

*Cadernos de Aula*

Coleção

# CADERNOS DE AULA — DE — FILOSOFIA

Marisa Carneiro de Oliveira  
Franco Donatelli  
Organizadora



# 11

COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

FILOSOFIA

COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

FILOSOFIA

Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli  
Organizadora

11

Ilhéus-Bahia



Editora da UESC

2012



## **Universidade Estadual de Santa Cruz**

---

**GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA**

JAQUES WAGNER - GOVERNADOR

**SECRETARIA DE EDUCAÇÃO**

OSVALDO BARRETO FILHO - SECRETÁRIO

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ**

ADÉLIA MARIA CARVALHO DE MELO PINHEIRO - REITORA

EVANDRO SENA FREIRE - VICE-REITOR

---

**DIRETOR DA EDITUS**

JORGE OCTAVIO ALVES MORENO

**Conselho Editorial:**

Jorge Octavio Alves Moreno – Presidente

Evandro Sena Freire

Antônio Roberto da Paixão Ribeiro

Dorival de Freitas

Fernando Rios do Nascimento

Jaênes Miranda Alves

Jorge Octavio Alves Moreno

Lino Arnulfo Vieira Cintra

Lourival Pereira Júnior

Maria Laura Oliveira Gomes

Marcelo Schramm Mielke

Marileide Santos Oliveira

Raimunda Alves Moreira de Assis

Ricardo Matos Santana

---

COLEÇÃO CADERNOS DE AULA

## FILOSOFIA

### **Organizadora:**

Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli

### **Colaboradores:**

Thiago Rodrigues de Freitas  
Delliana Ricelli Ribeiro da Silva  
Carla Milani Damião  
Naianny Almeida Pacheco  
Karine Magnavita Lopes Araújo  
Ítalo Costa de Santana  
Webert Ribeiro de Oliveira  
Anildo de Souza Silva  
José Carlos Alves dos Santos Junior  
Lincoln Nascimento Cunha Júnior  
Elisiane Santos de Matos  
Paula Regina Farias dos Santos  
Magno Luiz da Costa Oliveira  
Antonio Oliveira Santos

©2012 by MARISA CARNEIRO DE OLIVEIRA FRANCO DONATELLI

Direitos desta edição reservados à  
EDITUS - EDITORA DA UESC  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000  
Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5028 - Fax: (73) 3689-1126  
<http://www.uesc.br/editora>  
e-mail: [editus@uesc.br](mailto:editus@uesc.br)

PROJETO GRÁFICO  
George Pellegrini

DIAGRAMAÇÃO  
Alencar Junior

REVISÃO  
Aline Nascimento

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

F488 Filosofia/Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli,  
organizadora. – Ilhéus, BA : Editus, 2012.  
192 p. – (Coleção Cadernos de aula ; 11)

Inclui bibliografias.  
ISBN: 978-85-7455-281-1

1. Filosofia. I. Donatelli, Marisa Carneiro de Oliveira  
Franco. II. Série.

CDD 100

---

## SUMÁRIO

<b>A ASSIMETRIA NO SUBLIME KANTIANO E NA CATEGORIA DO GROTESCO.....</b>	<b>9</b>
Thiago Rodrigues de Freitas	
<b>O DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA .....</b>	<b>21</b>
Delliana Ricelli Ribeiro da Silva, Carla Milani Damião	
<b>A IMPORTÂNCIA DE FRANCIS BACON PARA A HISTÓRIA DA FILOSOFIA DA NATUREZA.....</b>	<b>31</b>
Naianny Almeida Pacheco	
<b>CORPO E PINTURA EM MERLEAU-PONTY .....</b>	<b>45</b>
Karine Magnavita Lopes Araújo	
<b>ELEMENTOS DA DIALÉTICA PLATÔNICA EM O BANQUETE E NO LIVRO VI DE A REPÚBLICA .....</b>	<b>59</b>
Ítalo Costa de Santana, Carla Milani Damião	
<b>A NOÇÃO DO INTELLECTUAL NA FILOSOFIA SARTREANA .....</b>	<b>75</b>
Webert Ribeiro de Oliveira	
<b>A “TRANSVALORAÇÃO” DO SIGNIFICADO NIETZSCHIANO DE ARTE: DE TRANSCENDÊNCIA METAFÍSICA A SACERDOTE ASCÉTICO .....</b>	<b>89</b>
Anildo de Souza Silva	
<b>A LINGUAGEM SONORA DA VONTADE.....</b>	<b>109</b>
José Carlos Alves dos Santos Junior	
<b>A NOÇÃO DE FANTASMAGORIA NA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN .....</b>	<b>123</b>
Lincoln Nascimento Cunha Júnior	

**O PROBLEMA DO MAL, PARTINDO DA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE ALGUMAS DAS TEORIAS ANTECEDENTES E O  
PENSAMENTO AGOSTINIANO ..... 135**

Elisiane Santos de Matos

**A FUNÇÃO DIALÉTICA DA ARTE NO INTERIOR DA ESTÉTICA  
HEGELIANA..... 149**

Paula Regina Farias dos Santos

**A TEORIA COPERNICANA VISTA POR OUTRO ÂNGULO .....165**

Magno Luiz da Costa Oliveira

**O HOMEM NA SUA MAIS PRÓPRIA CONDIÇÃO, EM SER E  
TEMPO: A DECADÊNCIA ..... 179**

Antonio Oliveira Santos



## A ASSIMETRIA NO SUBLIME KANTIANO E NA CATEGORIA DO GROTESCO

*Thiago Rodrigues de Freitas<sup>1</sup>*

A categoria estética do belo e a qualidade simétrica que o caracteriza, desde as origens históricas da arte e das discussões na estética, ganhou altares e alcançou importância sobrenatural na Grécia antiga. O belo também ganhou toda clareza e magnitude na época das luzes, no seio apolíneo do iluminismo. Entretanto, o ímpeto expansivo da arte em suas manobras evasivas aos grillhões dos conceitos e as expansivas investigações estéticas acharam outro caminho, não menos importante, que os caminhos simétricos do belo; eles encontraram como fonte de inspiração e investigação, seja na natureza, seja na arte: o assimétrico e o disforme, o incomensurável e o horroroso, o transcendente e o abismal, que se personificam em dois conceitos fundamentais para as discussões estéticas, a saber: o conceito do sublime e a categoria do grotesco.

Com base na teoria kantiana do sentimento do sublime, podemos encontrar uma forma singular de sistematizar este conceito que vem sendo investigado e dissecado ao longo das conjecturas filosóficas, ocupando lugar de destaque no epicentro da estética do século XVIII. Vale fazer, neste contexto, uma menção a Edmund Burke, filósofo e político anglo-irlandês (1729 –

---

<sup>1</sup> Discente: bolsista da Fapesb e secretário de cultura do CA de Filosofia.

1797) que foi um dos principais pensadores a contribuir, antes de Kant, com a investigação do sublime. Em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo* (1757), Burke formata o sublime como conceito, num movimento que contrasta com a ênfase dada pelo academicismo à claridade, precisão, simetria e a ordem. É no cerne desta discussão que Kant lança sua teoria do sentimento do sublime associando-o à grandiosidade incomensurável e elevação em fenômenos da própria natureza.

Kant, em sua obra *Crítica da faculdade de julgar* (1790), mostra que o sublime, assim como o belo, deve poder ser objeto de um assentimento universal, ou seja, o sentimento do sublime não pode ser associado às sensações empíricas puramente particulares. Como acentua Kant nesta passagem:

poder-se-ia, com direito, tomar um juízo como regra para qualquer um; porque o princípio, na verdade admitido só subjetivamente, mas contudo como subjetivo-universal (uma ideia necessária para qualquer um), poderia, no que concerne à unanimidade de julgantes diversos, identicamente a um princípio objetivo, exigir assentimento universal, contanto que apenas se estivesse seguro de ter feito a subsunção correta. (KANT, 1993, p.111).

Nesta passagem, o sublime encontra uma linha tênue que o aproxima do juízo do belo, peculiaridade passível de ser notada pelo fato de ambos “agradarem por si mesmos”. Ambos pressupõem um juízo reflexionante, ou seja, um juízo particular que tem a pretensão de ser, contudo, universal; um juízo que se justifica a pretensão de uma validade universal e necessária, mas fundada apenas no sentimento do sujeito que julga, como Kant torna patente neste fragmento:

aquele que na mera reflexão sobre a forma de um objeto, sem relação alguma com um conceito, experimenta

prazer, pretende com razão, ainda que este juízo seja juízo empírico e individual, obter a aprovação de cada um, porque a base deste prazer se encontra na condição universal, ainda que subjetiva, dos juízos reflexionantes, que é, a saber: a concordância final de um objeto (seja produto da natureza ou da arte) com a relação das faculdades de conhecer entre si, exigidas para o conhecimento empírico (a imaginação e o entendimento) (Kant apud OLIVEIRA, 2006).

Kant define o sublime como o que é absolutamente grande: *“sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”*<sup>2</sup> (KANT, 1993, p.115). Kant ainda acrescenta à definição, *“sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentimentos”*<sup>3</sup> (KANT, 1993, p.116). Com efeito, é na natureza que se encontram os objetos que despertam no sujeito o juízo do sublime, pois esta fornece exemplares fenomênicos incomensuráveis e o sublime é o que se apresenta neste absolutamente grande. Esse sublime, com efeito, reside na razão que regula o juízo estético frente a essa natureza.

Na perspectiva kantiana, o sublime é uma mescla de prazer e dor que se sente quando se está diante de um objeto de grande magnitude. Pode-se, no entanto, ter uma ideia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa ideia com uma intuição sensorial imediata. Isto se deve ao fato de os objetos ditos sublimes ultrapassarem de longe a capacidade sensorial, como podemos ler neste fragmento:

o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e assim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele

---

<sup>2</sup> *Itálico do autor.*

<sup>3</sup> *Itálico do autor.*

(sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva (KANT, 1993, p.116).

Neste sentido, um exemplo de sublime, para Kant, seria uma cordilheira montanhosa e assimétrica. Pode-se ter ideia de uma cordilheira, mas não intuição sensorial dela como um todo. Sentimos dor pelo fato de nossas faculdades não conseguirem apreender o objeto, mas sentimos prazer também na consciência de que, como seres finitos, poderemos assumir a posição de sujeitos que podem inferir juízos estéticos frente à incomensurável infinitude da natureza. Tomar consciência desta impotência e finitude engendra, efetivamente, um sentimento de dor, mas, finalmente, a alegria resulta da tomada de consciência da superioridade do intelecto em detrimento das inclinações sensoriais.

É importante perceber, no entanto, que o sublime em Kant está ligado ao conflito de nossas faculdades. Por um lado, o belo emana a harmonia das faculdades - imaginação e entendimento - e pode ser tratado como uma espécie de equilíbrio dessas faculdades, engendrando calma e serenidade. Por outro lado, um espetáculo horrível que provoque angústia nunca é considerado belo. Entretanto, mesmo uma paisagem terrificante que tenha formas caóticas e desenhos assimétricos, um mar furioso regido pela inconstância de uma tempestade, um céu carregado de escuridão bradando ao som da ópera *averosa*<sup>4</sup> dos trovões, rasgando o horizonte com cicatrizes em forma de relâmpagos, podem ser julgados sublimes.

Dentro da sistematização teórica do sentimento do sublime, uma divisão conceitual faz-se necessária para se entender

---

<sup>4</sup> Termo derivado do latim (*avemale*), referindo-se ao averno; infernal; averoso.

a noção de incomensurável grandeza por dois vieses, a saber, a separação entre o sublime matemático e o sublime dinâmico, ambos pressupõem campos distintos de manifestações fenomênicas na natureza. O sublime matemático, com efeito, convida à reflexão ao grandiosamente incomensurável, é o domínio do colossal que priva o sujeito ajuizador de qualquer intuição rumo a uma mensuração matemática do absolutamente grande, como afirma Kant neste fragmento:

Ora, para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo; e acerca deste digo que, se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a ideia de sublime e produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números (KANT, 1993, p.117).

Assim sendo, a ideia de sublime matemático é o juízo do absolutamente grande, segundo o qual não se pode achar, subjetivamente, maior medida, pois o juízo estético desta vertente do sublime se depara com o tamanho atroz que comove o sujeito que julga frente à infinitude da natureza. O sublime matemático escapa à pretensão específica deste trabalho, preferimos, no entanto, ater-nos ao sublime dinâmico: este conceito da estética formado numa das mais sistemáticas reflexões em meio a todo o arcabouço teórico do sistema kantiano.

O sublime dinâmico, com efeito, é aquele em que o poder da natureza nos faz tomar consciência da nossa insignificância e finitude frente ao desencadeamento das forças naturais personificadas em fenômenos atroz, como ciclones, terremotos, a fúria dos vulcões, a irascibilidade dos trovões entre outros que revelam poder e força descomunais. Podemos perceber nesta

passagem de Kant, ao falar sobre esses colossais fenômenos da natureza que são denominados sublimes:

Eles tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1993, p.118).

Com efeito, o sublime dinâmico tem uma característica muito peculiar, pois “se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo” (KANT, 1993, p.117). Mas esse medo deve ser sistematizado aqui como algo muito singular para não incorrer em equívocos de interpretação, ou seja, “aquilo que nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo” (KANT, 1993, p. 117).

No entanto, o medo e o terror entendidos aqui nada têm de sublimes em si mesmos, muito menos a submissão ou a melancolia provocada pelo sentimento de nossa impotência, como afirma Kant nesta passagem:

Pode-se, porém, considerar um objeto como temível sem se temer diante dele, a saber: quando o ajuizamos *imaginando* simplesmente o caso em que porventura quiséssemos opor-lhe resistência e em tal caso toda resistência seria de longe vã. [...] Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza [...]. Aquele foge da contemplação de um objeto que lhe incute medo; e é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério. Por isso o agrado resultante da cessação de uma situação é *contentamento* (KANT, 1993, p. 118).

Assim sendo, julgar a natureza dinamicamente sublime nessas circunstâncias significa tomar consciência de que podemos julgá-la mesmo nessa condição. A razão entra neste ponto para regular o conflito entre a imaginação e o entendimento. Ela permite que desvele em nosso espírito uma elevação frente à natureza, no sentido de encararmos essa desproporção entre sua onipotência e nossa óbvia finitude. Neste sentido, um homem que não se apavora, que não teme a si mesmo diante do perigo e que não cede ao temor do perigo, mas ao mesmo tempo procede impetuosamente com inteira reflexão, é objeto a ser admirado desde a casta mais baixa dos selvagens até os cumes mais altos da civilização, como acentua Kant:

Até no estado maximamente civilizado prevalece este apreço superior pelo guerreiro; só que ainda exige, além disso, que ele ao mesmo tempo comprove possuir todas as virtudes da paz, mansidão, compaixão e mesmo o devido cuidado por sua própria pessoa; por que nisso é conhecida a invencibilidade de seu ânimo pelo perigo. (Kant, 1993. p 120).

Ao entrar nos domínios do ideal de guerreiro detentor das mais nobres virtudes que o levam a resistir aos perigos e ao medo, Kant se insere numa perspectiva surpreendente. Ele afirma haver, mesmo na guerra, um movimento do sublime, sob o pré-requisito necessário desta guerra ser regida “com ordem e com o sagrado respeito pelos direitos civis” (KANT, 1993, p. 120). Para ele, uma guerra nesses termos tornaria a maneira de pensar do povo que a conduz “assim tanto mais sublime quanto mais numerosos eram os perigos a que ele estava exposto e sob os quais tenha podido afirmar-se valentemente” (KANT, 1993, p. 120). É evidente que, num exemplo como este, uma ideia de sublime na guerra, mesmo levando em conta as intempéries da mesma, só pode ser afirmada nos termos específicos acentuados por Kant. Termos esses que se assemelham mais ao ideal das guerras épicas antigas embebidas e

guiadas por todo o heroísmo e a virtuosidade de guerreiros singulares como aqueles descritos nas guerras homéricas, do que aos excessos viscerais e pavorosos da barbárie horrenda das guerras no percurso corrente da história.

Encarar esta outra dimensão no exemplo kantiano, de certa forma, é debruçar-se sobre alguns objetos que também serviram de inspiração e matéria bruta para outro terreno da assimetria, neste caso, o horroroso, o visceral, o diabólico, o sinistro, o que-não-deveria-existir, a saber: os domínios do grotesco. O termo deriva do latim *grotto* (gruta), mas os vocábulo correspondentes em outras línguas são tomados do italiano. *La grottesca* e *grottesco*, cunhadas para designar determinadas espécies de ornamentação assimétrica encontrada em fins do século XV, como denomina Wolfgang Kayser, em sua detalhada obra *O Grotesco* (1957), obra que tenta percorrer criticamente os desdobramentos do conceito ao longo da estética e da história da arte.

A gênese do conceito se deu depois da descoberta, por acaso, de grutas muito singulares soterradas em Roma. Foram escavados corredores e salões do antigo complexo palacial Domus Aurea (antigo palácio romano construído pelo Imperador Nero entre 64 e 68 d. C.). Nesses espaços subterrâneos, foram descobertas imagens, figuras, estátuas compostas de pessoas ou deidades metade humana e metade animal, essas expressões artísticas híbridas possuíam um estilo surpreendentemente ímpar e logo foram objetos de estudo e inspiração para outros grandes gênios da época, como Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci que executou desenhos neste tema intitulados. *Cabeças Grotescas*.

Com efeito, é Victor Hugo, em sua obra *Do Grotesco e Do Sublime*<sup>5</sup>, que aborda o conceito do grotesco e coloca-o no

---

<sup>5</sup> Obra originalmente escrita para o prefácio de *Cromwell* (1827), um escrito programático sobre o romantismo francês.



centro de todas as suas reflexões. Victor Hugo transformou o grotesco em característica essencial e norteadora de toda arte pós-antiga. Para Hugo, um dos principais aspectos do grotesco é a sua constituição embebida pelo disforme e pelo horroroso, sendo o cerne do conceito o monstruoso e o horripilante. Neste sentido, Hugo apresenta miríades de exemplos do assimétrico e do híbrido na arte desde a Antiguidade. Ele admite que os antigos conheceram o monstruoso-horroroso, e ilustra o fato com a hidra, as harpias, os cíclopes. Todavia, essa assimetria era sempre aflorada de forma tímida e tolerada à margem da visão classicista de arte, procurando sempre amenizá-la: “Certamente, as eumênides gregas são bem menos horríveis, e, como consequência, bem menos verdadeiras que as bruxas de *Macbeth*” (HUGO, 2004).

Mas, para Victor Hugo, os aspectos do grotesco não se encerram no monstruoso-horroroso. Ele encontra uma linha tênue nas entrelinhas do seu conceito e aproxima-o ao feio que, frente ao império do belo, teria uma gama infinitesimal de possibilidades, como acentua Hugo neste fragmento:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. [...] O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompleto (HUGO, 2004, p. 36).

Hugo engendra um exame muito além do grotesco como um todo e o revela como função em uma totalidade maior. Torna-o pólo de uma tensão, em que o sublime é contituído em pólo oposto ao grotesco. Sublime é aqui entendido por Hugo como aquilo que direciona o olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano. E

é somente nessa relação que o grotesco desvela toda sua profundidade. Hugo não afirma o grotesco como característica de toda arte moderna, nem engendra uma relação dicotômica e intocável entre este e o sublime, mas que o grotesco se desdobra como “meio de contraste”, neste sentido, deve haver uma união harmoniosa entre ambos, a saber, entre o sublime e o grotesco. Pois, assim como o sublime – à diferença de belo –, que dirige o nosso olhar para um mundo de elevação e coloca-nos a perceber o sobre-humano, de uma forma ou de outra, ele nos abre para o ridículo-disforme e o monstruoso-horrível do grotesco um mundo abismal, noturno e desumano.

Assim sendo, podemos achar uma linha tênue entre os conceitos sublime e grotesco, conceitos que fogem ao império apolíneo do belo e buscam, de alguma forma, validar como ponto de investigação da filosofia também o assimétrico. Como vimos anteriormente, o sublime kantiano, mesmo amarrado às bases fortes do seu sistema, também fornece campo fértil para a análise do grotesco. A teoria e inclinação de Hugo, por sua vez, se mostra, de certa forma, como uma resistência irascível ao classicismo, e encontra sua harmonia ao perceber o quanto é caro o sublime dentro de sua teoria, sobretudo como ponto de contraste entre este e o grotesco. Este ponto de contraste inspirou, decisivamente, várias gerações de pensadores e artistas que buscavam matéria-prima intelectual e imagética nos domínios da assimetria.

## REFERÊNCIAS

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

OLIVEIRA, Marcos Alberto de. O problema da possibilidade dos juízos reflexionantes estéticos no quadro da filosofia kantiana da razão pura. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. v. 9, n. 16, jul./dez., 2006, p. 441-466.

HUGO, Vitor. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS : Unisinos, 1999.

## O DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA

*Delliana Ricelli Ribeiro da Silva*<sup>1</sup>

*Carla Milani Damião*<sup>2</sup>

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto houve a história.

Walter Benjamin

Trata-se de algo bastante comum afirmar que a experiência é adquirida a partir do vivenciar, do conhecer culturas e pessoas. Nesta perspectiva, a experiência seria a prática da vida. Por esse motivo, não é absurdo considerar as pessoas mais velhas como as mais experientes.

A experiência é um conceito fundamental na filosofia Benjaminiana, em vários textos ele faz referência a esta. Percorre seus escritos desde um pequeno texto de juventude<sup>3</sup>, no qual ele criticava a suposta experiência dos mais velhos, que utilizavam um discurso dominador e tinham como base a experiência individual. Nesta abordagem, utilizaremos apenas textos da década de 30, em específico “Experiência e Pobreza” e o

---

<sup>1</sup> Discente do curso de Filosofia do DFCH/UESC, bolsista do Programa ICB/UESC, e-mail dellianita@hotmail.com.br

<sup>2</sup> Docente do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Santa Cruz.

<sup>3</sup> “Experiência”, em Walter Benjamin: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.

“Narrador”, nos quais Benjamin detecta o enfraquecimento da *Erfahrung* (experiência no sentido coletivo). Sobre este conceito, Carla Damião esclarece: “O conceito de [*Erfahrung*] recebe três principais definições: é o resultado [*Ertrag*] do produto do trabalho; é algo que provém da tradição; e é possibilidade de comunicação”.<sup>4</sup>

Como já afirmamos, os dois textos citados há pouco, abordam o declínio da experiência e conseqüentemente o fim da narrativa, ao compararmos estes ensaios, perceberemos a ambigüidade benjaminiana. O texto “O Narrador” é impregnado de nostalgia enquanto que o ensaio “Experiência e Pobreza” é marcado por um comportamento vanguardista, propõe uma reformulação de práticas e, ao seguir tal indicação, o indivíduo será capaz de fazer uso do produto gerado pela crise.

Baseando-se nisso, podemos apontar como causa do enfraquecimento da experiência a mudança do modo de produção artesanal para o modo de produção industrial que se desenvolveu no século XIX. Com processo de industrialização, deu-se início à fragmentação do trabalho, o operário não mais participa de todas as etapas de produção.

Agora cada um solitário desenvolve sua atividade, que compreende apenas uma parte do processo, o que dificultou o intercâmbio de experiências, mesmo por que cada um fica preso em suas atividades, preocupado em cumprir a meta imposta pela indústria, ou seja, a vida dos cidadãos passou a seguir o ritmo da indústria e, com isso, o ser humano foi transformado num instrumento.

Antes o processo de produção era artesanal, seguia um ritmo desacelerado e abrangia a totalidade da fabricação do objeto, respeitando assim o ritmo natural da vida dos produtores,

---

<sup>4</sup> DAMIÃO, Carla. *O declínio da “Sinceridade”*. 2006. p. 56.

o que permitia preservar a tradição oral, a construção de uma experiência plena, que era também passada aos mais jovens, sendo que experiência deve ser entendida como algo comum a várias gerações, que pode ser compartilhada e fortalecida pela palavra.

