meus sentidos se tornam imagens de minha alma e de como a minha imaginação verte enlevo em minhas veias e de como, justamente nesse momento, levanta-se uma névoa diante de minha razão. Dai vida a essas imagens da poesia que criam sonhos tão grandiosos e doces para a minha alma, que me iludem com afetos e mundos que, num encantamento, me deslocam para outras naturezas e sensações: vede! isso se encontra no âmbito sensível de minha alma!

Criai para mim a poesia, tal como Prometeu criou a natureza humana: e conduzi-me ao mundo dos objetos, que preenchem a minha alma com semelhante luz e força. Mostrai-me a violência que cada um dos objetos, exemplos, ilustrações, semelhanças e composições poéticas exerce sobre mim, para que eu aprenda a olhar, amar e admirar. Proponde-me seguir os meios e os instrumentos de como posso, na linguagem e na expressão, excitar e suavizar a alma de modo tão resoluto, fundi-la, iluminá-la e enlevá-la em doce alegria ou dor. Fazei isso, ó filósofo da sensação, e eu vos reverenciarei como o meu mestre do gosto. Tereis o poder de tornar agudo o meu discernimento e de refinar o meu engenho [*Witz*], de testar meu juízo do entendimento sensível e de torná-lo apto a inferências corretas; e tudo isso porque falais a partir de minha alma e me ensinai no interior de minha alma. Sois filósofo da beleza, da sensação e da poética, pois tendes palavras de onipotência.

Suponho que por meio desse escrito falo com homens que têm a mesma sensibilidade em relação à humanidade que eu; e qual filosofia, meu leitor, te será mais agradável: aquela que erra pelo mundo e se esquece de si mesma ou a amiga da tua natureza e – para tomar de empréstimo as palavras de um britânico<sup>16</sup> – a filosofia caseira de teu coração? Será mais aprazível para ti como teoria da ciência do belo<sup>17</sup> aquela que souber chamar para fora os teus sentimentos e rivalizar com o teu coração em um diálogo contigo mesmo – e tudo o que te mostrar, ela tomou de ti mesmo. Ter diante dos olhos tão-somente o *objeto* é fatigante; ele requer uma visão unilateral para fora e que o olho inflexível não deixe de atentar para nenhum lado, para nenhuma refração da luz; ele se destina apenas ao leitor que se lança para o mero saber com furor de conquista e não para aqueles que não colocam tudo tanto no *saber*, mas no *investigar*,

16 A expressão *Hausphilosophie* [*Home-Philosophy*] é do Conde de Shaftesbury e se encontra no parágrafo final do primeiro volume do seu escrito *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, de 1737: “TO CONCLUDE: The only Method which can justly qualify us for this high Privilege of giving Advice, is, in the first place, *to receive it, our-selves*, with due Submission; where the *Publick* has [364] vouchsaf’d to give it us, by Authority. And if in our private Capacity, we can have Resolution enough to criticize ourselves, and call in question our high Imaginations, florid Desires, and specious Sentiments, according to the manner of Soliloquy above prescrib’d; we shall, by the natural course of things, as we grow wiser, prove less conceited; and introduce into our Character that *Modesty, Condescension*, and just *Humanity* which is essential to the Success of all friendly *Counsel* and *Admonition*. An honest *Home-Philosophy* must teach us the wholesome Practice within our-selves. *Polite Reading*, and *Converse* with Mankind of the better sort, will qualify us for what remains” [N. do T.].

17 “Ciência do belo” é um dos sinônimos dados por Baumgarten à estética [N. do T.].

no *aprender*. Aqueles que não se prendem a nada e não se atêm a nenhuma proposição só porque chegaram a se apossar dela não lerão nada com mais prazer do que a sua própria alma. Se nessas experiências sobressaem sensibilidades, que se tornam distintas para eles, então não lhes importa como essas experiências podem ser dispostas no edifício de uma doutrina ou como cada um dessas sensibilidades se adequará a este ou aquele objeto; eles estão satisfeitos com a investigação de si mesmos e dão maior importância à filosofia subjetiva que à objetiva.