Em consequência das alterações do processo produtivo, a experiência perde seu caráter coletivo, passando a ser cada vez mais individualizada. Essa forma, em alemão *Erlebnis*, traduzida por vivência, caracteriza o indivíduo solitário. Se, antigamente, a experiência era construída pelo coletivo com base na figura do herói que o representava, já não existe na atualidade base sólida para a experiência. Damião, no seu livro “Sobre o declínio da ‘sinceridade’”, explicita esta dualidade da seguinte maneira:

O conceito oposto ao de *Erfahrung* é o de *Erlebnis*, palavra que escolhemos traduzir por vivência, mas que pode em geral ser traduzida, igualmente à *Erfahrung*, como experiência. A *Erlebnis* corresponderia a uma forma social e psicológica, da auto-alienação humana. Esta oposição evidencia o papel que Benjamin confere ao sujeito na modernidade capitalista: alienado de si mesmo, ele representa o fracasso da articulação entre os pólos subjetivo e objetivo, o homem e mundo. Esse fracasso é vivido e mesmo compensado pela experiência transmutada em *Erlebnis*: a vivência enfraquecida e individual.<sup>5</sup>

Segundo Benjamin, a narração não está apenas em crise, de fato caminha para extinção, o fim da narrativa tradicional é consequência do declínio da experiência, fato resultante das transformações ocorridas entre o final do século XIX e início do XX. Para o filósofo, o narrador transformou-se numa figura cada vez mais distante de nós, portanto, é raro encontrar pessoas que saibam contar histórias. É possível detectar seu enfraquecimento

---

<sup>5</sup> DAMIÃO. *Sobre o declínio da “sinceridade”*. 2006.p. 57.

até quando solicitamos a alguém que narre diante de um grupo um acontecimento, o embaraço toma conta de todos.<sup>6</sup>

Dentre as narrativas escritas existentes, as melhores são as que menos se diferenciam das narrativas orais. Dentre os narradores anônimos, Benjamin aponta para a existência de dois tipos: o que já perambulou por diversos lugares e, por ter andado muito, observou muita coisa, por isso, tem muito para contar sobre os mais variados assuntos e o outro, sedentário, narra histórias da tradição que são passadas de geração a geração.

Benjamin afirma que narradores natos possuem o senso prático bastante aguçado. Por conta disso, pode-se afirmar que o narrador tem por prática fornecer aos outros ensinamentos, conselhos. O fato é que, quem não sabe narrar, contar uma história, não tem condições de aconselhar ou até mesmo receber um conselho. Porém, esta prática é considerada por muitos como algo ultrapassado, a causa deste fenômeno é que deixamos de trocar experiências. No que tange à arte de aconselhar, eis a definição utilizada por ele:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação)<sup>7</sup>.

A narração já estava em processo de enfraquecimento, mas este foi agravado com o desenvolvimento das forças produtivas industriais. Já que, numa produção artesanal, o ritmo fazia com que a tradição oral fosse mantida. Na industrialização, a tradição oral é desprezada, e a narrativa

---

<sup>6</sup> Cf. BENJAMIN. *O Narrador*. In: Obras Escolhidas. 1996.p.198.

<sup>7</sup> BENJAMIN. *O Narrador*. In: Obras Escolhidas, 1996. p. 200.

se apresenta como um trabalho artesanal e quando este sistema é ultrapassado põe em risco o intercâmbio de vivência e o exercício de contar e recontar uma história, pois o contar está intimamente ligado ao cotidiano e o indivíduo isolado não mantém contato com a tradição.

Segundo Benjamin, o primeiro sinal da morte da narração é o surgimento do romance no início da modernidade, sendo que a difusão deste só foi possível com o surgimento da imprensa. Nesta perspectiva, não é possível objetar quando Benjamin afirma que “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”<sup>8</sup>. Ademais, o romance é bastante diferente da narrativa, pois esta retira o conteúdo apresentado da experiência, tanto da sua vivência como da que foi relatada pelos outros, ao passo que o romance germina do isolamento.

Walter Benjamin constatou que a narrativa entrou definitivamente em declínio no período entre 1914 a 1918, momento no qual a humanidade presenciou a Primeira Grande Guerra. Para Benjamin, este fato não é estranho, nem contraditório, pois, segundo ele, a vivência da guerra não dotou estes homens de experiências comunicáveis, já que estes foram retirados do contexto no qual sempre viveram, para enfrentarem nos campos de batalha a terrível experiência da guerra, como ele afirma:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>9</sup> BENJAMIN. Experiência e Pobreza. In: Obras Escolhidas, 1996. p. 115. Importante ressaltar que Benjamin afirma *ipsis litteris* em “O Narrador”, que a crise da experiência tenha se agravado, por conta da infeliz experiência da guerra e o emudecimento gerado por esta.



Quando os soldados voltaram da guerra, estavam emudecidos, incapazes de relatar os horrores vivenciados. Podemos apontar este como um dos motivos pelos quais a narrativa entrou em processo de extinção, já que o narrador utiliza como matéria-prima a troca ou transmissão de experiência, quando esta permanece trancada, incapaz de ser libertada, põe em risco a existência da narrativa.

Por outro lado, Benjamin nota o surgimento e a renovação das mais diversas ideias que teve um acentuado desenvolvimento entre as pessoas, entre estas Benjamin destacou no seu texto “Experiência e Pobreza”, a astrologia, a ioga, quiromancia, do vegetarianismo, espiritualismo. De um lado, técnica e a barbárie na guerra, de outro, a tentativa vã de se recompor uma totalidade harmônica de vida.

Benjamin fala, entretanto, de uma “nova barbárie”<sup>10</sup> que deve ser entendida como um conceito que, além de novo, é positivo. Diante da pobreza da experiência, surge a barbárie que é positiva, porque o produto gerado por ela é criativo. O gesto bárbaro positivo diz respeito à destruição de valores gastos ou que falsamente pretendem reconstruir algo que foi irremediavelmente perdido. O filósofo cita como exemplo René Descartes, este desenvolveu todo seu construto filosófico após destruir a tradição na qual se inseria. Benjamin cita exemplos de outras pessoas que conseguiram desenvolver sua arte mesmo convivendo com barbárie, o pintor Paul Klee, os arquitetos Loos e Le Corbusier, ambos deixaram de lado a figura do homem tradicional, com todo o residual do passado e seguiram em direção ao futuro.

---

<sup>10</sup> Segundo Jeanne-Marie Gagnebin, o motivo pelo qual Benjamin no texto “O Narrador” não utiliza o conceito “Nova Barbárie” se deve ao fato que em 1936, o filósofo alemão tenha vivenciado a “barbárie real”, imposta pelo nazismo. Cf. GAGNEBIN. História e Narração em Walter Benjamin. 1999. p. 62.

No final do século XIX, quando as relações sociais passavam por diversas modificações, a arquitetura passou a valorizar o interior das residências, a fim de tornar o ambiente mais aconchegante, já que as referências coletivas sofriam drásticas alterações. Por esse motivo, tornou-se necessário transmitir aos ambientes residenciais as marcas de seu proprietário, como Jeanne-Marie Gagnebin explicita na seguinte passagem:

A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra o mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis, seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais<sup>11</sup>.

Já no início do século XX, a arquitetura surge com uma renovação, as construções em vidro, que rompem com a caracterização do típico lar burguês, com seus bibelôs, poltronas e cortinas nas janelas, ou seja, com tudo que faça alusão ao dono ou ao desespero do dono em manter seu último refúgio pleno de significado no contexto de uma sociedade que o despersonalizou. No vidro nada se fixa, assim como nada permanece às escondidas, sendo assim, torna-se impossível encontrar rastros de seus proprietários, o que se caracteriza de maneira totalmente diferente dos burgueses.

O mundo moderno não se apega ao passado, busca construir a partir do que restou se permite uma existência baseada na neutralidade, por conta disso, este mundo pode ser representado pela frieza e transparência do vidro e as marcas que são nele deixadas, devem ser removidas assim como a sujeira o é, pois os modernos fizeram questão de ensinar e propagar

---

<sup>11</sup> GAGNEBIN. *História e Narração em Walter Benjamin*. 1999. p. 59.

a importância de não deixar sinais, em outras palavras, “Apaguem os rastros!”<sup>12</sup>.

Fica patente o predomínio da “*Erlebnis*” em detrimento da “*Erfahrung*”, e sob o domínio da primeira, surge como alternativa outro tipo de narração baseado na vivência particular. Neste contexto, o romance encontra um fértil terreno. Já que este gênero literário não busca fundamentar-se na tradição, ao contrário independe da experiência coletiva, sendo originado na solidão e o homem solitário que vive sob a égide da experiência individual, não tem condições de aconselhar, assim como não tem intenção de recebê-los.

O narrador, ao contar uma história, tem pretensão de ser perpetuado no outro, seu ouvinte passará a história adiante e à medida que ela for recontada, receberá novos dados a fim de cumprir a sua função de aconselhar. O romance pode auxiliar e até mesmo promover a reflexão, no entanto, não transmite ensinamentos.

Benjamin reconhece que a humanidade ficou mais pobre e que todos os bens do passado foram trocados pela imprevisibilidade do futuro, o homem por conta da organização imposta pelo capital, tornou-se um indivíduo solitário, sem família, amigos e experiência, sendo que esta última foi substituída pela vivência, marcado pela individualidade e solidão.

---

<sup>12</sup> BENJAMIN. Experiência e Pobreza. In: *Obras Escolhidas*. 1996. p.118. Poema de Bertolt Brecht, no qual é descrito as condições que são impostas aos moradores das grandes urbes. Cf. GAGNEBIN. História e Narração em Walter Benjamin. 1999. p. 61-62.

## REFERÊNCIA

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, Ed 10, 1996.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed 34, 2002.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna**. Representação da História em W. B. São Paulo: Edusp, 1992.

DAMIÃO, Carla M. **Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Unicamp/ Perspectiva, 1999.

## A IMPORTÂNCIA DE FRANCIS BACON PARA A HISTÓRIA DA FILOSOFIA DA NATUREZA

*Naianny Almeida Pacheco*<sup>1</sup>

A tendência cada vez mais crescente dos filósofos naturais, a partir do século XVI, em aprender com os artesãos a fabricarem os próprios instrumentos usados em suas experiências e a implementação da matemática como um suporte para a obtenção de resultados mais precisos, mostra como o que entendemos hoje por ciência e pesquisa científica representa, de certa forma, uma extensão da disposição científica daqueles que empreenderam esforços para expandir os limites do estudo sobre a natureza.

Quando pensamos nas diversas pesquisas que são realizadas em condições que não seriam possíveis sem a utilização de instrumentos que facultem ao pesquisador a observação e experimentação de determinados elementos e fenômenos, como por exemplo, o microscópio, *softwares*, telescópios e tantos outros aparatos tecnológicos, compreendemos que essa postura investigativa de buscar aquilo que está para além do que os sentidos sozinhos podem realizar se deu com a disposição científica do Renascimento.

Nesse quadro, podemos situar o filósofo Francis Bacon como um importante componente do pensamento moderno que priorizou discussões e iniciativas voltadas à natureza em consequên-

---

<sup>1</sup> Graduanda em Filosofia pela UESC – naiannypacheco@yahoo.com.br

cia de suas investidas no sentido de legitimar e institucionalizar a ciência. Bacon preconizou, em suas principais obras direcionadas ao assunto, uma análise sobre os empreendimentos científicos de sua época como as experiências dos alquimistas, por exemplo, para mostrar em que medida a ciência estava estéril pelo modo como era exercida. Além disso, fez uma defesa do conhecimento situando os seus benefícios para o Estado e estabeleceu um método investigativo com técnicas experimentais pautadas na indução.

O seu método experimental prima pela eliminação de sentenças falsas, por técnicas que utilizam a analogia e por instâncias que forneçam ao investigador os primeiros axiomas, sempre de forma gradativa e sem precipitações admitindo a repetição das etapas até que se chegue a um resultado mais preciso. Para o aprimoramento das técnicas, o filósofo admite e aconselha a utilização de instrumentos que auxiliem ao investigador dissecar a natureza de forma que possa observá-la em condições que não seriam possíveis apenas com o uso dos sentidos. Assim, vemos uma influência de suas normas no modo de operar de outros filósofos da natureza como Robert Boyle<sup>2</sup>, por exemplo. Sobre isso, Rossi diz:

[...] quando os adeptos do método baconiano, como Boyle e Hooke, tentam efetuar experimentos, raramente procuram demonstrar aquilo que já é conhecido ou determinar um pormenor que é requerido por uma teoria. Procuram ver como se comporta a natureza em circunstâncias não observadas anteriormente ou anteriormente inexistentes. A natureza é interrogada em condições a que ela jamais chegaria sem a intervenção do homem: os homens que, por exemplo, colocavam

---

<sup>2</sup> Robert Boyle: químico e físico irlandês naturalizado britânico. Construiu, juntamente com seu assistente de laboratório Robert Hooke, uma bomba pneumática para desenvolvimento de pesquisas com gases e especialmente com ar. Tal bomba permitiu demonstrar a impossibilidade de se obter o vácuo absoluto.

pequenos animais, sementes de plantas ou elementos químicos no vácuo criado por uma bomba pneumática, inseriam-se plenamente nesta tradição<sup>3</sup>.

As pretensões de seu método investigativo estão voltadas para as formas, ou seja, para aquilo que representa a estrutura e as transformações dos fenômenos e corpos naturais que não são visíveis aos olhos, por isso, seria necessária a utilização de instrumentos que auxiliassem o investigador na busca das minuciosidades desses corpos e fenômenos.

A ação conjunta entre os pesquisadores também se configura como um aspecto importante do empreendimento científico defendido pelo filósofo. Na fábula *Nova Atlântida*, a Casa de Salomão (fundação que dispõe de aparatos instrumentais e na qual os investigadores têm como função buscar novos inventos e descobertas e repassá-las para a população) contém cargos e ofícios que são divididos entre determinados grupos de homens de maneira a assegurar a continuação dos experimentos sem interrupções e erros. Os cargos são dispostos da seguinte maneira: mercadores da luz, depredadores, homens do mistério, pioneiros ou mineiros, compiladores, doadores ou benfeitores, os luminares, os inoculadores e, por último, os intérpretes da natureza.

Os mercadores da luz eram os responsáveis pela “garimpagem” de tudo o que se tinha como novidade em termos de livros, súmulas e ideias de outros lugares. Os depredadores tinham como função retirar as principais ideias desses livros, bem como novos modelos experimentais, e os homens do mistério buscariam os experimentos presentes nas artes mecânicas das ciências práticas e das ciências liberais. Os responsáveis pela

---

<sup>3</sup> KUHN. *Mathematical versus Experimental Tradition*. 1977. Citado por ROSSI. *A ciência e a filosofia dos modernos*. 1992. p. 142.

implementação e pelo teste desses experimentos são denominados pioneiros, e aqueles que reuniriam e delimitariam tais experimentos em diferentes “títulos e tábuas” são denominados compiladores. Os doadores ou benfeitores seriam responsáveis por extrair dos experimentos testados algo de útil para o homem, algo que pudesse ser utilizado para a melhoria da vida humana e após a avaliação desses experimentos haveria o grupo responsável pela implementação de novos experimentos baseados naqueles já postos a prova anteriormente. Estes são os luminares que, como diz Bacon, “[...] são dotados de um grau mais alto de luzes para penetrarem mais a fundo na natureza.”<sup>4</sup>

Os inoculadores são responsáveis pelo teste desses novos experimentos e pela informação dos resultados, feito isso, os intérpretes da natureza organizariam as novas descobertas realizadas anteriormente em axiomas e aforismos, completando o ciclo da pesquisa científica. Bacon afirma, nessa mesma fábula, que os melhores intérpretes da natureza e criadores de novos inventos seriam recompensados generosamente com estátuas de mármore, cobre ou madeira, por exemplo, e que descobertas importantes também teriam suas honrarias para que fossem lembradas pelos homens. O filósofo deixa claro que nem todas as descobertas deveriam ser divulgadas para a população ou ao Estado e que se deveria empreender esforços para a capacitação de novos aprendizes para garantir o contínuo avanço das investigações da natureza bem como a mão de obra necessária em auxílio aos filósofos naturais. Sobre isso, Bacon afirma:

Temos, por outro lado, como podeis pensar, noviços e aprendizes, para que não se interrompa a continuidade dos homens precedentemente empregados e também um grande número de serventes e atendedores, homens e mulheres. E fazemos ainda o seguinte: realizamos

---

<sup>4</sup> BACON. Nova Atlântida. p. 252.



consultas para decidir a respeito de quais invenções e experiências, por nós descobertas, devam ser dadas a conhecer ao público, e quais as que não<sup>5</sup>.

A partir das considerações feitas, podemos compreender que o pensamento baconiano acerca da maneira como se deveria se debruçar sobre a natureza influenciou o modo como os filósofos posteriores a ele viam a investigação científica. A sua defesa do conhecimento e seu ideal de uma ciência institucionalizada pode ser percebida pela sua influência na “formação de grupos de colaboração que reuniam filósofos e práticos das várias ciências naturais”<sup>6</sup>, como a Royal Society de Londres, por exemplo.

## 1 MÉTODO INDUTIVO

A relação de Bacon com o método indutivo teve início nos seus estudos no Trinity College da Universidade de Cambridge, no qual o filósofo obteve contato com a filosofia escolástica, e exerce grande importância para sua filosofia, pois é discordando da base indutiva utilizada pela escolástica que o filósofo formará os postulados indutivos necessários para os procedimentos científicos. Para Bacon, a indução deveria ser um procedimento exercido com o objetivo de descobrir e inventar novos conhecimentos, dessa forma, o filósofo pretende fazer uma correção na indução exercida pelos aristotélicos (na qual não davam valor às observações e generalizavam as proposições) para adequar os seus preceitos ao processo de interpretação da natureza. Vejamos como era o método indutivo utilizado pela escolástica.

---

<sup>5</sup> BACON. *Nova Atlântida*. p. 252.

<sup>6</sup> HENRY. *A revolução científica e as origens da ciência moderna*. p. 45.

A indução utilizada nas Universidades seguia o modelo indutivo aristotélico que servia para fins dialéticos ou com objetivos persuasivos na retórica com base no processo silogístico que parte de diversos fatos particulares para um axioma geral que não tem valor de verdade, ou seja, a indução se vale da ocorrência de diversas proposições para a inferência de uma proposição geral que só tem validade de acordo com a totalidade dos fatos na qual seu axioma geral foi efetivado.

Os fatos particulares eram contingentes e como tais não serviam como valor demonstrativo ou necessário e por isso a indução não era usada como instrumento para o conhecimento científico sendo caracterizada como uma operação formal com vistas à comunicação, como diz Oliveira: “A indução Aristotélica (*epagôge*) [...] é essencialmente uma operação verbal, um simples rígido modelo de argumentação procedendo de palavras para palavras, não de palavras para coisas”<sup>7</sup>.

O método indutivo baconiano parte da própria natureza para a construção dos axiomas. Primeiramente seria necessário construir uma História Natural e Experimental para auxiliar no prosseguimento dos experimentos futuramente realizados, porém o filósofo reconhece a dificuldade de se abarcar todas as informações e, para tanto, estipula uma etapa de organização de dados denominada tábuas de investigação. Feito este procedimento, o investigador daria início à “indução propriamente dita” por meio da eliminação das sentenças falsas pela exclusão ou “rejeição de naturezas”. Depois desse processo, o filósofo da natureza obteria a primeira vindima, e estaria habilitado para o prosseguimento da indução com procedimentos e funções que auxiliam o investigador chamados de instâncias prerrogativas.

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA. Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia. p. 179.

As tábuas de investigação são realizadas da seguinte forma: primeiramente o investigador recolheria “[...] todas as instâncias conhecidas que concordam com uma mesma natureza [...]”<sup>8</sup>, ou seja, a primeira tábua de investigação diz respeito à observação de uma determinada instância em diversas situações ou fenômenos naturais sendo denominada, portanto, de tábuas de presença ou afirmação. O filósofo utiliza o calor como um exemplo inicial para o estabelecimento das instâncias relacionadas às tábuas de investigação e para as primeiras tábuas, utiliza a ocorrência do calor desde “os raios do sol, sobretudo no verão e ao meio-dia” até “o ar fechado e encerrado em certas cavernas, sobretudo no inverno”<sup>9</sup>.

A segunda classe de tábuas de investigação diz respeito à observação de eventos em que a situação estabelecida como parâmetro para a investigação, no caso do calor, não seja situada, ou seja, devem ser observados casos semelhantes aos citados nas instâncias da primeira tábua que não sejam comprovados, assim essas tábuas recebem o nome de tábuas de negação. Nas instâncias privadas da natureza do calor, deve-se observar os casos em que “a reflexão dos raios do sol nas regiões próximas dos círculos polares é muito fraca e ineficaz em calor [...]”<sup>10</sup>.

A tábua de Comparação ou de Graus se refere à observação da ocorrência de graus diferentes do fenômeno base das instâncias afirmativas, ou seja, o calor deve ser observado em seus diferentes graus num mesmo fenômeno ou corpo. Há, por exemplo, experimentos que observarão os graus de calor no corpo humano ou animal, nos quais haverá maior e menor incidência do mesmo.

---

8 BACON. *Novum Organum*. p. 109.

9 Ibidem. p. 110.

<sup>10</sup> BACON. *Novum Organum*. p. 112.

Façam-se ainda investigações ulteriores acerca de diversos graus de calor nas partes e nos membros do mesmo animal. Com efeito, o leite, o sangue, o esperma, os ovos, são moderadamente quentes e menos quentes que as partes pequenas de um animal em agitação e movimento. Ainda não foi feita uma investigação do mesmo teor para se saber o grau de calor do cérebro e do estômago, do coração, etc.<sup>11</sup>

Na segunda etapa, o filósofo da natureza partiria para a exclusão das sentenças falsas que seria procedida pela eliminação de “correlações acidentais entre os fatos”<sup>12</sup>, o que significa dizer que, com relação ao calor e todas as instâncias que foram percebidas e organizadas nas tábuas, dever-se-iam excluir as noções que não são correlatas com a instância estabelecida. Vejamos uma exclusão estabelecida por Bacon: “Pelo fogo comum, e mais ainda, pelos fogos subterrâneos, que estão muito longes e muito distantes dos raios dos corpos celestes, exclua-se a natureza dos corpos celestes”<sup>13</sup>. Nesse caso, o fogo provém ou do subterrâneo ou do fogo comum provocado ou não pelo homem, deve-se excluir aquilo que diz respeito à natureza celeste, pois que não tem correlação com o fato ou objeto descrito.

A partir daqui, temos o que o filósofo chama de primeiras vindimas. Elas correspondem à primeira colheita ou até mesmo aos primeiros axiomas particulares. Estes axiomas são como primeiras hipóteses sobre as quais o filósofo da natureza vai se debruçar e ascender para o ideal das formas, isto é, as primeiras vindimas ou primeiras hipóteses vão possibilitar ao investigador a aplicação de determinados experimentos para que elas sejam corroboradas ou refutadas, forçando o investigador a repetir os experimentos e as observações para que sejam corrigidas e,

---

<sup>11</sup> Ibidem. p. 122.

<sup>12</sup> OLIVEIRA. Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia. p. 181.

<sup>13</sup> BACON. *Novum Organum*. p. 129.

assim, dar andamento à interpretação da natureza. A partir de algumas considerações sobre o calor nos corpos e em determinados objetos, temos o exemplo de uma vindima quando o filósofo diz:

*Desta primeira vindima, obtém-se a forma ou a primeira definição do calor (o calor em relação ao universo e não apenas em relação aos sentidos), que pode ser expressa brevemente do seguinte modo: O calor é um movimento expansivo, reprimido e que atua sobre as partículas menores. A expansão pode ser definida: Pela natureza de expandir-se em todas as direções, mas que, apesar disso, se inclina um pouco mais para o alto. E o esforço sobre as partículas se define dizendo: Que não se trata de algo lento, mas apressado e impetuoso<sup>14</sup>.*

Concluída a obtenção das primeiras hipóteses, Bacon dá início ao que chama de instâncias prerrogativas que somam um grupo de 27 processos aplicados para dar prosseguimento à indução. Elas recebem esse nome por se caracterizarem como instâncias superiores às vulgares que nada acrescentam à investigação, são mais instrutivas e ordenadas de maneira que conduzem com mais presteza o filósofo da natureza em sua interpretação.

As instâncias de entrada, de citação, de caminho, suplementares e secantes têm a função de auxiliar os sentidos de acordo com a ênfase na busca de informações. Assim, nas instâncias de entrada, por exemplo, Bacon as descreve como sendo aquelas que auxiliam os sentidos de três formas, a saber: ver aquilo que não se apresenta a olho nu, ou seja, possibilitam ver o que está invisível como as lentes de aumento, ver o que está muito longe ao alcance dos olhos e, para tanto, o filósofo cita o uso do telescópio, e por último, ver mais exata e distintamente as coisas visíveis. As instâncias de citação são aquelas que trazem à tona o que não se mostra facilmente aos sentidos como o calor e frio,

---

<sup>14</sup> BACON. *Novum Organum*. p. 136.

por exemplo, quando não são percebidos por estarem em grau quase que imperceptível, com o uso de um termômetro pode-se, então, mensurar a sua intensidade.

Há as instâncias que auxiliam o intelecto como as instâncias solitárias. Estas apresentam a natureza daquilo que se investiga sem, no entanto, apresentarem essa natureza em outro corpo ou objeto semelhante. As instâncias desviantes têm a função de mostrar o porquê dos desvios ocorridos em determinados fenômenos ou objetos da natureza, assim, elas corrigem o intelecto da experiência comum revelando os esquematismos da coisa observada mostrando a causa do desvio.

A instância de potestade está relacionada ao grupo mais operativo das instâncias prerrogativas e têm a função de ordenar a prática e indicar “por onde se deve começar para evitar a repetição do que já foi feito”<sup>15</sup>. Assim, o filósofo indica nessas instâncias, que se avaliem com cuidado as artes mecânicas quando direcionadas à prática para que se possa retirar delas os procedimentos adequados à produção e execução.

Todas as instâncias têm o poder de direcionar o filósofo da natureza em direção à sua forma. As formas seriam o grau máximo de interpretação, pois revelam as minuciosidades do fenômeno natural. Alcançar a forma significa abarcar os processos que dão as características visíveis de uma determinada coisa e abarcar sua estrutura, ambos correspondem ao processo latente e esquematismo latente, respectivamente. O processo latente é aquele que versa sobre a geração, movimentação e transformação que dão origem e finitude aos corpos naturais. O esquematismo latente é a estrutura pela qual o corpo é constituído sem ser necessariamente vista a olho nu. O processo e o esque-

---

<sup>15</sup> OLIVEIRA. Francis Bacon e a Fundamentação da Técnica como Tecnologia. p. 257.

matismo latente não são a própria forma, mas fazem parte do caminho em direção a ela, porque as formas estão intimamente ligadas ao ideal de poder sobre a natureza. Assim, quando se conhece a natureza a ponto de já ter em mãos condições que facultem certa repetição dos fenômenos e manipulação dos corpos, já se chegou a um resultado satisfatório para a ciência. As formas devem ser buscadas, mas enquanto se percorre o caminho já se podem obter os primeiros resultados e as primeiras e mais simples manifestações da forma da natureza.

Sua noção de forma consiste numa direção para uma manipulação bem-sucedida. A busca da forma corresponderia, portanto, a estabelecer as diversas condições das quais o fenômeno depende e, dessa maneira, tornar possível sua reprodução artificial.<sup>16</sup>

Assim, Bacon imputa ao investigador uma postura de caça, na qual ele vai dissecar a natureza com o auxílio de instrumentos, como os citados acima, tais como as lentes de aumento, o termômetro e o telescópio, e vai buscar as minuciosidades que estão presentes nela, mas que não poderiam ser percebidas com a pura utilização dos sentidos. Dessa forma, o filósofo influencia e estabelece o modelo de investigação da natureza, ou o modelo de uma pesquisa científica se quisermos situá-lo hodiernamente. Passemos então as considerações finais.

## 2 BACON E A MODERNIDADE

Bacon não contribuiu com nenhuma realização científica, pelo contrário, as suas posições eram até bastante tradicionalistas. Sua grande contribuição é na ideia da institucionalização da ciência, no uso que

---

<sup>16</sup> OLIVEIRA. Francis Bacon e a Fundamentação da Técnica como Tecnologia. p. 202

o Estado poderia fazer desse conhecimento científico para o desenvolvimento material do homem, para a satisfação das necessidades materiais. Em Bacon há uma perspectiva utilitarista da ciência e ele vê bem que essa ciência que está nascendo precisa ser institucionalizada<sup>17</sup>.

Ao iniciar este tópico, utilizo a citação acima para enfatizar o que seria a principal contribuição de Francis Bacon para a História da Filosofia da Natureza. Bacon não teve os seus preceitos experimentais utilizados na ciência, mas o modo como ele encarava o conhecimento sobre a natureza está intimamente ligado ao modo como encaramos a ciência e como os cientistas ou filósofos posteriores a ele a encaravam. A sucessiva organização dos procedimentos técnicos para o estudo científico e a crescente tentativa de se impor ao conhecimento da natureza uma importância segundo os moldes de uma instituição têm suas bases teóricas iniciadas pelo filósofo.

As suas considerações acerca da divisão de ofícios para o investimento científico, bem como as honrarias e glórias proferidas àqueles que melhor interpretarem a natureza podem ser percebidas ainda nos dias atuais com as premiações e a importância concedida àqueles que fazem novas descobertas científicas e com as parcerias feitas pelos campos afins de conhecimento com a finalidade de erigir uma importante pesquisa. As suas preocupações acerca do cuidado que o Estado deveria ter com as ordenanças e os recursos voltados ao estudo científico e acerca do incentivo às novas descobertas como, por exemplo, quando ele diz: “não tem havido, ou tem havido muito raramente, designação pública de escritores ou pesquisadores referentes àquelas partes do conhecimento que podem parecer insuficientemente trabalhadas ou assumidas”<sup>18</sup>. Isso nos mostra que tudo aquilo

---

<sup>17</sup> MARICONDA. Inconformismo Perene. p. 2 de 4.

<sup>18</sup> BACON. O progresso do conhecimento. p. 110.



que já estamos acostumados como fazendo parte do labor científico, como incentivo às novas descobertas, união entre diversas partes do conhecimento para uma melhor pesquisa científica e a formação de institutos voltados para a pesquisa de uma nova vacina ou um novo produto, pode ser remetido à teorização que Francis Bacon fez no século XVII.

Dessa forma, podemos compreender a citação feita no início deste tópico com uma análise das ideias do filósofo desenvolvidas nas suas principais obras dedicadas ao assunto. Quando Bacon escreve em suas obras ideias do tipo: “a verdadeira e legítima meta das ciências é a de dotar a vida humana de novos inventos e recursos”<sup>19</sup> ou “o fim de nossa instituição é o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e a ampliação dos limites do império humano para a realização de todas as coisas que forem possíveis”<sup>20</sup> ele dá credibilidade e importância ao empreendimento científico de maneira que para haver um melhor aproveitamento do potencial de utilidade da ciência seriam necessários órgãos e pessoas qualificadas para a aplicabilidade da interpretação da natureza.

Quando o filósofo propõe um método indutivo com procedimentos graduais e organizados que dariam um suporte para a interpretação da natureza, ele garante a viabilidade da implantação do empreendimento científico porque o seu método daria ao investigador a garantia de uma sólida e bem fundamentada pesquisa científica, proporcionando ao homem uma possibilidade segura de operar na natureza, a partir da compreensão de sua estrutura e da descoberta de novos meios para a melhora de sua qualidade de vida.

---

<sup>19</sup> BACON. *Novum Organum*. p. 64.

<sup>20</sup> BACON. *Nova Atlântida*. p. 245.

É dessa maneira que o filósofo imprime sua marca na História da Filosofia da Natureza, como aquele que vislumbrou um caráter utilitário da ciência visando sempre ao saber para poder, poder este que conferiria ao homem o status de intérprete da obra deixada por Deus.

## REFERÊNCIAS

BACON, Francis. **Novum Organum**. Trad. José A. Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997. Coleção os Pensadores

\_\_\_\_\_. **Nova Atlântida**. Trad. José A. Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997. Coleção os Pensadores

\_\_\_\_\_. **O Progresso do Conhecimento**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2007.

HENRY, John. **A Revolução Científica e as Origens da Ciência Moderna**. Trad. Maria L. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

MARICONDA, Pablo Rúbem. **Inconformismo Perene**. Revista FAPESP, São Paulo, julho de 2001, Edição Impressa 66. Disponível em: [www.revistapesquisa.fapesp.br](http://www.revistapesquisa.fapesp.br).

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **Francis Bacon e a Fundamentação da Ciência como Tecnologia**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROSSI, Paolo. **A ciência e a filosofia dos modernos**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.

## CORPO E PINTURA EM MERLEAU-PONTY

*Karine Magnavita Lopes Araújo<sup>1</sup>*

Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.

Merleau-Ponty

A filosofia de Merleau-Ponty foi desenvolvida tomando por base o comportamento corporal e a percepção, pois, segundo o filósofo francês, é necessário considerar o organismo em sua completude para descobrir o que se seguirá a um dado conjunto de estímulos. E não só: almeja uma investigação sobre o fenômeno da percepção, na qual tentou descobrir o sentido que a tradição sempre atribuiu a uma operação do pensamento. Cumpre explicitar, no decorrer do presente texto, o encontro da filosofia merleau-pontyniana com a pintura, fruto de diversas reflexões estéticas, que revela a pintura como uma expressão reflexiva que se dá no próprio corpo, diálogo com o mundo mediado pelo olhar e pela sensibilidade.

A partir disso, destacaremos, mediante uma análise nas considerações contidas em *O Olho e Espírito*, escrito no qual o filósofo francês estabelece um diálogo com o pintor Paul Cézanne, a fim de evidenciar o caráter fundamental da obra de arte e,

---

<sup>1</sup> Graduanda em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

em especial, a pintura como suscitadora da reflexão filosófica, o que expressa, no decorrer da argumentação, a exaltação do sentido da visão e do corpo em seu construto filosófico.

Merleau-Ponty fundamenta sua filosofia a partir de uma fenomenologia da percepção, como assevera o filósofo: “a percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explicita.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6).

Tendo isso em vista, o mundo é entendido como o meio no qual todos os pensamentos do homem são operados, isto é, o mundo não pode ser resumido ao puro pensamento, tem que ser entendido através do que é vivido. O fundamento dessa filosofia surge a partir do que se pode experienciar, por conta disso, estamos sempre à disposição do mundo; e reconhecemos o projeto do mundo através da consciência de forma “factual”. Em suma, a fenomenologia de Merleau-Ponty prima por encontrar a essência das coisas, outrossim, como estas se apresentam.

O homem, segundo o filósofo francês, não pode ser entendido como objeto das múltiplas ciências existentes, pois tudo o que somos capazes de apreender só conseguimos a partir do conteúdo armazenado através da visão de fatos que ocorreram no mundo, sem a existência deste, a ciência não poderia nos transmitir coisa alguma. Para tanto, afirma o filósofo: “A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação “dele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Merleau-Ponty defendia a importância de descrever os fenômenos sem buscar explicação na ciência. Sua concepção filosófica fenomenológica concede primazia à visão, por ser esse o sentido primordial da percepção, sendo por meio desse sentido que apreendemos o mundo, e este é o que se apresenta à visão.

Todavia, não é apenas algo que se restringe ao pensamento. Percebe-se aí a intenção do filósofo de evidenciar uma nova forma de “ver” o mundo, sem que este viés esteja atrelado a uma forma tradicional de observação científica.

Contudo, pela vastidão de seus escritos, direcionaremos a investigação para sua obra *O Olho e o Espírito*, que foi publicada em 1961 (considerado como ensaio estético), na qual o filósofo ressaltará a importância do olhar para compreensão do corpo. Nesse sentido, cabe demonstrar como a pintura é apresentada e considerada pelo filósofo francês como objeto privilegiado para a reflexão, sendo que esta também será analisada de maneira ampla por meio da reflexão filosófica. Em suma, cabe investigar como se apresenta a pintura na compreensão do corpo no entender do filósofo.

Antes de aprofundarmos em nossas investigações, cabe ressaltar uma importante influência nas reflexões estéticas do filósofo francês, a saber, a obra do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), que nasceu no sul da França, na cidade de Aix-en-Provence. Cézanne dedicou parte da sua vida à pintura e fez desta o principal objetivo de seus esforços, mas, com essa escolha, o artista francês foi de encontro aos interesses de seu pai, que o queria como advogado, e ainda mais, a forma com que o pintor procedia no trato de seu ofício suscitava a contrariedade de seu pai, pois, para Cézanne, a pintura tinha que ser encarada como uma atividade minuciosa, por isso lenta e trabalhosa.

O próprio Cézanne no fim da vida dedicou parte de seu tempo no empenho de compreender sua obra. Mas, para Merleau-Ponty, a melhor maneira de entender a obra do referido pintor é investigá-la através da história da arte, pois, analisar Cézanne, considerando suas próprias palavras, é conceber a sua obra como um pensamento claro. Assim, torna-se necessário afirmar que Cézanne não deixou de interrogar as suas obras e também

de levar em conta que tipo de assentimento receberia dos outros, já que isso significaria o assentimento de um valor, o qual ele mesmo desconhecia. Assim, torna-se necessário considerar sua obra de arte, não apenas pelo viés psicológico do artista ou pela história da arte, mas atinar-se no momento em que o sentido da visão se apresenta e, conseqüentemente, como o pensamento se apresenta frente à pintura.

Desse modo, foi a partir dos impressionistas que Cézanne formou em seu espírito a ideia de que a pintura não era apenas um trabalho de ateliê, e sim, um trabalho na natureza que exigia um estudo intenso e preciso das aparências. Por isso, era preciso deixar de lado a ciência assim como a tradição e voltar-se para a natureza que é a geradora de tudo, de onde tudo provém e através da qual existimos. Nesse sentido, para Cézanne, desenvolver a pintura era restituir a esta arte o que os impressionistas tiravam dela, a saber, a estrutura e a solidez da matéria assim como o peso. Embora não concorde com os impressionistas em determinados aspectos, o pintor francês não abandonou a estética impressionista no que tange a adotar o modelo da natureza, já que ele admitia como guia a natureza, ou a impressão que temos dela.

Assim, o artista francês deixava de lado todos os procedimentos clássicos da pintura, que seriam a determinação das cores pelos contornos, o ponto fixo da perceptividade, a composição da tela e distribuição da luz. O que foi considerado por alguns artistas foi o seu suicídio, já que Cézanne percebia a realidade, mas recusava os meios para alcançá-la, apenas a impressão era utilizada na busca pelo objeto. Cézanne foi um artista que tentou trazer à tona uma nova visão de mundo, isso sem qualquer garantia de acerto, muito menos, de sucesso. O ser artista para ele era a busca incessante da perfeição, sem encontrá-la. Talvez isso seja suficiente para explicar o cuidado extremado que

Cézanne tinha ao explicar sua arte, pois seu maior desejo era se compreender explicando-se para o outro.

Wanderlei C. Oliveira define a tentativa de Cézanne da seguinte maneira: “Se ao olho cabe ver o mundo, ao cérebro resta a tarefa de organizar os dados da visão, descobrindo os meios de exprimi-la na obra” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). Isso significa dizer que a sensação, assim como a reflexão são pilares basilares para a obtenção da arte, dessa maneira, Cézanne trabalhou alheio às críticas teóricas sobre sua pintura, realizou pesquisas sobre sua intenção de pintar a natureza e, reiterando, deixando de lado a tradição e a ciência. Fundamentando-se nisso, podemos inferir que o desejo de Cézanne era construir o seu próprio caminho sem que para isso necessitasse trilhar o caminho de outrem.

Desta forma, Cézanne, no intuito de revolver o mundo através da pintura, tinha um cuidado especial com a harmonização das cores, concebendo estas como a fundamentação do próprio desenho, assim o pintor primava pela “correspondência” entre as cores, assim como a passagem de determinadas cores a outras, o que possibilita afirmar que para Cézanne o desenho só ganha consistência a partir de uma devida harmonização das cores, e por consequência a própria harmonização dessas cores moldam a natureza sensível daquilo que se propõe a retratar.

## A ARTE E O MUNDO

A pintura auxilia o ser humano a se posicionar diante do vivido, pois o trabalho desenvolvido pelo pintor, através da obra de arte, é o de retratar vários objetos que apreendem o olhar, o que resulta numa imposição de questões que estabelecem uma comunicação com o observador. A partir disso, há um argumento enfático em favor da pintura como a transformadora do invisível

em visível e, também como constituinte de uma experiência primorosa, a saber, de que a pintura nos faz revisitar as coisas. A esse respeito, diz Ponty:

Assim, a pintura nos reconduzia à visão das próprias coisas. Inversamente, como que por uma troca de favores, uma filosofia da percepção que queira reaprender a ver o mundo restituirá à pintura e às artes em geral seu lugar verdadeiro, sua verdadeira dignidade e nos pré-disporá a aceitá-las em sua pureza (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 56).

O que não podemos desconsiderar do mundo da percepção é o fato de não poder separar as coisas da forma em que se apresentam em nossos pensamentos, das formas que tais coisas se apresentam no mundo visível. Isso fica evidenciado, quando buscamos no dicionário o significado das coisas e encontramos apenas a sua definição, a saber, “o que é”, e não o “para que serve” tal coisa, ou, qual o seu papel no mundo. Ademais, quando seguimos a percepção, não nos preocupamos com a definição de determinado objeto, mas como ele cumpre sua função e todas as suas marcas adquiridas pelo tempo em que existiu.

Quando o sujeito do conhecimento desenvolve a percepção, se encontra em condições de entender a obra de arte, já que a significação desta é dependente “escrava” de todos os signos. Além disso, nenhuma análise ou definição, por mais elaborada e completa, poderá substituir a “experiência perceptiva” que é transmitida através da obra de arte. Inicialmente não é evidente o fato de a definição não substituir a “experiência perceptiva”, isso acontece, porque não é papel da pintura indicar a direção que o entendimento deve seguir, e sim representar algo já pronto que por hora não se apresentava a visibilidade. Ao ver de Ponty: “A pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 58).



Na pintura, a forma e o conteúdo não existem de maneira dissociada, uma vez que não é possível para o homem imaginar uma pintura que jamais viu um exemplar, ou seja, não podemos imaginar a pintura de um objeto que nunca se apresentou à visão. Nesse sentido, o ser humano utiliza os símbolos para dizer o que as coisas são. Se uma obra de arte pode ser percebida, podemos estender isso a outros campos, sendo assim, uma filosofia da percepção está livre dos equívocos. O mundo não é constituído apenas pelo conjunto das coisas naturais, mas pelo mundo que é percebido.

A obra de arte surge como um paralelo à percepção, visto que esta só é possível através do corpo. Naturalmente o corpo pode ser melhor comparado com a obra de arte do que com objeto físico, uma vez que o corpo é constituído por objetos, espírito, sentido e de não sentido. A oposição entre um e outro não se esgota, sendo que a percepção não atinge todas as coisas em sua totalidade. A isto diz Ponty: “[...] por um lado o corpo posiciona a comunicação com as coisas; por outro, fica manifesto a surda resistência que elas oferecem, a sua inumanidade, o seu “em-si” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 8).

A partir disso, constatamos em *O Olho e o Espírito* que Merleau-Ponty compara o corpo a uma obra de arte e dedica-se ao tema da visibilidade e os seus desdobramentos; profundidade, perspectiva, cor, movimento e linha, sendo estas partes consideradas pelo filósofo como constituintes do ser. Neste sentido, a pintura pode ser entendida como um “ver à distância”, uma reflexão sobre determinado objeto de maneira silenciosa, o que corrobora a ideia de que o corpo humano é o lugar onde essa separação é realizada. Percebe-se então um corpo constituído de uma dualidade, visto que ele é vidente e visível.

O corpo é dotado do sentido da visão, ou seja, a visibilidade se faz presente antes do corpo. Procedendo desta maneira, a filosofia do corpo foi inspirada pela filosofia do espelho que

contém em si o conceito de “carne” e a metafísica da pintura. A pintura não deve ser entendida como mera atividade, trata-se de um modo de ser, podendo ser caracterizado pela manifestação da visibilidade, sendo possível apenas por conta de sua condição de fenômeno no qual as coisas se manifestam no movimento de “contínuo nascimento”.

A dimensão da “coisa” pensada por Merleau-Ponty não acontece como na extensão cartesiana, não no âmbito da significação, já que a pintura está sempre à espera de sua realização, posto que toda comunicação genuína é gerada pelo próprio corpo, uma vez que o filósofo francês entende o corpo de maneira diferente a Descartes. Para ele, o corpo é a base de todas as operações e a fonte do *cogito* pré-reflexivo, sede de paixões, sonhos e fantasias. Descartes tem por objetivo distanciar-se de tudo que possa perturbar a clareza, por conta disso, deixa de lado o sonho, a paixão, as fantasias.

O corpo pensante, quando improvisador, aprende a ser insistente com as coisas, sendo que Merleau-Ponty define o pensamento da seguinte maneira: “Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervenham fenômenos altamente “trabalhados”, e que os nossos aparelhos produzam, de preferência a registrá-los” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 26). Assim sendo, podemos afirmar que a ciência pode se transformar em filosofia.

Tanto o escritor quanto o filósofo é conclamado a estabelecer juízos, dar opiniões, ou seja, eles são obrigados a tomar partido de determinadas situações. Não podendo abdicar da responsabilidade de sujeito falante. Contudo, é reservado ao pintor o direito de analisar todos os objetos e, ainda assim, não estabelecer qualquer opinião sem que esse comportamento seja entendido como uma atitude evasiva. Merleau-Ponty descreve a condição do pintor da seguinte maneira:

Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele aí está forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminção do mundo, sem outra “técnica” a não ser a que seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, a força de pintar, obstinado em tirar, desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História, telas que quase nada acrescentarão às cóleras nem às esperanças dos homens, e ninguém murmura, (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 31).

Através do empréstimo que o pintor faz do seu corpo ao mundo é que ele se torna capaz de transformar o mundo em pintura. Sendo o corpo móvel, se encontra no mundo visível. Desta maneira, nos atentamos à seguinte afirmação de Merleau-Ponty:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro do que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 42).

## A PINTURA COMO EXPRESSÃO

Merleau-Ponty compara os olhos a computadores, sendo que eles funcionam melhor que receptores capazes de perceber cores, luzes e linhas. No entanto, essa peculiaridade dos olhos não é algo adquirido de maneira completa, e sim, moldado e melhorado pelo exercício da visão, “a visão só aprende vendo”. O pintor, quando exerce suas funções, faz uso de uma “Teoria mágica da visão”, o mundo grava nele aspectos do visível. Fazendo uso desses conteúdos é que o pintor cumpre sua função, pois entre este e a natureza existe uma inversão de papéis, prova disso é que muitos pintores afirmam que, em determinadas situações, a natureza os observa.

Além do mais, o visível costuma se transformar, mudar a definição que foi criada por nosso cérebro através da visão. Esse fato é consequência do “truque da perspectiva”, o desejo de Cézanne era pintar “o instante do mundo”, ou seja, captar todo o desenrolar do universo. Para Merleau-Ponty, toda teoria da pintura é uma metafísica, pois o pintor representa o que ele observa e retrata apenas a imagem dessas coisas na superfície, só que, ao compararmos esta imagem com o “real”, percebemos que ela é diferente, encontra-se deformada. Todavia, ainda assim, nos fornece uma ideia do objeto. Que aparece em nós por “ocasião” deste. Nesse sentido, ocorre que o pensamento decodifica os sinais de um corpo, as semelhanças podem ser percebidas por conta da percepção.