Concedamos – o que contudo não pode ser concedido – que o princípio de *Aristóteles* e de *Batteux* seja igualmente verdadeiro e completo, ele não é tão cômodo e tão humano quanto o princípio baumgartiano, pois é excelente aquele que nos introduz nos mistérios mais profundos de nossa alma e com cada regra da beleza nos ensina a realizar uma descoberta na doutrina da alma [*Seelenlehre*]. Para ele vale o elogio de nosso Moses Mendelssohn:

Se o filósofo segue os rastros das sensações [*Empfindungen*] em seu caminho obscuro, então devem-se abrir para ele novas perspectivas na alma, que ele de outro modo jamais teria descoberto por meio de inferências racionais e experiências. A alma humana é tão inesgotável quanto a natureza; a mera reflexão não pode penetrar em tudo que chega a ela e a experiência cotidiana raramente é decisiva. Os momentos felizes em que surpreendemos a natureza jamais escapam de nós mais facilmente do que quando queremos observar a nós mesmos; e quando esses momentos se apresentam, então a alma está por demasiado ocupada com os seus propósitos externos para que seja capaz de perceber o que se passa nela mesma. Portanto, devemos analisar cuidadosamente os fenômenos em que os mecanismos de nossa alma se encontram na maior movimentação e confrontá-los com a teoria, para lançar uma nova luz sobre ela e expandir os seus limites por meio de novas descobertas. Mas em quais fenômenos os mecanismos da alma humana estão em maior movimento do que nos efeitos das belas-artes?<sup>18</sup>

E se nestas belas-artes o princípio superior não deve nos chamar a atenção para nada a não ser justamente para esses mecanismos e sensações da alma, qual é melhor? É justamente esse princípio que devemos agradecer às *Cartas sobre as sensações*, à *Teoria das sensações*<sup>19</sup> e a certos percursos psicológicos a que conduz a estética baumgartiana. Resulta disso que o princípio: *imite a natureza!*, tomado isoladamente, me conduz na maioria das vezes a considerações estéreis; contudo, o princípio: *persiga a perfeição sensível*, concentra como que todos os raios de luz da natureza em minha alma, e isso não é outra coisa senão a aplicação daquele oráculo: ó indivíduo, aprende a conhecer-te a ti mesmo!

## 2.

Se o melhor princípio é aquele que diz o máximo com pouco, então o princípio baumgartiano se encontra no andar mais alto e ele é o anfiteatro de toda a arte e ciência do belo. Com verdadeira alegria li a tentativa de Baumgarten de derivar a poesia, em suas propriedades mais significativas, destas três palavras, e isso de modo tão natural e bem-sucedido, que com esta explicação acreditei estar de posse de um tesouro. E o tesouro me pareceu ainda mais certo quando encontrei em *Moses Mendelssohn* os princípios fundamentais de todas as belas-artes e ciências desenvolvidos a partir de uma proposição tão simples. Assim como a pedra preciosa mais admirável fica magnífica em um caixilho delicado, assim também um princípio pleno de pensamentos e perspectivas, cujas palavras foram pesadas com mão espartana.

18 Mendelssohn, Moses. “Considerações sobre as fontes e as relações das belas-artes e ciências [*Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*]”. In *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Volume 1, Caderno 2. Leipzig, 1757, p. 231.

19 Herder se refere às *Briefe über die Empfindungen* de Moses Mendelssohn, publicadas em 1755.

Que sempre é mais difícil indicar muito com pouco do que dizer nada com muito mostram as explicações muitas vezes prolixas de nossos recentes filósofos, os quais se escondem atrás da quantidade de palavras, como que atrás de folhas de figueira, e aparentemente estão de posse do sentido: se não acertam um, com certeza acertarão o outro. Atrás dessas folhas de figueira se encontra efetivamente a nudez, e se retirarmos as palavras supérfluas uma depois da outra, então por fim não restará nada, a não ser o termo que precisava ser explicado. É o que ocorre muitas vezes, por exemplo, com as explicações da filosofia de *Basedow*,<sup>20</sup> particularmente na sua explicação da poética; também com a explicação de *Schlegel*<sup>21</sup> e de muitos franceses: eles se perdem num amontoado de palavras, as quais muitas vezes estão fora de lugar.

A esse respeito raramente houve uma mente mais bem-sucedida que a de Baumgarten, a qual, como ele, fosse capaz de refletir cuidadosamente sobre os conceitos secundários de uma ideia principal, isolá-los mais adequadamente e expressá-los da maneira mais pertinente. Os seus compêndios de filosofia são em seus prognósticos por assim dizer inteiramente espírito, espírito que tomou apenas tanta matéria quanto era necessário para se tornar visível; e eu conheço poucos que tiveram êxito em desenhar, com um único traço, como que em um monograma, o conceito mais intrincado em toda a sua grandeza e verdade. Poder-se-ia acreditar que a sua faculdade de designar foi ponderada apenas tanto quanto era necessário para a exatidão. Nesse ponto, Baumgarten tem um tal domínio de seu idioma bárbaro, do seu latim moderno, da terminologia escolástica, que até mesmo eu, ainda que tenha diante de mim a tradução alemã de sua *Metafísica*, realizada pelo grande tradutor Meier,<sup>22</sup> prefiro o seu latim. Mesmo que as suas expressões fossem completamente *quasimodogenita*,<sup>23</sup> tão logo superei a montanha e compreendi a ele e seu Wolff – que planície de pensamentos e explicações se abriram diante de mim!

Isso vale também para o seu *discurso sensível*: sempre bárbaro, mas também tão prenhe de pensamentos, que, em suma, não desejo no seu lugar nenhuma outra palavra, nenhuma modificação na redação. É preciso saber se orientar nos lugares mais recônditos da terminologia wolffiana, ainda que seja necessário pôr limites à sua expressão; não gostaria de me confundir no que diz respeito ao seu conteúdo interior. [Manuscrito ilegível.] Sem dúvida, se para nós importasse apenas a terminologia bárbara, que se impõe por meio de classificações escolásticas e da estrutura rígida do estilo dos parágrafos; mas como isso? Porventura tantos séculos, nações, mentalidades e línguas diferentes agora unidos não encontraram novos pontos de vista para intuições mais nítidas das coisas? Não olharam mais profundamente na alma humana? Não avançaram na meta de observações mais universais? Não tiraram, ao menos, obstáculos antigos do caminho? Não deveríamos, depois de muitos passos em falso, ter seguido com mais segurança na via do método, depois de tantos equívocos, chegado a muitas verdades e, diante de novos fenômenos, obtido novas descobertas? Na parte especulativa da filosofia, particularmente na psicologia [*Seelenlehre*] e no edifício das ciências, não deveria haver algo de nosso? E se não concordamos com nada disso, a cultura filosófica de nossa época não é de todo mais elevada, como se poderia demonstrar dezenas de vezes? Então golpearei a tudo com isso com a minha espada –

A cultura filosófica de nossa época é *diferente*. Ela cresceu do emaranhado de outros conhecimentos e foi criada em conjunto com outras ciências; foi considerada a partir de outros pontos de vista e construída sobre outros princípios; ela pode ser usada com outros recursos e instrumentos, dirige-se a outras finalidades, em suma, foi formada de acordo com uma outra época e mentalidade. – Quem nega isso, fala como um exilado da época do bom entendimento. Assim, posso passar rápida e abruptamente para a conclusão de que também é necessário ler os gregos tal como em sua época, em um templo que pertence ao nosso

20 Johann Bernhard Basedow (1724-1790), importante filantropo e pedagogo alemão [N. do T.].

21 Johann Adolf Schlegel (1721-1793), poeta e pastor alemão. Publicou em 1770 uma tradução para o alemão de *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Batteux, à qual acrescentou comentários e ideias próprias [N. do T.].

22 A edição latina da *Metaphysica* de Baumgarten foi publicada pela primeira vez em 1739 em Halle. Em 1766, Georg Friedrich Meier, aluno e posteriormente biógrafo de Baumgarten, verteu parcialmente a obra para o alemão [N. do T.].