A pintura apresenta aos nossos olhos como uma projeção de como o objeto se apresenta no mundo ou de como o objeto é observado pela percepção comum. Posto que, ao nos depararmos diante de um quadro, vemos apenas o que o pintor desejou retratar numa dimensão, largura, altura e profundidade. Esta última é bastante importante, pois é o lugar onde os objetos permanecem visíveis de maneira nítida, por isso é possível afirmar que a profundidade nos dá acesso às coisas. Ademais, ela foi o objetivo da busca de Cézanne por toda sua vida, sendo diferente da profundidade que conhecemos a partir da geometria, a isto assevera o filósofo francês:

Da profundidade assim compreendida, já não se pode dizer que é a “terceira dimensão”. Primeiramente se ela fosse uma dimensão seria antes a primeira: não há formas, planos definidos a não ser que se estipule a que distância de mim se acham as suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira, e que contem as outras, não é uma dimensão, pelo menos no sentido ordinário de *uma certa relação* segundo a qual se mede. Assim compreendida, a profundidade é mais propriamente a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, cuja largura e cuja distância são abstratas, de uma voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa lá está. Quando

Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele procura, e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 82-83).

Os pintores sabem por experiência que não existe uma normatização das técnicas para que se justifique a criação de uma lei fundamental da pintura, ou seja, a perspectiva não é considerada como uma solução exata. Cézanne afirma que “pensa com a pintura”, isso acontece quando o pintor deseja entender a fundo a sua função. Van Gogh, Cézanne e Monet são contemporâneos influenciados pelo impressionismo e contrários dos padrões vigentes de arte no século XIX em Paris, mas que seguiram trajetórias totalmente diferentes.

Segundo Cézanne, o nosso cérebro se junta ao universo da cor, pois não se trata apenas das cores, mas a dimensão da cor. Quando a cor volta a ser discutida e estudada é ampliada a reflexão sobre a dimensão emocional para mais próximo das coisas. Assim, nessa compreensão, os objetos retratados contêm uma essência “animação interna” também denominada irradiação do visível. Pois, apesar de todos esses elementos serem procurados pelo pintor e denominados profundidade, espaço e cor, ainda assim, a pintura dotou a si mesmo de movimento que não se movimenta através da irradiação e vibração. “A pintura é arte do espaço”, já que um quadro pode transmitir aos olhos um acontecimento diferente do que acontece na realidade, pois.

Os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento em que seus dois pés tocavam o solo: por que então quase se tem a ubiqüidade temporal do corpo, que se faz com o que homem monte o espaço (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 97).

Por conta de tudo isso é que a pintura não tem como objetivo retratar o movimento exterior, mas as suas “cifras secretas”,

deixando claro que este tipo de arte não atua fora do tempo, pois está sempre fundada na carne<sup>2</sup>. A pintura é a arte do silêncio, que surge através da visão e a este sentido sensorial volta. Nesse sentido, é a partir do olhar que o mundo é posto diante de nós para a contemplação e a falta dele não deve ser aceita de maneira resignada, pois.

[...] que todo aquele que se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza cuja vista faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe representam a infinita variedade da criação: quem perde os olhos abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de tornar ver sol, luz do universo (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 100).

E necessário deixar claro que a profundidade de cor, linha, forma, contorno, fisionomia, movimento são partes constituintes do ser. O pintor pode em qualquer momento retomar qualquer destas partes ou apenas desenvolver alguns desses aspectos, em outras palavras, cada pintor é livre para o tipo de pintura que irá desenvolver, pois tentar criar um padrão universal de pintura é algo sem sentido, uma vez que a arte ao longo dos anos tenha utilizado novas técnicas e resgatando outras. Merleau-Ponty ressalta o seguinte:

Se nenhuma pintura remata a pintura, se mesmo nenhuma obra se remata absolutamente, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é somente que como todas as coisas elas passam; é também que têm diante de si quase toda a sua vida (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 111).

---

<sup>2</sup> Merleau-Ponty retorna o conceito de “carne” utilizado por Bertrand Husserl, no entanto, faz com que este ultrapasse o alcance e a generalidade de sua filosofia. A “carne” é corpórea, mas não pode ser considerada como matéria, já que ela é corpo que se manifesta com expressão dos sentidos através de seus “órgãos”.

Com o todo exposto, esperamos ter elucidado alguns pontos relevantes para a compreensão da pintura na filosofia de Merleau-Ponty, bem como o interesse do filósofo francês na obra do pintor Paul Cézanne. Pois, no fundo, ficou claro que a intenção de Ponty é mostrar que, com a pintura, surge uma linguagem bastante significativa e, a partir disso, ressalta a visão como o sentido privilegiado para a observação do mundo.

## REFERÊNCIAS

PONTY, Maurice Merleau. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OLIVEIRA, Wanderley C. Cézanne e arte como resposta à Existência: Um estudo de a dúvida de Cézanne De M. Merleau-Ponty. **Revista Eletrônica do Grupo PET – Estética e Artes**, Universidade Federal de São Carlos de São João Del Rei. São Paulo: Revista on-line.

ZAMBOM, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre a arte e Ciência*. 2.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

# ELEMENTOS DA DIALÉTICA PLATÔNICA EM O BANQUETE E NO LIVRO VI DE A REPÚBLICA

Ítalo Costa de Santana<sup>1</sup>  
Carla Milani Damiano

## DO MITO E DA SOFÍSTICA À FILOSOFIA

Deve-se observar que Platão, no embate com os poetas e sofistas de seu tempo, fez uma série de críticas a estes, mas, mesmo assim, ele absorveu elementos destas duas formas da tradição que o antecederam. Tanto no *Banquete* quanto na *República* pode ser notado este embate. Aparentemente, tal ação é como uma ingerência profunda nos métodos que costumava usar. Quando usada como meio de educação ou cura consciente<sup>2</sup>, Platão faz uma reserva essencial à poesia, tal como esclarece Jaeger:

No entanto, o fato de Platão tomar como ponto de partida estas histórias que se contam às crianças não significa, nem por sombras, que a sua crítica à poesia tenha sido escrita exclusivamente de um ponto de vista pedagógico, neste sentido restrito do termo. [...] Por trás da sua crítica aparece o profundo antagonismo de princípios entre a poesia e a filosofia, o qual preside a toda a luta platônica sobre a educação e se agrava ao chegar a este ponto (JAEGER, 1995, p. 770).

---

<sup>1</sup> Bolsista do Programa de Iniciação Científica UESC/FAPESB. E-mail: amgeulux@gmail.com.

<sup>2</sup> Cf. JAEGER. *Paidéia*, p. 768.



Platão procede de modo semelhante quanto aos sofistas, assim como quando rejeitou certos elementos presentes no mito e absorveu outros. Com os sofistas, encontramos a origem da concepção do homem como animal racional, fundamento do humanismo e da concepção antropológica clássica. Os sofistas, ao criarem a retórica, fazem surgir um dos momentos mais importantes da construção da concepção antropológica clássica, à qual correspondem boa parte dos caracteres da concepção ainda vigente no ocidente<sup>3</sup>. Ao problema da relação de Platão com os sofistas, Lima Vaz acrescenta:

Com efeito, encontrando-se no centro da crise ateniense da segunda metade do século V [a.C.], tragicamente agravada pela guerra do Peloponeso, e abrindo-se ao mundo de idéias novas trazidas pela Ilustração sofística, Sócrates pensou a crise ateniense à luz daquelas idéias, e de sua meditação emergiu uma nova concepção de homem, cujos traços fundamentais irão compor justamente a imagem do homem clássico que as filosofias posteriores nos transmitirão.<sup>4</sup>

Ao jogar com as antíteses de Parmênides, os sofistas afirmam que o “não-ser” não existe, o que os habilitaria a afirmar simplesmente que o erro não existe, deste modo o erro sofístico é inapreensível e o próprio sofista se converte em algo indefinível enquanto se refugia no “não-ser”<sup>5</sup>. A crítica de Platão a estes - a escola sofista, aos sofistas - estaria, então, pautada na insuficiência e esterilidade da dialética erística, pois a verdadeira técnica do dialético consistiria em:

Estar fundada no princípio de que o devir mascara, oculta, o ser, e, que o não saber da situação aporética tem implícito em si um saber,

---

<sup>3</sup> Cf. VAZ, p. 33.

<sup>4</sup> VAZ, *Antropologia Filosófica*, p. 33-34.

<sup>5</sup> Cf. ABBAGNANO, p. 28.

---

de que o ser, sem identificar-se com o devir, de que a situação aporética tem como necessidade, como exigência, a presença do ser<sup>6</sup>.

Apesar deste conflito, as concepções antropológicas de Platão contêm, de modo sintético, elementos tanto da tradição pré-socrática, quanto à relação do homem com o *kósmos*; da concepção socrática de homem, quando evoca o “homem interior” e a noção de “alma” (*psyché*); quanto da tradição sofística, quando toma o homem como um ser da cultura e da política<sup>7</sup>. Kerferd ressalta, acerca da relação de Platão com os sofistas, que,

De fato, Platão, no *Sofista*, numa passagem a ser discutida logo mais (232b), destaca um aspecto como distintivo de todos os sofistas como tais, a saber, que eles eram *Antilogikoi*, que opunham um *logos* a outro. Isto significa que o que estamos chamando de método de Protágoras tem fundamento na própria teorização de Protágoras, e isso certamente sugere que é mais provável que o método seja dele do que simplesmente derivado de Sócrates.<sup>8</sup>

Assim, ante estas duas tradições que participam do cerne do cenário político e cultural da Grécia do século IV a.C., Platão vai posicionar-se de forma crítica. Segundo ele, as explicações que estas dão acerca do mundo e da diversidade de seres e fenômenos existentes neste carecem de um fundamento racional que justifique a credibilidade que muitos conferiam aos poetas e sofistas. É neste contexto que as duas obras de Platão aqui evocadas, *O Banquete* e *A República*, vão inserir-se, fortalecendo o novo momento da cultura ocidental que naquele momento estava a consolidar-se e que foi identificada com o nome de filosofia.

---

<sup>6</sup> ABBAGNANO, N. (Org.). *La Evolución de la Dialéctica*, p. 28.

<sup>7</sup> Cf. VAZ, p. 35-36.

<sup>8</sup> KERFERD, *O Movimento Sofista*, p. 61-62.

## **EROS E A DIALÉTICA NO *BANQUETE***

Em *O Banquete*, o amor (*Eros*) é considerado o objeto predominantemente da discussão e a beleza é um dos principais conceitos envolvidos nesta discussão sobre a natureza de *Eros*. A partir das exposições acerca da relação entre a beleza e o amor em alguns momentos do *Banquete*, Sócrates, no fictício diálogo travado com Diotima de Mantinéia, acompanha a determinação que Diotima confere aos graus hierárquicos da beleza. Como fonte de inspiração, a beleza possibilita a elevação progressiva da alma do mundo sensível ao ser, da visão múltipla e sensível da beleza à ideia de beleza em si.

Os discursos que os interlocutores do *Banquete* pronunciam um após outro em louvores a *Eros* exprimem as características subordinadas e acessórias do amor, características que a doutrina exposta no diálogo Diotima-Sócrates unifica e justifica. Pausânias distingue o *Eros* celeste, que se volve para as almas, do *Eros* vulgar, que se volve para os corpos. Erixímaco vê no amor uma força cósmica que determina as proporções e a harmonia de todos os fenômenos, assim no homem como na natureza. Aristófanes exprime um dos traços fundamentais que o amor manifesta no homem: a insuficiência, através do mito de seres duplos que representavam três gêneros sexuais, o masculino, o feminino e o andrógino, os quais, ao serem divididos pelos deuses em duas metades, para seu castigo, se veem obrigados a procurar por sua outra metade para se unirem a ela na tentativa fracassada de reconstituir o ser primitivo duplo. Essa ideia de carência é repetida por Diotima no diálogo com o jovem Sócrates, ao afirmar que o amor deseja o que não tem, o que precisa, e que é, portanto, imperfeição e carência.

O objeto do amor, o fim para o qual se dirige, é a beleza. O homem na sua condição de mortal busca a beleza e, deste

ponto, tenta perpetuar-se nesta através da geração, deixando após si um ser que se lhe assemelha. O mito afirma que Eros é filho de Pênia (Pobreza) e de Poros (Recurso); não sendo propriamente um deus, mas um *daimon*; não possuindo nem a beleza, nem a sabedoria, mas as deseja, aspira possuí-las, e, deste modo, detém em si a condição de filósofo. Assim, Eros é desejo de beleza; e a beleza deseja-se porque é o bem que torna feliz. É ao longo de uma lenta caminhada passando de um grau a outro que o homem vai tendo acesso à beleza elevando-se por aproximações sucessivas. O primeiro estágio é o da beleza de um corpo, que atrai e prende o amante. Percebendo em seguida que a beleza é igual em todos os corpos, o amante começa a amar outros corpos. Como acima da beleza corpórea há a beleza da alma, na sequência o amante volverá seu olhar para ela; acima desta está a beleza das instituições e das leis, para além desta, a beleza das ciências e, finalmente, acima de tudo, a beleza em si, que é eterna, superior ao devir e à morte, perfeita, sempre igual a si mesma e fonte de toda outra beleza<sup>9</sup>.

Platão afirma que a beleza detém o privilégio de ser a substância mais evidente e mais amável. Ela é o elemento intermediário entre o homem caído e o mundo das ideias e o homem responde com amor ao seu apelo. Mesmo podendo ficar preso à beleza corpórea e em muitos casos pretendendo apenas gozar desta somente, o amor, quando é sentido e realizado na sua verdadeira natureza, torna-se o guia da alma para o mundo do ser. Neste estágio, os caracteres passionais de Eros não deixam de existir e manifestar-se, mas subordinam-se e fundem-se na pesquisa rigorosa e lúcida do ser em si, da ideia<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. PLATÃO, *O Banquete*, 210a – 211a.

<sup>10</sup> Cf. DROZ, *Os mitos platônicos*, p. 91.

Portanto, Eros, neste momento, torna-se o fundamento do procedimento racional, dialético. A dialética é a um tempo pesquisa do ser em si e união amorosa da alma no aprender e no ensinar. Consequentemente torna-se o guia da alma, pela mediação da beleza, em direção ao verdadeiro destino. É, ainda, a verdadeira arte da persuasão, o discurso verdadeiro. Não sendo, como sustentam os sofistas, apenas um discurso, uma técnica a que seja indiferente à verdade do seu objeto e a natureza da alma que se quer persuadir, mas ciência do ser em si e, ao mesmo tempo, ciência da alma. Nessa qualidade, distingue as espécies da alma e acha para cada uma o caminho apropriado para persuadir e conduzir ao ser. Este conceito da dialética, que está presente no Fedro, é o ápice da teoria platônica do amor.

el tema del Eros en el Fedro y el Banquete (este último tal vez algo más pertinente para el tema principal de Koyré — el de la dialéctica del conocimiento y la supremacía de la razón — de lo que podría pensarse a primera vista)<sup>11</sup>.

Mesmo ocupando um local relevante na estrutura argumentativa do *Banquete*, Eros é um “auxiliar” do método dialético. Eros, tal como apresentado no *Banquete*, é uma paixão disciplinada, que só faz sentido quando eleva a alma através da filosofia à contemplação do Belo em si, enquanto as outras formas de delírio conduzem-nos à possessão precária e instável da verdade. A dialética diz sempre respeito à razão. O amor é um meio de alcançar o objeto próprio da razão, mesmo partindo do que é estranho a ela. Eros e a dialética possuem uma relação quase simbiótica, vez que o amor, mesmo ancorado inicialmente no sensível, detém em si, por princípio e finalidade, a racionalidade e, deste modo, tem a condição de ascender do sensível à unidade da ideia.

---

<sup>11</sup> KOYRÉ, *Introducción a la lectura de Platón*, p. 15.

No momento em que afirma Eros como um *daimon*, Platão demonstra como, das oposições, podem surgir mediações, porque há intermediários. Do mesmo modo, Eros possibilita à alma sair das conjecturas da opinião, pois a opinião (*doxa*) é um intermediário preso entre os limites da ignorância. Já Eros, ao contrário, une os extremos e os concilia, abrindo a possibilidade da superação da oposição e o encontro de um conhecimento superior ao anterior. Em alguns momentos, Eros corre o risco de perverter-se, quando não tem por objeto a virtude e o saber, vez que, perto do sensível, ele deixa de buscar a orientação da verdade.

Como princípio motor, participa tanto do mundo sensível quanto do espaço inteligível. Assim, Eros não pode ser considerado apenas uma peça de articulação. Em outros termos, o sensível não fica eternamente estrangeiro ao inteligível. A dialética platônica pressupõe um movimento transitivo-ascendente, uma passagem que se destina a um objetivo e, Eros, quando disciplinado pela filosofia, tem justamente este caráter. Eros faz a intermediação entre fazer e saber, podendo ser conhecimento da virtude, porque, como expressão metafórica da dialética, ele é a tendência ativa em direção à ideia, um dos aspectos da razão. A dialética deve ser ativa e viva, a razão deve ser acompanhada do calor que anima e vivifica a alma, da convicção que persuade, do entusiasmo que arrebatava e da inspiração que ilumina.

No diálogo, Alcebiades é apresentado como meio de apresentar o complexo jogo entre a aparência e a essência, quando tenta definir os efeitos da figura de Sócrates sobre sua vida. Reconhece que não tem condições de não situar a imagem daquele que descreve com os traços de uma personalidade desconcertante. Ao afirmar que há em Sócrates algo de extraordinário encarcerado, Alcebiades promete desvelar este

segredo, demonstrar o que é justamente este algo, e, nele pretende iniciar os presentes, oferecendo – tal qual ocorre no rito iniciático de Diotima - a visão de sua imagem<sup>12</sup>. Provavelmente por isso é que só consiga compará-lo a seres extravagantes, como os silenos. Estas comparações são fundamentais, tendo em vista que evidenciam que Sócrates possui dentro de si o brilho de um poder pelo qual Alcebíades estará irremediavelmente vencido<sup>13</sup>.

## LIVRO VI DE A *REPÚBLICA* - A ANALOGIA DA LINHA

Segundo Platão, o Bem é para onde todas as almas, todos os homens, direcionam-se. É o que todos os seres humanos almejam e buscam alcançar. Para Sócrates, quem atinge essa espécie de Bem é filósofo, pois apenas a filosofia localiza-se no ponto mais alto das operações da alma. O Bem é o único a estar acima da justiça, o que tanto se investiga na *República*. A ideia de Bem neste diálogo é uma espécie de ideia matriz, dela todas as outras são geradas, possuindo caráter unificador, supremo e que só pode ser alcançado pelo filósofo.

É no livro VI de *A República* que Sócrates revela o que há de mais divino e supremo para ele, este está além da justiça, está além do ponto mais alto, é único, é Bem. Entre os antigos, o bem platônico, que é algo inteligível, chama a atenção pela sua obscuridade, sendo até matéria de zombarias abundantemente exploradas por poetas cômicos<sup>14</sup>. Entretanto, Goldschmidt resalta, no contexto da obra platônica, que,

---

<sup>12</sup> Cf. DROZ, *Os mitos platônicos*, p. 89.

<sup>13</sup> PLATÃO, *O Banquete*, 215b.

<sup>14</sup> Cf. GOLDSCHMIDT, *A Religião de Platão*, p. 33.

[...] no entanto, esse “Bem” inteligível é “o que toda alma busca, e do qual ela faz o fim de todos os seus atos, porque advinha seu valor, embora sendo impotente para apreender claramente sua essência”<sup>15</sup>.

Deste modo, resta ao Bem incorporar certo caráter divino. Por isso ele é essencial para o homem e para a ordenação hierárquica do seres. Com vistas a produzir uma explanação eficiente que dê conta de expor a importância do Bem na esfera inteligível, Platão metaforiza-o com o sol na esfera sensível.

Para Platão, o sol está para a esfera do sensível assim como o Bem está para a esfera do inteligível. Todas as coisas que estão no sensível aparecem-nos na penumbra quando iluminado por uma luz derivada. Mas essa mesma coisa aparece claramente quando iluminada pelo sol; aí se pode ver objetivamente o que a coisa é e todas as suas características. Pode-se conhecer, desta forma, sem margem de erros, algo quando este está exposto à luz do Bem:

Sabes que os olhos - prossegui - quando se voltam para objetos cujas cores já não são mantidas pela luz do dia, mas pelos clarões noturnos, vêem mal e parecem quase cegos, como se não tivessem uma visão clara.

- Exatamente.

- Mas, quando se voltam para os que são iluminados pelo Sol, acho que vêem nitidamente e torna-se evidente que esses mesmos olhos têm uma visão clara.<sup>16</sup>

Com a exposição da noção de Bem como algo superior, a analogia entre estas duas instâncias do real, o sensível e o inteligível, geram a comparação entre os seguintes elementos:

---

<sup>15</sup> GOLDSCHMIDT, *A Religião de Platão*, p. 33.

<sup>16</sup> PLATÃO, *A República*, 508a-e.



Sensível = Inteligível  
 Sol = Bem  
 Luz = Verdade  
 Cores = Ideias  
 Visão = Inteligência  
 Olhos = Razão  
 Enxergar = Raciocinar  
 Aptidão para ver = Aptidão para conhecer

Sócrates, através dos seus argumentos no Livro VI, evidencia que, enquanto o sol “reina” na esfera sensível, o Bem “reina” na esfera inteligível: o sol não só ilumina as coisas de maneira a torná-las visíveis, mas dá vida às coisas e as faz crescer e multiplicar; a ideia de Bem como o sol faz a triangulação entre os objetos do conhecimento (as ideias em si) e o modo de conhecer em seu mais elevado grau (*noiesis* ou *episteme*). Nos dois casos, trata-se de uma ação qualitativa e criativa que confere vida aos objetos sensíveis e cognoscibilidade aos objetos inteligíveis. Para não esquecer detalhe algum, com vistas a fazer a discussão progredir de modo ordenado, Sócrates e seus interlocutores vão passo a passo discutindo acerca do Bem, com vistas a dar conta de compreenderem a exposição plena do conceito de justiça. Neste contexto, os interlocutores de Sócrates são incitados por ele mesmo a buscar quaisquer erros ou imprecisões na sua exposição.

A analogia da linha constitui-se com base na analogia do sol com a idéia de Bem, na qual se traçou uma linha divisória entre duas partes inicialmente, separando esfera sensível abaixo e esfera inteligível acima. De um lado da linha, graus do Ser; do outro lado, operações da alma no sentido de ascensão, indo de encontro ao conhecimento real. Mas, já se tendo exposto e entendido O Bem como algo supremo, segue Sócrates com a proposta de analogia para explicar a relação existente entre as

esferas sensível e inteligível, de como se dá o conhecimento e a ascensão da alma.

A analogia da linha tenta expor a hierarquia dos seres e da relação entre sensível e inteligível e não deixa escapar elemento algum, mostrando a importância do Bem, sua posição e seu papel na vida do homem. Depois de separadas as duas esferas, as mesmas são divididas em duas partes desiguais. Na esfera sensível: na parte mais baixa, as imagens, alcançadas através da suposição ou ilusão; na parte superior, os seres naturais alcançados pela crença. Na esfera inteligível: na parte mais baixa, os entes matemáticos acessados através do entendimento ou razão; na parte mais elevada, as formas e ideias às quais se tem acesso através da filosofia, ou seja, o que é de supremo, o Bem.

## CONCLUSÕES

Abbagnano considera a dialética de Platão como: “uma técnica de busca associada que se efetua através da colaboração de duas ou mais pessoas por meio do procedimento socrático da pergunta e da resposta.”<sup>17</sup> Tal como pode ser concebido através das obras de Platão, a filosofia deve ser tomada como a obra de homens que vivem juntos e discutem benevolmente e, não como assunto individual e privado. Tomando as hipóteses como simples hipóteses, e não como princípios, ou seja, apenas como ponto de apoio, o filósofo deixa o conhecimento da multiplicidade e dirige-se em direção ao pleno conhecimento da unidade subjacente a todo ser existente no múltiplo. Na *República*, é afirmado que há um segundo grau de conhecimento inteligível no plano do puro cognoscível, que só é concebido graças à dialética.

---

<sup>17</sup> ABBAGNANO, N. (Org.). *La Evolucion de La Dialectica*, p. 12.