23 Em latim no original: “como crianças recém-nascidas” [N. do T.].

século e ao Éon<sup>24</sup> de nossa mentalidade. Na verdade, me encontro diante do bom gosto como que diante do altar de Ísis, que ali estava, está e continuará a estar; também ela aparece em diversas formas e em diversos cultos religiosos. Assim também, para usar as palavras de *Quintiliano*, a *voluptas* do belo gosto é sempre a mesma: em eruditos e não eruditos, em todos os povos e épocas; mas tanto mais a *ratio artis, quam docti intelligunt*<sup>25</sup> recebe uma forma própria de acordo com a mentalidade de um povo, de um século, de um idioma, de um poeta nacional [*Hauptschriftsteller*] e por meio do concurso de inúmeras circunstâncias secundárias, caminhos modificados conduzem a outros objetivos: e outras refrações da luz fornecem outras colorações à ciência do gosto. Portanto, que se leve de nossa época a tocha da crítica para quando estivermos entre os gregos ou, se se preferir, que se desviem rios caudalosos da Grécia para purificar a nossa estética e torná-la frutífera.

Ela se *purificará* por meio da simplicidade dos gregos: pois assim como *Baumgarten* conferiu, para nós, forma a ela, sem dúvida ela se encontra, em todos os lugares, envolta pela terminologia escolar latina. Como na formação erudita há muito tempo vigora o costume de imergir as jovens almas no estudo do idioma, antes mesmo que elas sejam capazes de relacionar por si mesmas os conceitos às palavras – um aspecto que, segundo um conhecido provérbio, se conserva por muito tempo em um novo e delicado vaso<sup>26</sup> –, a maneira de pensar de Baumgarten aparentemente se formou segundo tal forma erudita de idioma. E desse modo também esteve pronto o molde para a estética, antes que o conteúdo existisse: os termos prediletos da Escola de Wolff, as suas classificações e fórmulas mágicas já estavam tensos como fios entretecidos na roca, e assim foram tecidos os conceitos do belo: o *Thesaurus* de Gesner<sup>27</sup> forneceu flores para isso e, com isso, a tessitura estava feita. Uma tessitura excelente segundo a matéria e a espécie da arte: obra saída das mãos de um mestre em filosofia, e ainda não houve nenhuma obra que a tentasse consumir, como aquela pintura *Apeles* que permaneceu inacabada após a morte de seu autor: o original de uma *estética segundo a maneira de Baumgarten*, que nenhum de seus discípulos conseguiu alcançar.<sup>28</sup>

Por que necessariamente uma estética segundo a maneira baumgartiana, se seria melhor uma estética segundo a maneira grega? Se é uma prerrogativa dos gregos, como disse Lessing, não ter tratado nenhuma questão em demasia ou com falta, então isso vale também para a filosofia dos gregos. E é em geral necessário que deixemos de entrar em algumas estradas já pavimentadas, para de preferência passearmos pelos caminhos floridos e frutíferos dos antigos; e em que caminho queremos nos meter senão no da filosofia do belo?

Que seja! A estética de Baumgarten reconduzida à simplicidade e moderação ensinada por *Aristóteles* e *Longino*: com isso, sem dúvida, ela teria perdido em visões e introduções supérfluas, mas também ganhado em essência e beleza: sim, ganhado tudo o que falta a ela.

Como se sabe, o seu primeiro erro é de concluir tudo demasiadamente *a priori* e como que do ar, e, portanto, também se perder na atmosfera de proposições universais, as quais muitas vezes são demasiado amplas para poderem ser preenchidas com singularidades, muitas vezes demasiado caprichosas para se adaptarem ao que quer que seja. Quem poderia nos fazer descer desse éter de sutileza senão a musa grega: pois era justamente essa a diferença entre filosofia e sofistaria, filosofia que julgava como que sobre coisas existentes, sempre irmã da experiência e, desse modo, quase sempre irmã da utilidade e da verdade. Assim, ou os juízos de Sócrates permaneciam inteiramente terrenos, para onde os chamou das

24 O Éon é, segundo o neoplatonismo, o ente que estabelece a ponte entre a divindade e o mundo sensível [N. do T.].

25 Em latim no original: “*a norma da arte que o douto compreende*” [N. do T.].

26 Referência a Horácio, *Epístolas*, II 69-70: *O melhor vinho estraga impuro vaso* [*Quo semel est inbuta recens, servabit odorem / testam diu*]. Aqui na tradução de Elpino Duriense et al. (Horácio, *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1941) [N. do T.].

27 Johann Matthias Gesner (1691-1761), pedagogo e filólogo. A obra em questão é *Thesaurus eruditionis scholasticae*, de 1751 [N. do T.].

28 Projetada inicialmente para ser composta de três partes, a *Aesthetica* de Baumgarten permaneceu incompleta. Em 1750 e 1758 vieram a lume dois volumes, mas eles tratam apenas da *Heurística*. Do projeto original de Baumgarten ficaram por fazer a *Metodologia* e a *Semiótica* [N. do T.].



alturas; ou, inclusive no vôo espiritual de Platão, ao menos permaneciam dentro do horizonte de olhos saudáveis, quero dizer, na esfera da observação. Eles se mantêm próximos, portanto, inclusive das tão difundidas regras de Aristóteles no que diz respeito aos dados individuais, das quais foram colhidas como uma flor, e também a sua poética contém... regras. Mas que filósofo recém-criado ficará satisfeito com regras, em apenas inferir a partir delas, e quem depois de tantas inferências ainda quererá ficar no mundo? Inteiramente além do horizonte de olhos saudáveis, além da esfera de observações singulares, sim, muitas vezes além da utilidade e verdade – eis o impulso violento da abstração recente, que constantemente atravessa o vazio para cair de novo no chão. Não deveria haver exemplos disso também na *Estética* de Baumgarten? Que excesso de palavras artificiais, explicações de nomes, etimologias e sutilezas escolásticas desapareceriam se houvesse uma mão grega que tudo visse e selecionasse na peneira da utilidade e verdade! Quantas vezes se veem chegar teoremas fundamentais do alto, para os quais primeiro se deveria procurar lugar na Terra!

Ela pode ser o que quiser; mas o que o seu nome diz, ela não é: *estética*, uma teoria da sensibilidade. Sensibilidade grega, sensação, sensação interior do belo não é bem a fonte primeira a partir de onde cria; é antes a especulação. E onde a especulação deveria ainda se aproximar do oceano da alma humana (Baumgarten não chegou tão longe em seu plano), onde ela extravasa em psicologia, ali ela nada em sua direção sobre a sensação do belo, lisa como óleo. Assim é o Titarésio de Homero, “que sem mesclar-se no Peneu deságua / de vórtices de argento e pulcra a veia / como óleo sobrenada”.<sup>29</sup> Com a minha indução, não quero nada menos que transformar uma filosofia baumgartiana feita de princípios em sofismas de St. Mard<sup>30</sup> realizados a partir de sensações; pois não desejo uma estética francesa, e sim grega. Ela buscaria tudo nas profundezas de nossa sensibilidade, criaria a partir da sensação e extrairia do criado um espírito magnífico; ela filosofaria na alma humana tal como um nadador que apenas parcialmente está na água. Os *Princípios da crítica* de Home<sup>31</sup> (e eles merecem mais o nome de estética do que toda a obra de Baumgarten) ampliados pela psicologia dos alemães e então reconduzidos ao *povo* – que foi aquele que mais permaneceu fiel em seus dogmas do belo à sensação da natureza, seja na arte ou na ciência –, *helenizados* segundo a sensação da natureza: isso sim seria estética!

---

29 Homero, *Ilíada* (Str. 441). Aqui na tradução de Odorico Mendes [N. do T.].

30 Rémond de Saint-Mard (1682-1757), autor de um suposto *Examen philosophique de la poésie en général* [N. do T.].

31 *Elements of Criticism*, de 1762 [N. do T.].