O filósofo, após a aquisição do conhecimento do princípio universal, pode então, a partir da razão e da investigação acerca dos entes inteligíveis, compreender corretamente a multiplicidade das coisas graças à correspondência destes à sua ideia matriz. A dialética platônica é composta por dois aspectos básicos, o perguntar e o responder. O primeiro aspecto, que estaria relacionado com a prática socrática de inquirir, purga o interlocutor de suas concepções errôneas e, devido à falta de um juízo, o torna disponível, vazio, para que entre em ação (ou não) o elemento maiêutico, que está diretamente ligado ao segundo aspecto, o do responder. “A verdadeira força dessa *paideia* que ensina a perguntar e a responder cientificamente é o perfeito estado de vigilância que instala na consciência.”<sup>18</sup>

Ao longo do texto, o autor aqui investigado demonstra a aplicação por ele enunciada na *República*, Livro VI, de sua concepção de dialética, tendo em vista que Sócrates, enquanto implacável inquisidor permanece inquirindo até que as contradições inerentes ao discurso de seu interlocutor sejam identificadas. O aspecto dialético dos diálogos pode ser facilmente identificado graças à congruência de sua estrutura conceitual ante a divisão de graus de conhecimento estabelecida por Platão frente ao sensível e ao inteligível. Ante a relação entre conteúdo e forma, tal como pode ser percebido através da análise dos diálogos; a partir deste ponto de análise, o aspecto dialético do pensamento de Platão também pode ser identificado. Entretanto, a dialética para Platão não se restringe apenas ao plano da forma e do conteúdo tal como pode ser notado nos diálogos.

Os discursos verbalizados pelos convidados trazem em seu corpo a expressão dos elementos culturais imanentes à tradição cultural grega. No *Banquete*, percebe-se, através dos diversos

---

<sup>18</sup> JAEGER, W. *Paidéia*, p. 913.

discursos proferidos pelos convidados acerca da natureza de Eros, que há uma progressão de descrições que vai do sensível ao inteligível quanto às características do objeto motivo. Os discursos expostos no *Banquete* têm entre si uma relação de complementaridade, segundo a qual cada um deles estabelece um degrau da escada que ascende do sensível e das concepções particulares contidas neste até o inteligível e seu caráter universal. Em cada discurso, é perceptível a presença de uma linha de orientação intelectual, que hora é influenciada pela tradição mítico-poética, hora pela tradição dos poetas trágicos, hora pela retórica sofística e até pela medicina. Apenas Sócrates, que, não se sentindo apto a fazer um discurso, prefere fazer sua exposição a partir de sua habitual prática discursivo-dialógica.

É imprescindível ressaltar o fato de Diotima deter conhecimentos que Sócrates não possui, mesmo sendo Sócrates aquele que é considerado pelo oráculo o mais sábio entre todos os homens. O diálogo entre Sócrates e Diotima vai mostrar que uma mulher estrangeira está mais próxima do saber que aqueles que o senso comum normalmente afirma, tal como os poetas, os sofistas e os médicos. Este argumento, por um lado, condiz com a concepção platônica de que todos os seres humanos detêm capacidade intelectual para compreender corretamente a totalidade das coisas. Por outro lado, alguns intérpretes preferem acreditar que se trata apenas de um ardil socrático: ao entregar a palavra arguidora a uma mulher, ofende menos seu célebre anfitrião e convidados notórios. Platão coloca uma mulher como interlocutora de Sócrates, e esta, na medida em que progride em sua exposição, é que acaba por instruí-lo quanto à verdadeira natureza de Eros. Na conclusão de *O Banquete*, Platão genialmente apresenta a todos, um homem entregue à desmedida, este homem aponta Sócrates como o modelo ideal a ser seguido por todos, entretanto, este que está à mercê da desmedida serve

de medida diametricamente oposta ao que ele mesmo aponta enquanto o que deve ser feito. Esta rica aparição contrasta bruscamente com tudo o que foi exposto anteriormente e colocando-se em oposição direta ao discurso-diálogo de Sócrates, leva o leitor a refletir sobre qual é a reta medida de Eros.

De modo semelhante ao qual procede em *O Banquete*, no Livro VI da *República*, Platão oscila entre o sensível e o inteligível em suas abordagens. Neste livro, Platão expõe duas de suas mais importantes “metáforas”, a da similaridade ideia de bem com a do Sol e a do Símile das Quatro Linhas. Em alguns momentos, Sócrates e seus interlocutores dialogam sobre objetos conceitualmente mais próximos do conjunto dos seres inteligíveis, em outros momentos, o diálogo procederá acerca dos objetos sensíveis e de questões evocadas pelo senso comum, como a visão corrente de que os filósofos não são homens aptos a governar.

Segundo Paci, a dialética platônica teria a capacidade de identificar o ser, o movimento, a estaticidade, a identidade e a alteridade. Também detendo em si a potencialidade de identificar: “1. ‘Uma idéia única que se estende por todas as partes através de muitas, cada uma das quais segue sendo uma separadamente.’ 2. ‘Muitas idéias, diferentes umas das outras desde fora, englobadas em uma só idéia.’ 3. ‘Uma idéia única que permanece única apesar de que penetre em uma pluralidade de idéias.’ 4. ‘Uma pluralidade de idéias separadas umas das outras.’”<sup>19</sup>

Ou seja, tanto para que Platão pudesse vir a estruturar suas obras, de modo tal que elas mantivessem vivas em seu próprio corpo o caráter dialético de sua doutrina, quanto para que ele pudesse vir a expor o que é de fato dialética e qual o seu concei-

---

<sup>19</sup> ABBAGNANO (Org.). *La Evolución De La Dialéctica*, p. 42.

to, ele deveria ter investigado, compreendido e implementado o método previamente em sua prática intelectual, uma vez que, somente deste modo poderia ter o domínio conceitual acerca do tema tal como é exposto em seu *cânon*. Assim, é confirmado no *corpus* platônico um caráter triplo da dialética. O primeiro é referente ao modo como é conceitualmente definida a dialética. O segundo aspecto refere-se ao modo de como ele vem a ordenar a estrutura dos diálogos. Por sua vez, o terceiro aspecto refere-se ao modo como a dialética está intrinsecamente implícita no pensamento e nas investigações filosóficas do autor.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola (Org). *La Evolución de la Dialéctica*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971.
- DROZ, Genevière. *Os mitos platônicos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- FERRARI, G. R. F. et al. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *A religião de Platão*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Os Diálogos de Platão – Estrutura e Método Dialético*. São Paulo: Loyola, 2002.
- HADOT, Pierre. *O que é filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 1999.
- JAEGER, Werner. *Paidéia – A formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KERFERD, G. B. *O Movimento Sofista*. São Paulo: Loyola, 1999.
- KOYRÉ, Alexandre. *Introducción a la lectura de Platón*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

LAËRTIOS, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Brasília: UNB, 1987.

PLATÃO. *A República*. (Coleção Os Pensadores:). vol. A REPÚBLICA – Platão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. *A República*. Coleção Obra-Prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PLATÃO. *O Banquete*. (Coleção Universidade:) vol. Platão – Diálogos I. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1985.

PLATÃO. *O Banquete*. Coleção Clássicos Gregos. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

VAZ, Henrique Cláudio Lima. *Antropologia Filosófica*. v.1. 5 ed. São Paulo: Loyola, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

# A NOÇÃO DO INTELLECTUAL NA FILOSOFIA SARTREANA<sup>1</sup>

*Webert Ribeiro de Oliveira<sup>2</sup>*

## O INTELLECTUAL E O ENGAJAMENTO NA FILOSOFIA SARTREANA

Neste artigo, visamos elucidar a função social do intelectual na filosofia sartreana. Para Jean Paul Sartre, o intelectual não é o cientista que trabalha na fissão do átomo, mas aquele que faz um manifesto advertindo sobre o perigo de tal engenhosidade.

Essa consideração inicial tem por base a ideia de que toda ação, segundo Sartre, se insere em um percurso dialético negando parcialmente o que é a partir do que não é. É desta forma que a práxis revela o momento do saber prático ultrapassando, modificando e conservando a realidade. A verdade neste sentido é intrinsecamente dependente do devir ou vir a ser.

Disso decorre que, de início, todo saber prático é invenção. O especialista de tal saber, segundo Sartre, surgiu com o desenvolvimento científico proporcionado pela burguesia, nos séculos XVI e XVII. Desde que se constituiu como classe de mercadores, a burguesia entrou diretamente em conflito com a Igreja

---

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da monografia de conclusão de curso orientada pela professora Carla Milani Damiano.

<sup>2</sup> Graduado em filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz. [webertfilosofia@yahoo.com.br](mailto:webertfilosofia@yahoo.com.br).



Católica, cujos princípios da antiga ordem feudal, tais como o pecado da usura, o preço justo e a condenação dificultavam o desenvolvimento do capitalismo comercial.

Os especialistas do saber prático nascem, segundo Sartre, do projeto político da burguesia. Não se trata de uma classe nem de uma elite que se encontra integrada ao capitalismo comercial. Não se trata também de guardiões de ideologia alguma, sua função é produzir uma justificativa teórica para a burguesia.

Na verdade, nenhuma adaptação da ideologia sagrada poderia satisfazer a burguesia, que só tinha interesse, na dessacralização de todos os setores práticos. Ora é isso para além dos conflitos entre clérigos que, mesmo sem se darem conta, os técnicos do saber prático produzem, ao esclarecer a práxis burguesa sobre ela mesma e definir o lugar e o tempo em que se desenrola a circulação das mercadorias.<sup>3</sup>

O interesse pela dessacralização da antiga ordem representou a negação da ideologia clerical. Tal é o sentido do que foi chamado de crise do pensamento na Europa. A ideologia propagada pela burguesia foi constituída posteriormente por filósofos como: Voltaire, Diderot, Rousseau, matemáticos como D'Alembert. Tais pensadores tomaram o lugar dos clérigos e foram considerados, segundo Sartre, os amantes da sabedoria.

## O INTELLECTUAL E A BURGUESIA

Para Sartre, o Iluminismo é a expressão política da valorização da técnica sobre a natureza, da valorização da razão como forma de alcançarmos a felicidade. Trata-se de construir uma concepção racional do universo que justifique as ações e reivindicações da burguesia. Toda crítica realizada pelos filósofos das

---

<sup>3</sup> SARTRE, 1966, p. 19.

luzes, foi construída contra os prelados da igreja. Os filósofos aparecem assim como intelectuais orgânicos, no sentido que Gramsci dá à palavra: nascidos da classe burguesa, encarregam-se de exprimir o espírito objetivo dessa classe. De onde vem esse acordo orgânico?<sup>4</sup>

Essa foi a época de ouro da burguesia, os filósofos que eram seus intelectuais orgânicos por terem nascidos no seio da classe, lutaram para extrair-lhes a ideologia necessária para tomada do poder político. O erro da burguesia foi justamente acreditar ser uma classe universal. Foi justamente isso, segundo Sartre, que tornou o humanismo dessa classe ultrapassado.

Os técnicos do saber prático não foram vanguardistas de ideologia alguma. Porém foram os primeiros a construir uma ideologia para burguesia. O técnico do saber prático é alguém que foi recrutado de cima para baixo, ou seja, a sua função não diz respeito diretamente ao interesse das massas. Uma sociedade, segundo Sartre, escolhe seus mortos através da proporção de mais-valia<sup>5</sup> que consagra para a medicina.

O desenvolvimento da ciência necessita eminentemente das massas. A classe dominante escolhe os seus técnicos em função do lucro que lhe será proporcionado. Tudo isso depende da produção das novas necessidades da conjuntura social que vivemos.

Hoje em dia a coisa é clara: a indústria quer pôr a mão na universidade para obrigá-la a abandonar o velho humanismo ultrapassado

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>5</sup> O conceito de mais-valia utilizado por Sartre faz menção à economia marxista, que, através de um estudo sistemático do capitalismo, realizado por Karl Marx e Friedrich Engels, foi intitulado de mais-valia, as horas de trabalho socialmente produzidas e não pagas dos operários pela burguesia.

e substituí-lo por disciplinas especializadas, destinadas a dar às empresas técnicos em testes, quadros secundários, public relations etc.<sup>6</sup>

A formação destes especialistas do saber prático obedece a um sistema que regulamenta o ensino a partir dos conhecimentos práticos necessários. Portanto, as disciplinas especializadas da universidade formam cientistas com base na realidade da sua própria classe social.

Nesse sentido, segundo Sartre, o seu ser social e seu destino vêm de fora. É aí que o intelectual aparece como aquele que toma consciência de ser, em si mesmo, a prova da desigualdade dos homens. Para Sartre, o intelectual é um humanista que recebe uma herança cultural por parte de sua família, nascer em sua família ou na cultura, segundo Sartre, é a mesma coisa.

Os intelectuais do século XVIII são forjados por sua própria classe social: nascidos no seio da burguesia, contestavam as formas atrasadas do poder feudal. Lutar por um universalismo científico e técnico sob controle do particularismo da classe dominante, segundo Sartre, é quando a ciência torna-se uma ideologia.

Independente dos fins da classe burguesa, todo ato realizado por um cientista é, de início, prático. Segundo a concepção sartreana, a preocupação do cientista está na utilidade de seu trabalho para a sociedade. Quando o médico busca a cura para o câncer, não está ainda em questão quem será de fato curado: se rico ou pobre.

Assim, os técnicos do saber prático são produzidos pela classe dominante, como pequenos funcionários da superestrutura, dirigidos por organismos privados ou de Estado. O técnico do saber prático significa, na concepção sartreana, a contestação prática do universal. Todavia, esses homens da ciência têm seus projetos sempre utilizados como meios para os fins da burguesia.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 22.

A partir destas nuances, os técnicos do saber ou aceitam definitivamente a ideologia da classe dominante ou fingem a postura da neutralidade científica. É justamente da posição contrária à ideologia que surgem os intelectuais como contestadores dos valores universais da burguesia e do particularismo do projeto social de tal classe. Neste sentido, encontramos a formação do intelectual como um agente que se envolve, segundo Sartre, naquilo que não é de sua conta para defender seu lugar na sociedade.

Em suma, todo técnico do saber é potencialmente intelectual, já que é definido por uma contradição que nada mais é que o combate permanente entre sua técnica universalista e a ideologia dominante. Mas não é por simples decisão que um técnico se torna intelectual de fato: depende de sua história pessoal ter ou não conseguido desfazer nele a tensão que o caracteriza; em última análise, o conjunto dos fatores que realizam a transformação é de ordem social.<sup>7</sup>

O técnico do saber prático, segundo posição sartreana, tem seu lugar definido na sociedade na condição de estudante. Os baixos salários podem reduzir os estudantes a uma maior dependência, mas também, segundo Sartre, podem levá-los a uma maior contestação. Há profissões que são menos honoríficas, todavia aquele que se vê excluído apenas pode contestar a sua condição social, protestando contra a sociedade inteira.

É desta forma que acontece o fenômeno social da transformação do cientista em um intelectual. Quando um técnico toma consciência da contradição social, da qual ele próprio faz parte no sistema de valores tradicionais. Essa tomada de consciência faz-se real pelo nível da atividade e posição que é ocupada pelo cientista na sociedade.

A ideologia dominante pode também, dependendo dos interesses sociais que estejam em conflito, valorizar a camada dos

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 29.

técnicos como forma de fortalecer seu poder. Mas, contrário a tal posição, o intelectual, desde o início de sua atividade como contestador, age como um produto de sociedades despedaçadas. Segundo Sartre, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou o despedaçamento de toda a sociedade. O intelectual sartreano é um produto histórico.

## FUNÇÃO POLÍTICA DO INTELECTUAL

O intelectual sendo determinado em sua existência, segundo a posição sartreana, precisa demonstrar sua função. A classe dominante não atribui importância a ele: apenas vê nele um técnico do saber e um funcionário da superestrutura. O que de fato importa é saber que ele não tem mandato de ninguém, não utiliza do argumento de autoridade para ter suas teses aprovadas, não age como um produto de decisões, mas como um monstro gerado pela própria monstruosidade da sociedade.

Podemos, segundo Sartre, ser sensíveis ao que o intelectual diz, mas não à sua existência. Suas teses podem aparecer facilmente em alguns momentos como de todos. O intelectual é suprimido em muitas ocasiões pela própria forma que faz uso de seus produtos. Os objetos de pesquisa dos intelectuais são duplos inversos e complementares. Primeiro por ser necessário apropriar-se da sociedade e segundo porque o faz na mesma medida em que ela o produz.

Tais acontecimentos, segundo Sartre, significam a remissão de si ao mundo, na mesma medida em que há remissão do mundo em si. O intelectual vive, nesse sentido, uma interioridade da exterioridade que é reexteriorizada, o que representa, em todos os seus momentos, a pura realização da dialética hegeliana.

Na perspectiva sartreana, podemos notar o distanciamento do intelectual da universalidade abstrata. O erro dos filósofos iluministas, para Sartre, foi acreditar em método universalista e analítico como a única condição elementar para se definir a sociedade. As razões que os levaram a isso foram claras: os filósofos eram intelectuais orgânicos da burguesia, trabalhando em nome da falsa universalidade desta classe.

Assim, define Sartre, quando se buscava o homem, apenas encontrava o burguês. Estas são as diversas formas de combater, segundo o filósofo, a ideologia que justifica o falso como verdadeiro, construindo preconceitos que existem de forma concreta, desde a infância das pessoas. Destruir esse “eu” preconceituoso é a forma de o intelectual agir no mundo.

O intelectual defendido por Sartre é um técnico da universalidade que percebe que o domínio do universal não está ainda pronto. E que neste empreendimento o homem é o porvir do homem. O intelectual é equivocadamente definido como um homem de universalidade abstrata. A função do intelectual não condiz com essa definição, pois a razão que leva o intelectual a teorizar é formar um homem concreto, produzir uma unidade verdadeira nas pessoas e fugir das alienações.

A preocupação do intelectual é forjar uma nova sociedade, na qual o homem viva desprendido dos preconceitos e da injustiça existente. Isto significa superar exteriormente as proibições sociais nascidas da estrutura de classes e conseqüentemente as inibições e autocensura do interior. Essa é a tarefa política daquele que está em perene confronto com o concreto e apenas pode dar uma resposta que seja concreta.

O inimigo mais direto do intelectual é o que chamarei de falso intelectual e que Nizam chamava de cão de guarda, suscitado pela classe dominante para defender as ideologias particularistas com

argumentos que se pretendem rigorosos quer dizer, apresentando-se como produto dos métodos exatos.<sup>8</sup>

O falso intelectual caracterizado por Sartre é um homem dúbio: é o mesmo que, durante a guerra da Argélia, foi contra a utilização de qualquer violência, não importando-se sua postura é dúbio também na oposição à luta dos colonizados contra os colonizadores. Tais intelectuais, segundo a concepção sartreana, são a favor da violência crônica dos colonizadores mantidos pelo terror. Tais atitudes aparecem na história como um mal menor.

Os colonizadores sabem, segundo Sartre, muito bem, que se as massas não erguem e elegeem seus representantes para lutar na metrópole, toda revolta será sucumbida. O verdadeiro intelectual, tal como descreve Sartre, é aquele que tem posição radical, nem moralista nem tampouco idealista, defende que a única paz possível custará lágrimas e sangue.

É o caso do Vietnã, que apenas conquistou vitória, com a retirada das tropas e pela derrota dos Estados Unidos da América. No entanto é preciso repetir que o intelectual um dia desaparecerá e os homens poderão, segundo concepção sartreana, exercer o saber prático da liberdade.

## O INTELECTUAL E AS MASSAS

O intelectual, na concepção sartreana, está sozinho porque não pode se libertar sem que ao mesmo tempo os outros se libertem, pois todos os homens têm os seus fins roubados pelo sistema social. Assim, o intelectual sartreano, apropriando-se da contradição social que apresenta fundamentos dialéticos, é solidário a todo homem que luta por si mesmo e pelos outros, contra essa contradição.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 38.

A contradição encontrada no intelectual é vivida com sofrimento. Para vê-la, segundo Sartre, é preciso tomar distância em relação a ela. O intelectual deve radicalizar-se a partir de baixo para cima, compreendendo que a única coisa que podemos fazer é quebrar os ídolos que nos esmagam.

A primeira dificuldade encontrada é a de ter surgido na classe média e não representá-la, superar essa contradição significa, segundo Sartre, alcançar a universalidade. Construindo junto às massas um projeto de classe que anule as contradições entre burgueses e operários em um futuro comunista.

## O PAPEL DO INTELECTUAL NA SOCIEDADE

O intelectual na concepção sartreana cumpre uma função que, em suma, depende da posse da verdade prática e dessa contradição entre a exploração dos trabalhadores e o lucro dos empresários surge a desigualdade. É também dessa relação dialética que surge a consciência de classes.

A função do intelectual é justamente essa, servir ao povo e desvelar o particularismo de sua classe em direção à universalização. A tomada de consciência desse processo constitui a formação da consciência do proletário. É a filosofia marxista, apresentada na vivência sartreana, que ignora a representação mística dos ideólogos que sobrevivem do particularismo do seu projeto de classe.

No entanto, segundo Sartre, o particularismo da classe dominante pode inibir o esforço teórico do intelectual. Por isso, o intelectual sartreano deve lutar o tempo inteiro contra a ideologia da classe dominante utilizando o artifício da autocrítica constante, na medida em que o intelectual deve considerar-se um pequeno-burguês que luta a favor do universalismo da classe operária.



O projeto de classe do intelectual, não acontece facilmente, mas depende das atividades políticas que o filiam aos poucos aos trabalhadores. Devemos compreender a teoria como um momento da práxis surgida da particularidade que volta-se sobre o universal como forma de esclarecê-lo. As dificuldades encontradas pelo intelectual surgem como tarefa política, pelo fato de serem condenados pela classe média, e suspeitos perante os trabalhadores.

Banido pelos privilegiados do sistema capitalista, o trabalho do intelectual sartreano deve lutar contra o renascimento contínuo da ideologia nas classes populares, banindo o culto a personalidade, a magnificação ao proletário. Usar toda cultura da burguesia para elevar o conhecimento do proletário. Formar técnicos do saber prático no interior das classes populares. Apropriar-se da universalidade do saber em benefício dos trabalhadores.

Sendo o fim real a verdade e a liberdade de pensamento. Isto é o “por-vir” do homem; radicalizar as ações em curso promovendo uma reflexão sobre a universalização da classe trabalhadora; e finalmente perseguir permanentemente os fins destinados aos trabalhadores lutando contra todo tipo de poder, segundo Sartre, todos os meios são bons quando eficazes, e desprezíveis, quando não alcançam o fim perseguido.

Mas essa solidão é seu destino, pois nasce de sua contradição; assim como dela não pode sair, quando vive em simbiose com as classes exploradas das quais não pode ser o intelectual orgânico, também não pode, no momento da derrota, abandoná-la com uma retratação mentirosa e vã, sem passar do estatuto de intelectual para o de falso intelectual.<sup>9</sup>

A função do intelectual é a de exercer a crítica, ele pode estar fora ou no interior de um partido. O intelectual combativo,

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 53.

segundo Sartre, vive na tensão, com uma felicidade mediana. Ele tem a solidão como seu destino, pois nasce de sua contradição. Sua função é vencer a contradição de classes por via do radicalismo.

É por sua própria contradição, que ele torna-se guardião da “democracia burguesa”, sua principal intenção não é destruí-la, mas completá-la. A intenção do intelectual é trazer elementos do socialismo para a democracia.

## O ESCRITOR SARTREANO

O escrito, tal como descreve Sartre, é questionado por apresentar posturas próximas da realidade do intelectual. Nesse sentido, o escritor é visto como um homem que pode buscar a universalização e o engajamento lutando ao lado dos intelectuais. Tais acontecimentos políticos acontecem por razões externas a sua obra de arte.

O contexto histórico e social, no qual surge o escritor sartreano, é avaliado através dos seus fins almejados. O ponto de partida para entendermos a função do escritor é como alguém que tem algo a dizer. Levando em consideração que todo mundo tem algo a dizer, desde o cientista, ao senso comum, qual será, de fato, aquilo que o escritor tem a exprimir?

Ora, quem tem algo a dizer deve buscar os meios de menores desinformações possíveis. Falar é suscitar uma língua convencional, é expressar as particularidades, a palavra do escritor tem uma materialidade muito mais densa do que a dos símbolos matemáticos. É por tal razão que podemos dizer que nomear algo, segundo Sartre, é engolir uma massa verbal.

É com uma inexorável propriedade que Roland Barthes distingue escreventes de escritores. Os escreventes se servem da

linguagem para transmitir informações. O escritor é o guardião da linguagem comum, segundo Sartre, é um artesão que produz um objeto verbal através do trabalho tomando como meios as significações e como fim o não-significante.

Se escrever consiste em comunicar, o objeto literário aparece como a comunicação para além da linguagem, pelo silêncio não-significante encerrado pelas palavras, embora tenha sido produzido por elas. Daí a frase “é literatura” que significa: “você fala para não dizer nada.”<sup>10</sup>

Cabe-nos, desde já, segundo concepção sartreana, buscar responder o que é esse nada ou o não saber silencioso do objeto literário. Para Sartre, o que devemos refletir é sobre o conteúdo significativo das obras literárias na busca incessante por elucidar seu próprio nada. O conteúdo de uma obra literária pode revelar o mundo objetivo de cada autor.

Essa condição particular nos remete ao fato crucial de nossa inserção no mundo, que significa apenas poder ver o mundo diante de nós. Esse mundo dirigido por uma singularidade banal a que nos aventuramos, na medida em que foi o próprio mundo que deu o meu lugar. Filho do homem e do pequeno-burguês, o intelectual, nascido em uma família, tem um destino de classe, um único destino histórico.

O homem pequeno burguês que assume a postura do engajamento político morre no universo que o fez para nascer na interioridade do exterior. Todo intelectual tem seu projeto formado por um fato exterior, que representa o próprio movimento de exteriorização da própria interioridade. É a isso que Sartre chama de ser-no-mundo ou universo singular.

Um livro, segundo Sartre, é a parte do mundo através da qual a totalidade manifesta-se sem jamais se desvelar por completo.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 59.

O escritor sartreano traz em sua linguagem o testemunho de uma dupla negação em seu ser e em seu fim, tanto o universal singular quanto a singularidade universalizante.

A literatura é o caso exemplar, para notar a função da arte na filosofia sartreana. É o caso de Flaubert que tem um ódio irascível aos burgueses, sentidos pela maneira de exteriorizar a interioridade do próprio burguês. Se o escritor age lucidamente no universal, que é o próprio mundo, é verdade que ele não tem, segundo Sartre, nada a dizer, seu objeto não é comunicar um saber. No entanto, o seu ser universal singular o comunica. Trata-se de uma condição própria do ser-no-mundo que revela a condição humana posta em seu nível radical.

Assim, segundo a concepção sartreana, a relação do escritor com o leitor é o não saber que o leva a condição de ser-no-mundo. Se o escritor não tem nada a dizer, isso se deve ao fato de ter que demonstrar tudo com uma relação constitutiva de ser com todos.

Se a obra de arte tem todas as características do universal singular, tudo se passa como se o autor estivesse tomado como meio o paradoxo de sua condição humana, e como fim, a objetivação no meio do mundo dessa mesma condição num objeto. Assim, a beleza, hoje em dia, nada mais é que a condição humana, apresentada não como uma facticidade, mas como produto de uma liberdade criadora (a do autor).<sup>11</sup>

É o ser-no-mundo que é revelador da liberdade criadora do escritor que escolhe a sua obra de arte como meio de expressar o seu próprio fim. A arte produzida pelo escritor é reveladora da própria condição humana. Ao tomar a sua condição de ser-no-mundo e ao suportá-la, o homem sartreano passa a ser responsável pelo próprio mundo. Pela sua própria beleza. Assim

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 65.

podemos dizer que o escritor é a reencarnação da linguagem, pois a unidade da obra de arte é realizada no silêncio.

O escritor, tal como descreve Sartre, é linguagem por inteiro e através dele que temos o universal singular. É a maneira encontrada pelo escritor de ser na linguagem, equivalente ao que o homem comum é no mundo. O escritor sartreano não tem como objetivo suprimir a situação paradoxal, mas explorar tal condição ao máximo. O estilo do escritor não comunica, produz linguagem generalizada, voltando-se para sua nação como forma de testemunhar sua singularidade.

O estilo, tal como descreve Sartre, é a língua do escritor por inteiro, é a apresentação precisa do estilo do escritor (dura, vivaz e relampejante). O uso da linguagem expressa o sabor da época, o gosto, tal como descreve Sartre, de uma pessoa formada pela mesma história.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

BORNHEIM, Gerd A. **Sartre: metafísica e existencialismo**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SARTRE, Jean Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

# A “TRANSVALORAÇÃO” DO SIGNIFICADO NIETZSCHIANO DE ARTE: de transcendência metafísica a sacerdote ascético

Anildo de Souza Silva<sup>1</sup>

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O intento primordial deste trabalho consiste em investigar, a partir do horizonte hermenêutico descerrado pela obra filosófica de Friedrich Wilhelm Nietzsche (Alemanha; 1844 – 1900) - , mais especificamente nos textos *O nascimento da tragédia; Humano, demasiado humano* e *Genealogia da Moral* -, de que modo o filósofo alemão compreendeu a noção de arte em três perspectivas distintas.

A fim de abordar a tematização da aludida questão das noções nietzschianas a respeito da arte, encadear-se-ão as seguintes etapas: primeiramente, buscar-se-á entender a arte como perspectiva interpretativa em uma resposta metafísica do homem ao mundo, o qual se manifesta essencialmente como sendo um fenômeno estético; em seguida, delinear-se-á, *grosso modo*, a noção nietzschiana de arte como “pedagoga” na formação reveladora das pulsões primordiais do ser humano, sobretudo, a vontade de criação, a qual educa o próprio homem para a afirmação da vida; e subseqüentemente, tenciona-se demonstrar como a arte passa na ótica de Nietzsche, a ser compreendida enquanto um tipo de sacerdote asceta; e finalmente, em um matiz de provisório arremate, serão traçadas algumas parcas, escassas, insuficientes e não conclusivas considerações finais a respeito

do problema em questão, isto é, de como a arte “transvalora-se” de metafísica de artista a sacerdote ascético.

## A METAFÍSICA DO ARTISTA

Encontrando-se para além da compreensão de que a arte serviria apenas como um mero veículo sensível de expressão da verdade cognoscitiva transcendente, Nietzsche entende a arte como algo que detém em si mesma certa força ativa de criação, a qual, por sua vez, manifesta um caráter verdadeiro, epistemológico e único, afinal a própria arte possui uma verdade que terminantemente ultrapassa as possibilidades de entendimento da razão pura e simples.

Com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche demonstra possuir um objetivo específico, a saber, a compreensão do equilíbrio das forças *apolíneas* e *dionisíacas* na constituição da obra artística, isto como trampolim para a contemplação da vida e da existência. Deste modo, para o autor alemão, a obra artística detém positivamente um notório caráter metafísico, assim a arte encontrar-se-á para além da própria beleza, sendo, portanto, a pura manifestação da essência daquilo que o mundo é de fato. Neste sentido, haverá uma identificação entre a natureza essencial do mundo e a produção artística.

Nesta perspectiva de união entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*, Nietzsche percebe que ambos possuem características diferenciadas, visto que o *apolíneo* representa a harmonia mensurável em forma de beleza, enquanto o *dionisíaco* é justamente a desmesura do sublime, o qual, por sua jornada, visa intermediar a beleza e a verdade. Portanto, a perspectiva *dionisíaca* proposta por Nietzsche se apresenta como sendo um voltar-se para a aparência, pois o sublime não se caracteriza como sendo uma busca racional pela verdade, mas sim como um símbolo da própria

verdade expresso na fruição artística. De sorte que o sublime – o *dionisíaco* – será o elo primordial entre a essência do mundo e a aparência, isto é, o sublime, de certo modo, representa o próprio ser. “A noção de sublime [...] é entendida como representação mais próxima do ser, uma região intermediária entre a aparência apolínea e a unidade original do mundo.”<sup>1</sup>

É justamente nesta direção hermenêutica que assim escreve o filósofo em foco:

“Aqui neste supremo perigo da vontade [o enjoo com o horror e o absurdo da vida], aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver [...]”<sup>2</sup>

Enfim, é justamente a presença das noções de beleza e de sublime que servirão de lastro para Nietzsche apreciar a arte, e entenda-se, a arte trágica, isto a partir de um olhar metafísico, haja vista o sentido último e primeiro da existência será fornecido pela manifestação artística, a qual possui ordinariamente em si a beleza e o sublime, ambos plenamente manifestos na aparência. Desta forma, para Nietzsche, a estética – mesmo contendo em si a beleza – encontra-se para além da própria beleza, ou seja, a estética está para além das fronteiras das belas artes, pois sendo concomitantemente sublime e bela, a arte é de cunho metafísico. Em outros termos, a estética nietzschiana constitui-se em uma verdadeira filosofia acerca da existência. No propósito de clarear tal postura do filósofo alemão, assim escreve Eugen Fink: “Apreendendo a essência do mundo com o olhar da tragédia, decifra na obra de arte trágica a ‘chave’ que abre, que descerra o acesso à verdadeira compreensão. A teoria

---

<sup>1</sup> MACEDO. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. p. 131.

<sup>2</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. p. 56.



estética da tragédia antiga elucida assim a essência do existente em geral [...].”<sup>3</sup>

Ora, sob a influência intelectual do filósofo Arthur Schopenhauer (Alemanha; 1788 – 1860) e do compositor Richard Wagner (Alemanha; 1813 – 1883), Nietzsche – em sua obra *A origem da tragédia* – recupera e reedita a ideia de *vontade universal*, entendendo que a mesma caracterizar-se-ia como sendo uma espécie de potência não pessimista da criação artística, isto é, como a autêntica vontade de viver.

Neste sentido, a própria vida enquanto tal – ou seja, enquanto afirmação da vida por si mesma – apresenta-se como sendo essencialmente um fenômeno estético, logo aquilo que artisticamente se manifesta enquanto aparente, de fato, detém uma maior significância em frente e em detrimento da verdade racional. De sorte que por intermédio da fruição estética – compreendida enquanto força criadora da aparência –, o artista confere um sentido estritamente humano à própria existência enquanto tal. Soerguer-se-á, assim, a tão famosa “metafísica de artista” nietzschiana.

Destarte, a referida *vontade universal*, na perspectiva filosófica de Nietzsche, detém em si a posse de duas distintas pulsões já citadas, a saber, o *apolíneo* e o *dionísíaco*. Aliás, estas duas pulsões, por seu turno, são elementos geradores de determinadas consequências diferenciadas, e destas consequências decorrem satisfações artísticas igualmente diferentes. Nesta meta de diferenciação entre as pulsões artísticas, assim escreve Rogério Almeida: “Apolo, o deus do olhar ‘solar’, é paradoxalmente o deus do sonho, da bela aparência, da arte plástica, da forma, da medida e, portanto, do limite, da resistência. Já Dioniso é o deus no inebriamento, do êxtase, da orgia, do frenesi e da enlevação.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> FINK. **A filosofia de Nietzsche**. p. 21 – 22.

<sup>4</sup> ALMEIDA. **Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição**. p. 77 – 78.

Tal realidade distintiva se efetiva devido ao fato de que o *apolíneo* direciona e canaliza a força vital da pulsão criadora em direção à harmonia, à ordem e à delimitação determinante, equilibrando, assim, os confrontos vitais de modo que possibilita a manifestação do próprio conteúdo vital através de formas artísticas harmoniosas. Portanto, por meio do *apolíneo*, a vida enquanto fenômeno estético busca possibilitar ao homem a contemplação de si mesma manifesta na “simetria” da própria arte. Por outro lado, o vigor *dionisíaco* conduz o homem ao entorpecimento desmesurado, tal qual outrora ocorrera nas festividades cultuais dedicadas em honra ao deus do vinho. Segundo a ótica nietzschiana, foram justamente estas festividades que, dentro do ambiente cultural da Grécia antiga – possibilitaram o surgimento do fenômeno estético da tragédia enquanto compreensão *dionisíaca* da existência desprovida de sentido e de significado. Ademais, devido à sua fortíssima vibração sentimental, o *dionisíaco* impulsiona o homem a experimentar a desmedida das potências vitais nele acumuladas.

Portanto, enquanto uma espécie de resposta metafísica à existência – pois o mundo será compreendido como sendo um fenômeno estético –, a arte por intermédio da pulsão *dionisíaca* sacia a carência humana de entorpecimento psíquico, ou seja, *dionisiacamente* falando, a arte concede ao homem, estupefato diante da falta de sentido existencial, uma embriaguez do espírito, a qual se caracterizará como sendo um empreendimento de cada ser humano em vista a inserir-se na totalidade da própria existência, isto é, a fim de participar do próprio ser. É justamente neste direcionamento que assim escreve o filósofo alemão em destaque: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada

volta a celebrar a festa da reconciliação com o seu filho perdido, o homem.”<sup>5</sup>

Deste modo – se para Nietzsche a vida de alguma forma apresenta-se como sendo problemática desafiadora e carente de um valor conceitual determinado –, será justamente através da expressão artística que o homem, que compreende a existência como um fenômeno estético, irá propor uma resposta mais adequada à inquirição da própria existência enquanto tal, a saber, o homem compreenderá a existência em seu caráter inerentemente trágico.

Contudo – neste instante da reflexão –, far-se-á indispensável uma breve pausa para se ressaltar que, na compreensão nietzschiana, a ideia de trágico não diz respeito a algo dotado de um valor negativo e insuportável ao ser humano; mas, ao contrário, a noção de trágico proposta por Nietzsche refere-se exatamente ao oposto do entendimento comum deste referido termo, isto é, segundo o autor alemão, o trágico é exatamente aquilo que abrange a existência e a vida humana como de fato elas são. Em outros termos, para Nietzsche, a vida tal qual é conhecida pelos seres humanos jamais deveria ser diferente do que ela é, por este motivo, a vida é – como postulado anteriormente – eminentemente trágica. E neste rumo, a arte promove ao homem a compreensão plena de sua própria existência, levando-o a constantemente afirmar a vida.

Nesta lógica argumentativa, Nietzsche estabelece a sua crítica à modernidade ocidental, pautando-se na compreensão acerca dos gregos antigos, isto tal qual o próprio autor os imaginava. Desta maneira, a Grécia emerge no pensamento nietzschiano como uma espécie de espelho paradigmático do homem, ou seja, o trágico grego apresentar-se-á como sendo

---

<sup>5</sup> NIETZSCHE. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. p. 31.

uma perspectiva hermenêutica e modelar que possibilita a contemplação da imagem invertida daquilo que a cultura ocidental se tornara.

Sendo assim, a problemática aqui postulada pelo autor não é um mero investigar acerca da vida dos gregos da Antiguidade, mas sim e, sobretudo, através do pensamento trágico dos gregos antigos, compreender como e em que medida o Ocidente se constituíra nos tempos hodiernos. Em suma, para a meditação nietzschiana empreendida em *O nascimento da tragédia*, a arte trágica – como fidedigna pedagoga humana – conduz o próprio ser humano à compreensão metafísica da existência enquanto afirmação da vida. Deste modo, a arte poderia enfrentar a problemática da *inversão dos valores bom e mau*, bem como possibilitar a *transvaloração dos valores*.

## A ARTE COMO FORMADORA HUMANA EM VISTA DA AFIRMAÇÃO DA VIDA

Contudo, os gregos aludidos por Nietzsche para a empresa de compreensão da vida não são de maneira alguma expressos por meio do conhecido *socratismo*, mas ao contrário, são exatamente os homens trágicos que servirão de referencial, pois estes ininterruptamente afirmam a própria vida. Afinal, a decadência da cultura ocidental é devida ao exacerbado otimismo no progresso racional do homem, o qual busca exilar os instintos e as pulsões vitais do viver humano, gerando, assim, as dicotomias inerentes ao dualismo metafísico.

Nesta visão de que a Grécia trágica deve ser entendida como o paradigma interpretativo da cultura do Ocidente moderno, segundo o filósofo alemão, a formação humana, isto é, a educação do homem ocidental não poderá ser compreendida como

algo estritamente individual, ou seja, a educação humana deve estabelecer-se e constituir-se como uma formação cultural e histórica de todo o Ocidente. Todavia, a educação que vigorou no mundo ocidental manifesta-se como sendo um grosseiro engodo, pois historicamente a mesma enganou o homem, formando-o não para a afirmação da vida, mas sim para única e exclusivamente adequar-se à moral vigente, a saber, a *moral de rebanho*, isto de tal modo que fora engendrado um tipo de homem domesticado e dócil frente à vontade dos *fracos*.

De acordo com o acima postulado, tal processo formativo do homem ocidental inicia-se com os filósofos Sócrates e Platão (ambos da Grécia; século V a. C.), pois o *espírito livre* do homem trágico grego já era então visto como uma postura de confronto ao Estado “clássico”. Assim, segundo o pensamento de Nietzsche, já na Grécia Antiga, há um evidente conflito entre o desenvolvimento cultural do espírito do homem trágico e o Estado, que para ele era proposto pelo *socratismo* – contudo, é válido salientar que Sócrates não propõe Estado algum e que o Estado ideal engendrado por Platão em muito coincide com a perspectiva aristocrática nietzschiana.

Ora, como a educação ocidental advém, de acordo com Nietzsche, dos equivocados ensinamentos do *socratismo*, existe um engano gigantesco que não se situa no simples plano individual, mas que abarca concomitantemente o âmbito da cultura como um todo, a saber, o detrimento da afirmação da vida em prol da domesticação do próprio homem, submetendo-o à moral, à metafísica, à ciência positiva, ao Estado etc. Em acréscimo, Nietzsche afirma que o *socratismo*, *grosso modo*, possui na modernidade a sua maior expressão através da moral cristã, pois atualmente esta é, sem dúvida, a maior inimiga da afirmação da vida. Portanto, a educação do homem somente poderá elevar-se a partir e no interior da afirmação da vida. “A cultura, na perspectiva

de Nietzsche, só pode nascer, crescer, desenvolver-se a partir da vida e das necessidades que a ela se impõem.”<sup>6</sup>

Disso decorre que em uma segunda perspectiva a respeito da estética – a partir de *Humano, demasiado humano* –, Nietzsche compreende que a arte não se caracteriza – como imaginava anteriormente – em um vetor direto e sem intermediário à constituição essencial da existência. Em outros termos, para o filósofo em questão, a arte não detém mais um estatuto metafísico. Esta mudança de posicionamento denuncia um rompimento do autor para com determinados referenciais reflexivos, a saber, Schopenhauer e Wagner.

Neste instante de sua meditação filosófica, Nietzsche desconfia do valor dos valores metafísicos, bem como desconfia e descredencia a própria metafísica tradicional, haja vista não será possível atingir um “em si” por trás dos fenômenos aparentes, e em oposição a tal conduta se deve sim buscar compreender aquilo que se apresenta e não se faz mera aparência de coisa alguma, ou seja, não há mais a diferenciação entre o ser uno, primordial e a aparência dele na existência estética do mundo. Neste sentido, entender a arte como compreensão metafísica da existência é algo ilusório e equivocado, pois a “vontade” metafísica de conhecimento da existência é algo meramente humano, demasiado humano. Afinal, tal “vontade” é conduzida por desejos vitais do próprio homem como, por exemplo, o instinto de auto-preservação. Todavia, diante desta destruição da primordial panorâmica acerca da arte, emerge uma inquirição: Como Nietzsche compreenderá a arte doravante?

Almejando atingir uma nova noção de arte – a partir de *Humano, demasiado humano* –, o pensador alemão percebe a produção artística como sendo um ímpeto brotar de forças vitais, isto através

---

<sup>6</sup> DIAS. *Revista educação*. p. 17.

da auto-apresentação do artista, ou seja, por intervenção da arte, é possível ao homem educar-se para afirmar a vida, afinal ela – a arte – é uma ilusão vital que incita o homem a viver. Tal procedimento somente se torna possível pelo fato de o artista evocar sobre si mesmo certo estado arcaico da humanidade, a saber, o estado de constante criação e afirmação da vontade de viver. Deste modo, a arte possibilitaria ao homem europeu moderno se autocompreender a partir de suas origens primordiais. Neste sentido, o *apolíneo* e o *dionisíaco* formariam uma única e mesma realidade –, pois doravante Dioniso abarca e engloba em si próprio os aspectos *dionisíacos* –, isto enquanto manifestação daquilo que o homem é de fato. De sorte que – para além da ciência que somente disseca a vida sem, contudo, afirmá-la – a arte será entendida como a dissimulação que afirma a vida em sua totalidade.

Portanto, nesta renovada análise, Nietzsche deduz que a manifestação artística possui agora uma nova tarefa que é oportunizar uma formação humana que arquitetue um desenvolvimento cultural humano a partir da afirmação da vida e das urgências que tal afirmação impõe. Em outras palavras, a arte detém uma função pedagógica bem definida: O trágico deve formar o humano em sua completude, a partir das suas origens primordiais, isto de tal modo que ele possa sempre afirmar a vida.

Sendo assim, o homem busca o conhecimento pelas carências impostas pela vida e não pelo desejo de um conhecimento puro e ascético. Ora, o conhecimento “puro”, nesta nova ótica nietzschiana, tornar-se-á adversário do artista, pois se contrapõe ao processo criativo da fruição artística. Desta forma, a atual cultura ocidental encontra-se engessada nos moldes da história da metafísica de tal forma que parece não ser possível produzir qualquer tipo de conhecimento sem o legado desta tradição.

Entretanto, a arte vem contradizer tal conduta ao mostrar que a produção estética será sempre uma força criadora renovada,

de tal maneira que este constante processo de criação visa demonstrar a vida que ininterruptamente se auto-afirma e que entra em fusão com a própria cultura humana.

## A ARTE COMO SACERDOTE ASCETA

Em sua *Genealogia da Moral* – mais especificamente na dissertação terceira, a qual se intitula *O que significam os ideais ascéticos?* –, o filósofo contemporâneo inquire-se acerca do real significado dos ideais ascéticos para o desenvolvimento da história cultural do Ocidente. A fim de dar cabo de tal indústria, o autor tomará como referência algumas tipificações humanas, isto em sua relação para com os próprios ideais ascéticos.

Todavia, de chofre, far-se-á ordinário ressaltar que a referida dissertação inicia-se com uma citação de uma obra nietzschiana anterior intitulada *Assim falava Zaratustra*, a citação em foco denotará dois aspectos importantíssimos para a compreensão dos argumentos seguintes, a saber: primeiramente, manifestará o clima da própria dissertação, o qual será um ambiente de guerra do autor contra o ideal ascético; e em uma segunda perspectiva, mostrará a meta específica do autor, ou seja, a *transvaloração dos valores*, isto a partir de uma retomada do paradigma da aristocracia guerreira. Neste intento, Nietzsche se autocita: “Descuidados, zombeteiros, violentos – assim nos quer a sabedoria: ela é uma mulher, ela ama somente um guerreiro.”<sup>7</sup>

Neste sentido, a fim de iniciar o seu combate aos ideais ascéticos, Nietzsche serve-se de seis tipos humanos, os quais, por seu turno, foram forjados na história cultural do Ocidente e que se relacionam de modos distintos com os próprios ideais ascéti-

---

7 NIETZSCHE. *Genealogia da moral*. p. 87.



cos, são eles: Os artistas; os filósofos e eruditos; as mulheres (na verdade, trata-se aqui de uma espécie de imagem caricaturada do gênero feminino); os deformados e desgraçados; os sacerdotes; e os santos. Ora, para cada um destes tipos humanos, haverá uma relação própria para com os ideais ascéticos. Porém, no caso específico dos artistas – que aqui é o que interessa –, e também para o filósofo, os referidos ideais ascéticos significam nada ou coisas demais.

Nesta panorâmica, tornar-se-á evidente o postular nietzschiano da ideia de que frente à problemática da *inversão dos valores*, a qual é inerente à cultura ocidental, a solução para a construção do *além-do-homem* não será oferecida à humanidade por intermédio das manifestações artísticas. Mas, em contrário, dever-se-á sim estabelecer uma severa e rigorosa crítica à própria moral europeia. Esta referida crítica nietzschiana à moral vigente, a saber, a *moral de rebanho*, será evidentemente efetivada através da *transvaloração dos valores*, isto é, pela “destrução” e pelo aniquilamento da citada inversão – aspecto negativo da proposta nietzschiana –, bem como pela construção de uma nova perspectiva ético-valorativa – aspecto positivo da filosofia de Nietzsche. Assim sendo, não só se deixará de se inverter os valores de “bom” e de “mau”, mas, sobretudo, serão criados novos e verdadeiros valores, isto a partir da *vontade de poder*, que é justamente a afirmação da vida, empreendida pelo homem, em todos os seus aspectos.

Sendo assim, a arte denota uma incompetência determinante em postular a crítica à *inversão dos valores*, e tal realidade soergue-se pelo fato de a mesma, ou seja, de a arte ser dotada de uma notória fraqueza, a qual se expressa em sua parca autonomia. Dito de outro modo, sendo débil, a arte submeter-se-á a certos poderes exacerbados que existem na *moral dos fracos*, dentre eles poder-se-á destacar dois, a saber, o poder religioso e

o poder político. Eis aqui uma significativa e inédita compreensão na reflexão filosófica acerca da estética, pois, já no século XIX, Nietzsche oferece indícios de que a arte pode possuir um caráter “ideológico”, reflexão esta que aparecerá mais claramente somente no século seguinte ao filósofo em questão.

Entretanto, que o ideal ascético, no âmago da história cultural do Ocidente, muito significou para a própria humanidade é, segundo o autor, um fato irrefutável. Porém, far-se-á necessário compreender o porquê de tal importância ter se efetivado tão significativamente. Segundo a ótica nietzschiana, esta relevante evidência dos ideais ascéticos deve-se à manifestação de um aspecto fundamental da vontade humana, a saber, a carência de possuir um objetivo, em termos próprios da tradição filosófica, o *horror ao vácuo*, haja vista o homem careça constantemente de uma meta para si. Em outros termos, os ideais ascéticos adquiriram tamanha importância pela necessidade do homem de sempre querer algo, de tal modo que é preferível ao homem almejar o próprio nada, a nada desejar. É justamente neste rumo que o autor de *Genealogia da Moral* escreve: “[...] no fato do ideal ascético ter significado tanto para o homem se expressa o dado fundamental da vontade humana, o seu horror vacui [horror ao vácuo]: ele precisa de um objetivo – e preferirá ainda querer o nada a nada querer.”<sup>8</sup>

Neste instante, Nietzsche retomará o início de sua argumentação acerca dos ideais ascéticos, isto com o objetivo de analisar mais detidamente o significado dos referidos ideais para a perspectiva artística. Desta forma, o filósofo tomará como exemplo ilustrativo a obra do já citado compositor Richard Wagner e, deste modo, Nietzsche afirmará a existência de uma espécie de transmutação na citada obra artística, a qual, por sua jornada,

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE. *Genealogia da moral*. p. 87 – 88.

manifestará certo enobrecimento dos ideais ascéticos, isto, sobretudo, na fase final da produção artística wagneriana. Aliás, esta transmutação na obra de Wagner será uma espécie de eclosão, dentro da perspectiva estética, da *inversão de valores*, a qual Nietzsche tão vorazmente tenciona combater. Dito em outros termos, a mudança de “senso” na obra wagneriana transformou o artista em seu oposto, pois, inserindo-se definitivamente no bojo dos ideais ascéticos, Wagner postulará uma inexistente contradição entre a castidade e a sensualidade. Segundo Nietzsche, esta oposição entre aquilo que é casto e aquilo que é sensual não se justifica, pois, em todo caso de amor, elas se complementam. Todavia, em sua velhice, Wagner homenageia a castidade em detrimento da sensualidade, isto em um sentido notoriamente ascético.

Portanto, o que Wagner fizera – segundo Nietzsche – foi uma radical reviravolta de sentido em sua obra artística, por isso ele tornou-se o seu oposto. Afinal, o artista que deveria manifestar a sensualidade humana, enquanto afirmação da vida, ao contrário, rende homenagem à castidade, isto em uma espécie de fuga metafísica.

Para melhor ilustrar este tornar-se o seu oposto do artista em questão, Nietzsche contrapõe duas obras wagnerianas, pertencentes a períodos diferentes, a saber: *O casamento de Lutero* – do início da carreira de Wagner, a qual elogia a castidade e a sensualidade –; e *Os mestres cantores de Nuremberg* – do final da carreira do compositor alemão, sendo um simplório e puro elogio ascético à castidade isoladamente.

Porém, como postulado acima, de acordo com o filósofo, não existe oposição necessária entre a sensualidade e a castidade, isto nos verdadeiros casos de amor, tal como propõe Wagner em *Os mestres cantores*. Nesta perspectiva, assim escreve Nietzsche: “[...] entre castidade e sensualidade não há oposição

necessária; todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além desta oposição.”<sup>9</sup>

Sendo assim, Wagner, utilizando o *Casamento de Lutero*, poderia direcionar a atenção dos seus concidadãos para uma verdade não muito palatável ao gosto humano, isto é, que a sensualidade e a castidade não se encontram em uma relação de oposição, mas que se complementam. E em acréscimo, poder-se-ia afirmar que, mesmo que haja oposição entre a sensualidade e a castidade, tal oposição jamais se efetivaria como sendo uma oposição de forma trágica, afinal do fato de se possuir corpo e espírito – em uma linguagem mais poética, ser animal e anjo – não decorrerá um argumento contrário à vida, mas acontecerá exatamente o inverso, estas duas realidades humanas (castidade e sensualidade) mostram-se como sendo um estímulo a *mais* para se viver, portanto, esta por assim dizer pseudo-contradição entre o casto e o sensual convoca o homem à afirmação da própria vida.

Neste momento, a lógica argumentativa de Nietzsche sofre mais uma inflexão e retoma a questão de o artista tornar-se o seu oposto. Ora, na ótica nietzschiana, o artista tornar-se o seu oposto significa que ele passou a adorar o seu oposto, ou seja, o artista – que é pura sensualidade – passa a prestar honra a tudo aquilo que for casto. E não existe nada que melhor se enquadre na castidade do que os próprios ideais ascéticos, por isso, o artista se rende aos mesmos.

Outrossim, para Nietzsche, Wagner deveria – como um verdadeiro artista trágico – contemplar-se a si e a sua obra abaixo de si mesmo, afinal a anti-natureza do ideal ascético deveria ser combatida pelo artista e não galgada. Porém, ao homenagear a castidade, Wagner notoriamente não só desaprendeu a sen-

---

<sup>9</sup> NIETZSCHE. **Genealogia da moral**. p. 88.

sualidade, como a “*desensinou*”. Assim procedendo, o artista enfocado negou a sua vontade e, concomitantemente, negou a sua própria arte, tornando-se o seu oposto. Nesta lógica, o autor alemão assim escreveu:

Teria ele afinal desaprendido isto? Ao menos parece que no fim ele teve vontade de “desensinar” isso... [...] em seus escritos dos últimos anos, opacos, tão acanhados quanto perplexos, há uma centena de passagens que traem um desejo secreto, uma vontade timorata, insegura, inconfessa, de pregar seja retorno, conversão, negação, cristianismo, medievo, e de dizer a seus discípulos ‘não é nada! busquem a salvação em outra parte!’<sup>10</sup>

De acordo com a perspectiva nietzschiana, Wagner não se caracteriza como sendo um caso isolado, muito pelo contrário, ele é um caso típico que ilustra uma realidade recorrente no interior da própria arte.

Não obstante, como já alegado, o fato de a arte não ser detentora de uma larga autonomia a obriga a submeter-se a diversos poderes que compõem a *moral de rebanho*, neste aspecto, apresentam-se, segundo a meditação nietzschiana, duas consequências determinantes desta dependência do artista para com o mundo: de início, apresenta-se a constatação de que o artista não consegue ficar só, ou seja, ele encontra-se substancialmente inserido na *moral de rebanho*; ulteriormente, o artista precisará de guardiões para a sua obra, isto é, o artista necessita de teóricos que justifiquem sua produção – no caso de Wagner, o teórico em questão fora o filósofo Schopenhauer. É justamente a partir desta relação do artista para com o filósofo que Nietzsche fará a ligação do ideal ascético e o segundo tipo de homem ocidental, a saber, o filósofo e o erudito (contudo, este se faz um tema para ser abordado em outra investigação posterior).

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE. *Genealogia da moral*. p. 90.

Em suma, na sua guerra contra o ideal ascético, Nietzsche não poupa os seus quatro representantes mais eminentes (a arte, a ciência, a filosofia e a religião) e, desta forma, o filósofo alemão postulará que a arte até poderia fazer frente e opor-se ao ideal ascético, todavia, sendo fraca e débil, ela corrompe-se, tornando-se sua serva. Deste modo, a arte – nesta terceira e derradeira perspectiva nietzschiana – será não só a favor dos *ideais ascéticos*, mas, sobretudo, um próprio e verdadeiro sacerdote destes referidos ideais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a noção de arte, compreendendo-a e criticando-a em três perspectivas distintas (metafísica de artista, formação para a afirmação da vida e sacerdote ascético), bem como ao realizar a genealogia acerca da *inversão dos valores “bom” e “mau”*, Nietzsche introduziu uma significativa novidade no esteio da reflexão da tradição filosófica, a saber, o questionar dos próprios valores morais, não somente discutindo-os, mas, sobretudo, pondo-os em questão, inclusive o maior de todos os valores: a verdade. Desta forma, além de buscar a real fundamentação material dos conceitos de “bom” e de “mau”, o aludido autor, através da crítica histórica, questiona tanto a origem da referida *inversão*, bem como as suas consequências na cultura da modernidade e na formação do homem ocidental, isto ao passo que propõe uma nova construção ética – a *transvaloração dos valores* –, a qual tem em vista o soerguimento do *além-do-homem*.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, nota e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, nota e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

### Obras sobre Nietzsche

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição**. – São Paulo: Loyola, 2005.

BRANDÃO, Eduardo. Educar a marteladas. **Revista Educação**. Especial: Biblioteca do professor, São Paulo: s. d., N.º 2 – Nietzsche pensa a educação. Ed. Segmento, p. 68 – 73.

BRUM, José Thomaz. O demasiado humano conhecimento. **Revista Educação**. Especial: Biblioteca do professor, São Paulo: s. d., n.º 2 Nietzsche pensa a educação. Ed. Segmento. p. 36 – 45.

DIAS, Rosa Maria. A educação e a incultura moderna. **Revista Educação**. Especial: Biblioteca do professor, São Paulo: s. d., n.º 2 Nietzsche pensa a educação. Ed. Segmento. p. 16 – 25.

\_\_\_\_\_. Nietzsche e a questão do gênio. **Assim falou Nietzsche**. In: BARRENECHEA Miguel Angel de; PIMENTA NETO Olimpio José. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 95 – 109.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche educador**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Tradução: Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: 1983.

FURTADO, José Luiz. A essência da vida na filosofia da arte em *O nascimento da tragédia*. In: **Assim falou Nietzsche**. Organização: BARRENECHEA Miguel Angel de; PIMENTA NETO Olímpio José, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 9 – 27.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche & Para além de bem e mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. Tradução: Fluvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos**. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. Zaratustra, o apolíneo e o dionisíaco. In: **Assim falou Nietzsche**. Organização: Miguel Angel de Barrenechea e Olímpio José Pimenta Neto. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 72 – 80.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração dos valores**. São Paulo: Moderna, 1993.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2003.

PIMENTA, Olímpio. Sobre *O nascimento da tragédia*. In: **Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento**. Organização: Douglas Garcia Alves Júnior. – Belo Horizonte: Autêntica / FUMEC, 2007. p. 65 – 71.



## A LINGUAGEM SONORA DA VONTADE

*José Carlos Alves dos Santos Junior<sup>1</sup>*

[...] a música, visto que ultrapassa as Idéias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo [...]

Arthur Schopenhauer

O propósito geral do presente texto consiste em analisar, em *O mundo como Vontade e Representação* – e, em especial, nos parágrafos consagrados à metafísica do belo –, como Schopenhauer expõe seu construto estético e sua divisão das artes. Antes de tudo, esperamos mostrar como o filósofo alemão concede primazia à música, pois, como ele próprio dirá a esse respeito: “A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Idéias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as Idéias” (SCHOPENHAUER, 2005, p.338).

Antes, porém, de aprofundarmos nossa investigação, cumpre sublinhar que sob a ótica schopenhaueriana nos é possível ter uma visão dúplici da realidade, a saber, de um lado, como REPRESENTAÇÃO, impelindo-nos a relacionar o sujeito cognoscente com os objetos submetidos à condição de mero fenômeno da natureza, ou seja, um mundo regido pelo princípio das relações causais. Nesse sentido, diz Schopenhauer: “O mundo é minha representação’. Esta é uma verdade que vale em

---

<sup>1</sup> Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e Bolsista de Iniciação Científica pela ICB/UESC. zecasjr@bol.com.br.

relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

Por outro lado, o ímpeto cego, que se faz presente em todo ser que vive, é nomeado pelo filósofo alemão como VONTADE – que, em seu entender, seria una (indivisível), figurando como uma única essência para diferentes fenômenos. Além do mais, tal ímpeto escaparia ao princípio de razão, ou seja, a Vontade é “sem fundamento” e “atemporal”. Quanto a isso, assevera Schopenhauer: “A Vontade como coisa-em-si é completamente diferente de seu fenômeno, por inteiro livre das formas dele, as quais ela penetra à medida que aparece” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171). Fica patente, portanto, que, na multiplicidade fenomênica, a Vontade demonstra sua face, fazendo do mundo um espelho de si. Noutros termos, o ímpeto cego se torna visível no reino orgânico (pedras, minerais), bem como no orgânico (vegetais, animais), de sorte que a Vontade se concretizaria nos diferentes níveis até chegar à sua autoconsciência no homem – seu mais alto grau de concreção.

Com isso, atribui-se ao indivíduo uma dúplice possibilidade, sujeito do conhecimento e corpo. Posto que a Vontade se manifesta no corpo como querer-viver, o corpo não pode ser explicado apenas num registro intelectual ou representativo, necessitando ser explicado enquanto organismo vivo. Dessa forma, Schopenhauer já pressupõe os primeiros dados do conhecimento em sua filosofia, a saber, sujeito e objeto. No entanto, ele não admite que o mundo seja uma falsa aparência ou uma simples criação do sujeito que conhece. Na visão do filósofo alemão, a Vontade como querer-viver possibilita outro viés de conhecimento: conhecemos a Vontade em nosso corpo, e não somente através do intelecto; pois, se a ação do corpo é a ação da Vontade, então conhecemos a Vontade “não

através da reflexão<sup>2</sup>”, mas pela ação da experiência interna. Conhecemos a Vontade em nós mesmos de forma “imediate”, pois a ação do corpo constitui a ação da Vontade. A esse respeito, o filósofo alemão dirá:

Elas [formas do fenômeno], portanto, concernem tão-somente à sua OBJETIDADE, e são alheias à Vontade em si. Até a forma mais universal de toda representação, ser objeto para um sujeito, não lhe concerne, muito menos as formas subordinadas àquela e que têm sua expressão comum no princípio de razão, ao qual reconhecidamente pertencem tempo e espaço, portanto também a pluralidade, que existe e é possível somente no tempo e espaço [...] A quem, mediante todas essas considerações, também se tornou *in abstracto* evidente e certo que aquilo que cada um possui *in concreto* imediatamente como sentimento, a saber, a essência em si do próprio fenômeno - que se expõe como representação tanto nas ações quanto no substrato permanente destas, o corpo - é a Vontade, que constitui o mais imediato de sua consciência [...].<sup>3</sup>

Schopenhauer, dessa forma, concebe uma “intuição interna” que escapa ao intelecto, o que revelaria, de resto, a outra face fenomênica. Mas tal conhecimento encontra-se na barreira do tempo, por estar a ação do corpo submetida ao próprio passar do tempo. Enquanto a ciência estuda a atuação regular dos fenômenos, a filosofia atina com a sua essência, mas, a despeito disso, ambas não

<sup>2</sup> Cabe estabelecer limites a essa afirmação, pois a simplória negação da consciência deixa uma enorme lacuna dificultando o andamento dos estudos. René Descartes concebeu os processos anímicos subalternos à consciência, dessa forma, não seria mais *res cogitans*, e sim, *res extensa* ao campo do corpóreo. Como efeito dessa distinção entre corpo e alma é que surge posteriormente a problemática, a saber, como classificar processos anímicos manifestos existencialmente, sendo que “não temos uma consciência imediata” de tais processos (Cf. KOßLER, 2004, p. 188).

<sup>3</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e como Representação*. p. 171.

são saberes opostos, senão que complementares. Schopenhauer afirma que, quando é extrapolado o limite do conhecimento teórico, entra o saber do corpo sobre sua Vontade, que é interna e não se submete à causalidade. Compreende-se aí uma metafísica imanente, isto é, uma compreensão da Vontade pelo sujeito.

Nesse sentido, para o filósofo alemão, a coisa-em-si só pode ser atingida através do intuir (experiência interna), que, agora, é feita através do corpo que acontece de forma imanente. Destarte, permitindo a possibilidade de explicar o conhecimento de forma imediata da Vontade com o corpo, a representação é afastada do “primeiro posto”. A partir de então, o que é representação agora pode ser vivenciado como o mundo enquanto Vontade, não como algo singular, mas objetivação geral nas diferentes formas de vida, isto é, um mundo sob uma constituição orgânica. Assim, fica evidenciada uma inversão entre Vontade e representação, que pode ser considerada o toque original da filosofia schopenhaueriana.

Todo esse cuidado do filósofo alemão em explicar a Vontade como imo ontológico, justifica-se, pois Schopenhauer não deseja atribuir à existência a participação de qualquer “intelecto criacionista” ou inteligência divina. Além do mais, ele conta eliminar a dualidade entre corpo e espírito, visto que a imanência é algo próprio do organismo, que o preserva e lhe permite o deliberar. Assim, permite-nos a classificação da associação de ideias sob duas formas, a saber: uma que é integrante da atividade consciente e é regulada através do princípio de razão (causa-efeito, semelhança e simultaneidade), e outra que adquire um sentido ligado à esfera infraconsciente<sup>4</sup>. A explicação que

---

<sup>4</sup> Para Koßler, em *O Inconsciente em Schopenhauer*, é fundamental o conceito de “Inconsciente”, que é pouco citado na obra de Schopenhauer, por isso, não encontraremos na obra desse filósofo uma teoria do Inconsciente. Percebe-se que a Metafísica da Vontade do filósofo alemão influenciou decisivamente

---

Schopenhauer transmite a esse “comportamento contraditório” é que a Vontade também mantém sob seu jugo o intelecto (que é regulado pelo princípio de razão), tornando-se ponto comum do conhecimento – que, através do espaço e tempo, assume a tarefa de conhecer os objetos, almejando sua objetivação.

Antes de prosseguirmos em nossa exposição, cabe ressaltar que, na metafísica schopenhaueriana do belo, a Ideia não tem o mesmo sentido que no registro das representações. Isto é, Ideia é aqui entendida igual ao sentido platônico de arquétipos eternos e imutáveis, pois, para Schopenhauer, as Ideias são consideradas como a objetivação mais perfeita da Vontade, quer dizer, elas são admitidas como os modelos eternos das coisas em geral, ou seja, aquilo que permanece fixo, enquanto seus fenômenos “nascem e perecem”. Além do mais, as Ideias nessa compreensão, são como modelos aos quais só é possível conhecer suas cópias.

Desta forma, esses modelos eternos não são submetidos à pluralidade fenomênica, isto é, assim como a Vontade, as Ideias escapam à relação à qual se submetem todos os fenômenos, pois, no escalonamento dos seres, a Ideia está para expor aquilo que diz respeito à espécie e nunca a um ser individual - por ela não se submeter à relação causa-efeito. Sendo assim, na contemplação do belo, tais arquétipos são intuídos livremente através de uma

---

posteriormente a teoria freudiana, pois nela é pensada a consciência como algo que depende e surge de uma Vontade irracional e sem nenhum indício de consciência. Dessa forma, Schopenhauer se opõe à Metafísica Cristã que atribui à natureza divina um posto mais alto, e outrora, ao Iluminismo, que vê a razão como fundamento primordial. Essas oposições em relação a tais correntes filosóficas são percebidas ao longo de seu construto filosófico. Há várias reflexões individuais de Schopenhauer em diferentes escritos que permite ser atribuída à ulterior teoria do “Inconsciente”, pois se verifica semelhança entre a teoria do Recalcamento de Freud com a explicação que Arthur Schopenhauer faz acerca da loucura, a saber, a loucura seria a substituição de representações indesejadas por representações fictícias.

elevação do modo comum do conhecimento, pois o indivíduo, em face de um determinado objeto, se “perde” nessa contemplação, direcionando seu olhar a um objeto, “exterior” da conexão corriqueira dos objetos. A isso diz Schopenhauer:

Antes, a Idéia é para nós apenas a objetividade imediata e por isso adequada da coisa-em-si, esta sendo a //Vontade, na medida em que ainda não se objetivou, não se tornou representação [...]. A Idéia simplesmente se despiu das formas subordinadas do fenômeno concebidas sob o princípio de razão; ou, antes, ainda não entrou em tais formas.<sup>5</sup>

Doravante, Schopenhauer, em sua estética, concebe que a objetivação e a contemplação da Idéia são coisas distintas. No seu construto estético, a dimensão infra-consciente pode ser analisada sob duas formas. Na relação entre sujeito e objeto, à proporção em que o sujeito se “perde” na contemplação, ele o faz de forma inconsciente (sem reflexão), pois, ao lançar o olhar estético sobre o objeto o faz sem atributos conscientes, haja vista que se trata de um conhecimento puro sem qualquer participação da Vontade. Nesse sentido, a produção artística em Schopenhauer pode ser considerada como “inconsciente e intuitiva”.

Nesse ínterim, a Vontade não atua através do inconsciente, ela se “cala”, o artista assume uma posição “receptiva”, e portando-se como um espelho (sem que se dê conta disso) a refletir de forma consciente a imagem que posteriormente é reproduzida concretamente. A objetivação da Idéia, como foi dito, é diferente da observação porque, ao concretizar a Idéia na obra de arte, o artista agora passa a se portar de forma intencional, à medida que intenta comunicar essa imagem (Idéia). Mas, o resultado não é algo que o artista propõe a si como meta, pois este segue regras que lhe são desconhecidas.

---

<sup>5</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e como Representação*. p. 241-242.

Aqui, o conhecimento artístico é considerado como uma maneira nobre de poder desvendar o imo ontológico, pois, a produção artística é a objetivação da Idéia. Nesse sentido, os diferentes tipos de artes são colocados em escala devido a sua importância na transmissão da Idéia, a saber, a arquitetura, hidráulica, jardim e pintura de paisagens, pintura de animais, pintura histórica e poesia, e aquela considerada pelo autor de *O mundo como vontade e como representação* para além de todas as artes: a música, que em relação à Idéia é mais importante na tarefa de representar a Vontade, pois, enquanto a Idéia está a serviço da Vontade em sua objetivação, a música é “cópia mesma da Vontade”. Assim assevera Schopenhauer:

Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Idéia dos seres; no entanto, é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo [...].<sup>6</sup>

Mediante a afirmação anterior, sem dúvida, fica claro o quão importante é a arte dos sons na Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer, pois o filósofo elege a música para além do “mundo intuitivo”, posto que a arte dos sons proporciona uma compreensão muito mais elevada e íntima do que as outras artes. Quer dizer, enquanto as outras artes apenas representam (mediante as Ideias) as objetivações da Vontade, referindo-se apenas à “sombra” do âmago ontológico, a música remete-se ao imo do mundo, até mesmo ao âmago do próprio homem, relatando seus sentimentos mais recônditos. Isto é, segundo o filósofo alemão, a música representa imediatamente o ímpeto

---

<sup>6</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e como Representação*. p. 336.

cego, ou seja, a arte dos sons é o reflexo mais perceptível da coisa-em-si, o relato mais fidedigno da movimentação da Vontade.

Dessa maneira, fica evidente o quão portentosa é a música no construto estético do filósofo alemão, que a classifica como a linguagem universal, fazendo-se clara a todo homem. Daí justifica-se que a música relata o mais íntimo do homem, como também se refere ao cerne do ímpeto cego, pois ela não se refere a sentimentos individuais, isto é, não se remete a sentimentos subjetivos que nos tocam e que são oriundos de experiências particulares, e sim a sentimentos “*in abstracto*”. Nesse sentido, dirá o filósofo alemão:

Pois a Música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranqüilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranqüilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos<sup>7</sup>.

Assim, a música é representação direta da coisa-em-si (Vontade), diferentemente das outras artes. A arte dos sons proporciona um conhecimento que expõe as diferentes formas de objetivação do ímpeto cego, que estabelece, através de uma “*linguagem sonora*”, os mais distintos graus de objetivação da Vontade. A música, pois, na estética schopenhaueriana, é comparada ao modelo de algo que é impossível de ser copiado, então, assim como o mundo representa a Vontade em suas mais variadas objetivações, a música, para Schopenhauer, também é representação desses mais variados níveis de concretude do em-si e, ainda mais, o filósofo chega até afirmar que se não houvesse mundo, ainda assim haveria música.

---

<sup>7</sup> Ibidem p. 343.



Tendo isso em vista, não é grande surpresa que Schopenhauer proponha um correlato da música com o mundo e estabeleça analogamente os diferentes graus de objetivação do ímpeto cego. E, como ilustração dessa analogia entre mundo e música, o filósofo descreve o mundo através de uma linguagem musical, em relação a isso, diz Schopenhauer: “Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo contínuo, os graus mais baixos de objetivação da Vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339).

A partir disso, percebe-se que a HARMONIA que é formada por tons graves e agudos com diferentes variações, seria, nessa analogia, comparada à totalidade em que se acha estruturada a natureza, outrossim, onde se organizam as diferentes formas fenomênicas compreendendo desde as inorgânicas (pedras, cristais) até as orgânicas (vegetais, animais), que aparecem no mundo, de acordo com seus diferentes graus de objetivação e, até mesmo, por sua complexidade e que, dependendo de sua exposição, por mínima que seja, comparam-se aos tons mais graves ou agudos.

Assim, os tons mais graves representam as formas inferiores (pedras, minerais) e os agudos, paralelamente, as formas mais complexas, como vegetais e animais. E da mesma forma que numa estrutura harmônica tons graves e agudos se juntam ordenadamente para edificar um arranjo musical, igualmente é constituída a natureza com sua organização hierárquica das vidas. Haja vista que tais estruturas possuem uma organizada composição, tal qual uma composição harmônica com suas escalas tonais.

Ademais, estabelecendo uma analogia entre os ocasionais “desvios” de um exato princípio estrutural aritmético em alguns intervalos provocados pela “temperatura”, ou até mesmo pela escolha do “tom”, o filósofo compara com as formas de

evolução dos indivíduos que possuem falhas em sua constituição. Em outras palavras, indivíduos que, por alguma razão, são mal formados, ou seja, animais que nascem de cruzamentos entre espécies diferentes que podem ser consideradas aberrações, numa analogia musical, seriam como uma profusão tonal indesejada, ou como um tom que provoca uma cacofonia. A isto assevera o filósofo alemão:

Sim, as dissonâncias impuras que não formam nenhum intervalo determinado são comparáveis aos abortos monstruosos situados entre duas espécies animais, ou entre homem e animal (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340).

Contudo, poderia inferir-se uma harmonia principal que se encontra implícita em meio a esses acidentes cacofônicos, como também implícita em meio aos “desvios” que porventura ocorrem na objetivação da Vontade na natureza. Em vista disso, essa “filosofia musical” proposta por Schopenhauer é como uma sinfonia da Vontade que expressa de forma opulenta as conquistas do ímpeto cego e, ainda mais, relata sua satisfação. Dessa forma, fica patente essa analogia entre a exposição ordenada da Vontade e a organização harmônica encontrada na música, que revela uma concórdia da Vontade consigo mesma.

Da mesma forma, nessa intrigante comparação entre mundo e música, a MELODIA é aqui apresentada como a voz principal que narra a história da Vontade em sua mais alta consciência, ou seja, em seu mais alto grau de objetivação - o homem. Com isso, nessa analogia entre mundo e música, a melodia representa a ideia de homem, expondo, a partir dessa voz principal que se encontra submissa à Vontade e expressa o modo de vida do homem, como afirma Schopenhauer:

[...] a MELODIA tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim. Ela narra, por conseqüência, a história da Vontade

---

iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341).

A partir disso, a MELODIA demonstra, com suas variações de tempo, a fugacidade de sentimentos bons à qual o homem está submetido, já que, na luta intensa do cotidiano, há raros momentos de felicidade, isto é, o oscilar da MELODIA é análogo ao jogo incessante de desejo e satisfação em que o homem está inserido. Nas melodias mais rápidas, estão contidas as alegrias, enquanto que, nas mais lentas, as tristezas. Mediante isso, justifica-se por que composições com melodias lentas nos soam tão tristes, e nos remetem, a partir de nossa vivência, a nostalgias e melancolias, pois melodias lentas assemelham-se a satisfações que nos foram custosas. Contudo, na melodia, também se encontram os pesares do ímpeto cego. E não só:

Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações. Por isso se disse que a música é linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão<sup>8</sup>.

Assim ficou evidenciado que, desse paralelismo entre mundo e música que se expõe o mundo em sua totalidade, a partir de um correlato com as diferentes estruturas sob as quais se acha organizada a arte dos sons. Percebermos que ficou patente, portanto, que a pretensão de Schopenhauer era a de estabelecer através da nomenclatura musical, a saber, HARMONIA e MELODIA, um vínculo de equiparação que corresponde, respectivamente, às Ciências da Natureza e às Ciências do espírito,

---

<sup>8</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e como Representação*. p. 341.

já que, por Harmonia, entende-se o relato dos mais diferentes níveis de estruturação, organização e composição da natureza análoga à Vontade. E por MELODIA, aquilo que representa as mais variadas emoções, como também os diferentes sentimentos aos quais o homem é impelido na sua jornada, enquanto o mais alto grau de concretude do ímpeto cego.

E, decerto, constatamos a intenção de Schopenhauer em instituir à música um estatuto *sui generis*, segundo o qual confere à arte dos sons uma sublime forma de conhecimento que abre uma cortina através das aparências fenomênicas relevando a face obscura e tenebrosa do ímpeto cego - fonte de nossos desejos mais devastadores. Mas que, mediante uma pura contemplação dessa “sinfonia dos desejos”, revela uma tão rara concórdia desse ímpeto consigo mesmo. E, por fim, estabelece analogamente uma estreita aproximação entre as ciências do espírito e ciências da natureza, pois, como dirá o filósofo:

Se aproximarmos então essa concepção de nossa interpretação anterior acerca da harmonia e da melodia, consideraremos uma pura filosofia moral sem elucidação da natureza [...] inteiramente análoga a uma melodia destituída de harmonia [...] e, em oposição, uma física e metafísica pura, sem qualquer ética, corresponderá a uma harmonia sem melodia (SHOPENHAUER, 2005, p. 347).

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo Afonso. **In: Schopenhauer e o idealismo alemão.** Org.: SILVA João Carlos Salles Pires. Salvador: Quarteto, 2004.p. 219-228.

BARBOZA, Jair. Sensível e supra-sensível. **In: Infinitude subjetiva e estética:** natureza e arte em Schelling e Schopenhauer. São Paulo: UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Schopenhauer.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BARROS, Fernando de Moraes. Mundo enquanto Música. In: **O pensamento Musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP. 2007.

CACCIOLA, Maria Lúcia M. e Oliveira. O intuitivo e O abstrato na filosofia de Schopenhauer. In: **Schopenhauer e o idealismo alemão**. Org.: SILVA João Carlos Salles Pires Silva. Salvador: Quarteto, 2004.p. 169-186.

\_\_\_\_\_. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche (3)**. São Paulo, Discurso editorial, p. 07-21, 1997.

KOßLER, Mathias. O Inconsciente em Schopenhauer. In: **Schopenhauer e o idealismo alemão**. Org.: SILVA João Carlos Salles Pires Silva. Salvador: Quarteto, 2004.p. 181-199.

SCHOPENAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Como Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

## A NOÇÃO DE FANTASMAGORIA NA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN

*Lincoln Nascimento Cunha Júnior<sup>1</sup>*

Antes de tratarmos sobre o tema da fantasmagoria, é necessário indicar que essa questão está inserida na teoria da modernidade de Walter Benjamin, que se encontra no contexto histórico do século XIX. Momento de mudanças fundamentais nos modos de produção e no modelo econômico que tiveram como consequências o enfraquecimento de um modo de perceber o mundo e de trocar experiências do homem moderno. As fantasmagorias do século XIX, que trataremos mais adiante, não são apenas recorrentes dessas mudanças sociais, mas caracterizam-se como um conjunto de acontecimentos que, ao longo do tempo, proporcionou a criação de imagens representativas de um real que, na verdade, não eram fiéis a esse real.

O primeiro ponto a ser tratado por nós é a relação entre fetichismo da mercadoria, segundo Marx, e reificação, de acordo com o filósofo Georg Lukács<sup>2</sup>. Se por um lado a mercadoria oculta a origem de seu valor de troca, e, por conseguinte, sua própria condição de produto fabricado pelo trabalho humano,

---

1 Lincoln Nascimento Cunha Júnior. Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC. [lincunha@hotmail.com](mailto:lincunha@hotmail.com).

2 Essa questão não será tratada de forma mais aprofundada por não caber neste artigo. Nossa preocupação é, ao menos, diferenciar os dois conceitos a fim de entendermos como eles se relacionam com a questão da fantasmagoria.

exprimindo características de coisa viva; por outro, a reificação age no caminho inverso, tornando a relação entre os homens em relação entre coisas. Dessa forma, enquanto o fetichismo "humaniza" a mercadoria, a reificação coisifica as relações entre os homens. Vale ressaltar que não se trata de oposições, mas sim de complementações; são dois movimentos que se interligam.

Extrapolando a questão do fetichismo e ocorrendo, de forma mais ampla, a reificação acontece sob as possibilidades dadas pela alienação, não se limitando ao campo mercadológico, mas refletindo sobre as relações humanas sociais. O salto no conceito de Lukács em referência a Marx se dá no momento em que a reificação não se distingue como simples característica ou resultado da alienação, mas, por outro lado, trata da forma como o sujeito se comporta e se percebe diante das relações de mercado.

A fantasmagoria, por conseguinte, surge como alargamento dos conceitos supracitados, dizendo respeito aos "produtos do cérebro humano" que "adquirem vida própria".<sup>3</sup> A discussão que se segue a respeito do conceito de fantasmagoria, nesse trabalho, baseia-se na filosofia de Walter Benjamin, por conseguinte, liga-se ao modo como o filósofo desenvolveu, ou melhor, indicou em seus escritos.

Segundo Sônia Ferrari, "A palavra fantasmagoria tem origem no vocábulo grego *phantasma*, que significa imaginação, imagem mental" (FERRARI, 1999, p. 173). Sendo *phantasma* uma imagem mental produzida pela faculdade de imaginar, entendemos que a fantasmagoria parte da mente humana como criação através da percepção de algo, que pode estar ausente ou não. No caso da fantasmagoria, como veremos à frente, trata-se da

---

<sup>3</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, (org). *Leituras de Walter Benjamin*. p. 173.

imagem de algo que está ausente ou que, na verdade, não corresponda à coisa imaginada ou representada.

Para nossa investigação, levamos em consideração dois intérpretes benjaminianos que entendem, de forma divergente, a questão da origem do conceito de fantasmagoria. Ferrari liga diretamente a fantasmagoria ao fetichismo da mercadoria em Marx e, indiretamente, ao fetichismo em Freud. Enquanto Sérgio Paulo Rouanet relaciona a questão da fantasmagoria à teoria da alegoria do próprio Benjamin, minimizando a importância das referências marxistas, buscando, nos escritos de Benjamin, o sentido para fantasmagoria. Porém, é preciso indicar que a leitura e interpretação feita por Rouanet, desconsiderando a necessária relação entre a fantasmagoria, segundo Benjamin, e a filosofia de Marx, ocasiona erro grave.

Trataremos, porém, de tal interpretação com o intuito de mostrar a diferença entre os intérpretes em questão. Poderíamos simplesmente desconsiderar a questão segundo Rouanet e partimos direto à interpretação de Ferrari, contudo, acreditamos ser importante, neste trabalho, considerar os dois casos. Trataremos, contudo, a interpretação de Rouanet de forma mais geral, concentrando-nos com mais afinco em Sônia Ferrari.

Para Ferrari, a influência de Marx sobre Benjamin é nítida e pode ser confirmada em todo o projeto das *Passagens*, principalmente na seção "X", dedicada a Marx. Rouanet não nega a influência de Marx, mas não a põe em primeiro lugar, admitindo que a referência a Marx venha permeada por interpretações de seguidores deste<sup>4</sup>.

[...] as informações de Benjamin sobre esse tema são superficiais e derivam em grande parte de uma literatura secundária, ou livros

---

<sup>4</sup> Mais uma vez. É preciso chamar a atençãoa respeito da posição de Rouanet, uma vez que ela não é correta.



como *História e Consciência de Classe*, de Lukács. Caracteristicamente, é uma citação de Otto Ruhle, e não numa referência direta a Marx, que aparece, nas *Passagens*, a frase do *Capital* sobre a propriedade que tem a mercadoria de transformar as relações entre homens na ‘forma fantasmagórica de uma relação entre coisas’ na qual Benjamin certamente se inspirou para criar o conceito de fantasmagoria<sup>5</sup>.

Rouanet não parte, como Ferrari, da ideia de que a fantasmagoria tenha surgido com base no conceito de fetiche da mercadoria, mas a partir do próprio Benjamin e de sua teoria da alegoria. Tal abordagem se apoia, de acordo com o autor, no ensaio *Origem do drama Barroco Alemão*, de Benjamin, além do próprio projeto das *Passagens*. Rouanet, com a intenção de ligar o conceito diretamente à teoria da modernidade de Benjamin, descaracteriza-o, pois, se há um caráter alegórico no conceito de fantasmagoria, este não pode ser considerado seu ponto central, como nos propõe o intérprete.

Direcionando a discussão para a teoria da alegoria, Rouanet discorre mais sobre questões a respeito da teoria da modernidade de Benjamin, e o faz de forma mais geral, do que sobre a fantasmagoria, de fato. Mesmo que nos seja possível concordar com o fato de a fantasmagoria envolver toda a questão da teoria da modernidade, por conta dessa teoria ter uma base também materialista, não podemos concordar, de fato, em descartar a influência marxiana sobre a filosofia de Benjamin. Se o fizéssemos, descartaríamos, pois, os escritos do próprio Benjamin, uma vez que não poderíamos procurar entendê-los sem levarmos em conta suas verdadeiras influências. E, no caso da fantasmagoria, concordamos que sua verdadeira influência seja a filosofia de Marx.

Podemos, como propõe Rouanet, tratar das figuras ou tipos que caracterizam a modernidade, como o colecionador, o *flâneur*, o poeta, entre outros, e relacioná-los com a fantasmagoria.

---

<sup>5</sup> ROUANET, *As razões do iluminismo*, p. 63.

Porém, mostrando como essas figuras podem ser fantasmagóricas, de acordo com a descrição de Benjamin nas *Passagens*, mas não as considerando, pelo caráter alegórico que as compõe, fonte de inspiração e criação do conceito de fantasmagoria.

Voltando à interpretação de Ferrari, está nítido o papel exercido por Marx. Além desse teórico, outra influência vista por Ferrari, sobre a qual Rouanet pouco discute, é a de Freud e seu conceito de fetichismo, mesmo que menos explícita. No desenvolvimento do caderno "X" das *Passagens*, Benjamin chega a um critério de investigação, de acordo com Ferrari, na construção da seção em questão, qual seja:

- a) explícita as relações entre a mercadoria e o trabalho decorrente da noção de valor;
- b) problematiza a noção de fetiche da mercadoria e seu caráter necessário, isto é, decorrente do próprio processo de produção de mercadoria;
- c) refere-se a uma capacidade humana de abstração.<sup>6</sup>

Para tanto, a teoria do valor seria a base do entendimento de toda discussão a respeito da mercadoria e seu fetiche, uma vez que é o ocultamento da origem do valor o que caracteriza o fetichismo da mercadoria. Uma vez que o fetichismo em Marx está sempre baseado nas relações de troca de mercadorias, sempre objetivando, conseqüentemente, o tema da fantasmagoria também se mostra da mesma forma, se ligarmos diretamente os dois termos. "Marx [...] postula uma atividade reflexiva que pode representar o real de maneira que essa representação não corresponda a esse real"<sup>7</sup>. O fetichismo apresenta características como se fossem reais e inerentes ao objeto. Para tanto, é

---

<sup>6</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*, p. 169.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 172.

desenvolvida uma falsa consciência que corresponde àquela imagem do real que não é fiel a esse real. Nesse processo, o homem vê uma falsa aparência, uma aparência mitificada do real. De acordo com Benjamin.

Marx detectou uma transformação dos produtos do trabalho em 'aparência de coisas', isto é, esses produtos do trabalho, as mercadorias, são 'fantasmagorias' que, ao mesmo tempo em que têm características sensíveis, não são conhecidas através delas, mas através de uma característica imaterial e abstrata<sup>8</sup>.

No entanto, mesmo considerando essas características imateriais e abstratas, elas estão ligadas ao objeto, surgem a partir deles, são objetificadas. Portanto, se fantasmagoria for apenas o produto do trabalho enquanto fetiche, no nosso entendimento, nada de mais amplo há entre esse conceito e o de fetiche da mercadoria, uma vez que o próprio produto fetichizado é conhecido através de características que não lhes são próprias. No entanto, a fantasmagoria não se caracteriza apenas pela mercadoria, mas engloba uma questão muito mais ampla. A diferença entre Marx e Benjamin estaria no caráter não tão objetivo encontrado no conceito de fetichismo, mas na subjetividade das relações sociais entre si.

Benjamin transfere o problema da esfera da produção para o da fantasmagoria. Ele admite o caráter necessário do fetiche da mercadoria, decorrente do modo de produção capitalista, mas considera que o fetiche da mercadoria é um aspecto específico de um fenômeno mais amplo e que possibilita, nesse estágio de sua evolução, extrair conclusões importantes no que se refere à relação entre mundo empírico histórico-social e a apreensão humana desse mundo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid, p. 172.

<sup>9</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*, p. 173.

Ou seja, o tema da fantasmagoria não se limita à relação objeto-mercadoria, mas passa para o campo das relações sociais no que diz respeito ao modo em que a sociedade percebe a si mesma e o mundo das mercadorias. Este último seria uma consequência do primeiro. Benjamin considera a relação humana como percepção do real em detrimento da relação de troca de mercadorias. A ampliação do conceito está naquilo que é subjetivo, na imagem produzida pela sociedade, a respeito dela mesma, e que tenta corresponder ao mundo objetivo. Seu desenvolvimento, portanto, parte da percepção humana para o campo da mercadoria, e não o contrário, como acontece no quesito fetiche da mercadoria.

Já a correspondência entre Benjamin e Freud está relacionada à questão da imagem concebida e que não corresponde ao real. Essa imagem tem como função substituir uma ausência, algo que, na verdade, nunca existiu. A noção de fetiche em Freud não é o mesmo que em Marx. Se para este, o conceito está ligado à forma-mercadoria, para aquele se trata da questão da ausência, da imaginação e, por conseguinte, da subjetividade. Talvez, a questão da fantasmagoria como imagem criada da sociedade pela própria sociedade, mas que é percebida por ela como algo que fora criado de forma independente, esteja mais ligada à teoria de Freud do que ao próprio Marx. Porém, veremos mais à frente que, de acordo com Rouanet, não pertence nem a um nem a outro, mas ao próprio Benjamin.

A ilusão como imagem mental, que percebe o mundo se corresponde com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria, torna, de forma inconsciente, essa imagem mental ilusória em imagem representante do real. A relação aparência *versus* ausência é que caracteriza e dá conta da explicação do conceito fantasmagoria, que, por sua vez, está situada entre a aparição da imagem (e que não corresponde ao objeto real) e a ausência desse mesmo objeto como representação do real.

Assim, "a fantasmagoria dos produtos do trabalho e a imagem que a sociedade produtora de mercadorias tem de si mesma pertencem ambas a um mesmo domínio intermediário, que se situa entre a percepção do objeto, e a sua ausência".<sup>10</sup> O fetichismo em Freud é a relação de substituição de algo que, na verdade, nunca existiu. A partir da percepção da ausência, busca-se substituir esse algo, esse objeto perdido. Em Freud, o fetichismo diz respeito à substituição do pênis que o menino acredita que a mãe tenha perdido. Portanto, o fetiche é o desejo da restituição. Assim, percebemos certo distanciamento do termo fantasmagoria com o fetiche da mercadoria, uma vez que este é puramente objetificado, dizendo respeito às relações de produção e do valor-mercadoria, não cabendo nele espaço para imagens do real que não partam, em primeiro lugar, da própria mercadoria.

"A imagem que assim ela [a sociedade] produz de si mesma e que ela costuma rotular como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria".<sup>11</sup> Nesse fragmento das *Passagens* citado por Ferrari, Benjamin indica claramente a área de atuação da fantasmagoria. É no campo da cultura que existe a fantasmagoria em toda sua força. E cultura pode ser entendida, dessa forma, como toda imagem produzida pela sociedade a fim de caracterizar a si mesma. Se a cultura está associada, etimologicamente, ao termo cultivar, pode-se arriscar e dizer que a cultura é o campo do cultivo das imagens produzidas pela percepção humana daquilo que não é, são representações construídas com base no desejo de substituição da ausência pela aparência.

Acreditamos estar evidente, destarte, que a fantasmagoria

---

<sup>10</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*, p. 173.

<sup>11</sup> BENJAMIN, *Passagens*, apud FERRARI, IBID., p. 173.

não parte da relação objeto-mercadoria, mas do próprio sujeito produtor de mercadoria que, por sua vez, não se reconhece como tal, e projeta imagens fantasmagóricas que, por conseguinte, não correspondem ao real. Talvez não sejam essas imagens verdadeiras, mas fazem parte da realidade como fantasmas que transitam entre a aparição do objeto e sua ausência desse mesmo objeto como coisa objetiva. De acordo com Benjamin, o que mais representa a questão da fantasmagoria na cultura é a moda. Pois na moda está expressa nitidamente a imagem projetada pela sociedade a fim de colocar no lugar daquilo que ela não tem, algo que melhor a represente, ou que ela imagina melhor lhe representar.

Fantasmagoria, então, é aquela imagem que a sociedade projeta de si mesma e que não corresponde ao real, porém é reconhecida como se o fosse. É a realização do desejo de substituição daquele espaço vago entre o sujeito e a característica que ele gostaria de ter e representá-lo. A fantasmagoria, assim sendo, serviria como meio de simular uma imagem que represente de forma mais “agradável” a sociedade. O conceito não se estabelece somente pela imagem representativa do real que, porém, não corresponda a ele; mas pelo fato de essas imagens não serem reconhecidas como produtos da imaginação e do pensamento humano, e sim como imagens com características intrínsecas a si mesmas; como no caso do fetiche da mercadoria, no qual fica velada a condição de produto do trabalho humano próprio do objeto.

De certa forma, portanto, essa projeção de imagens torna-se autônoma, desligada de seu caráter necessário em relação ao sujeito que as cria, pois esse mesmo sujeito não as reconhece como sua criação. A cultura seria, pois, nesse caso, a expressão dessa perda, seria a manifestação social do desejo como compensação e substituição. A moda, por conseguinte, como

ritual maior de celebração da mercadoria-fetiche, é sustentada pelo mesmo desejo de equiparação ou salvação dessa ausência. No entanto, estando a moda sujeita às regras de produção de mercadorias, e sendo sustentada pelo desejo, acreditamos correto afirmar que, através da mercadoria, a moda surge como a satisfação do desejo que tem a sociedade por algo de que foi privada. Não podemos, com isso, confundir essa questão em Benjamin com Marx, pois esse diz que a moda é reflexo da economia, porém, para Benjamin, ao contrário, não é essa questão que está em jogo, não é a suposição de que a moda (e de que todo campo da cultura) esteja sujeita ao mercado; mas sim "como as relações materiais de produção estão expressas nas manifestações culturais".<sup>12</sup>

Enquanto muitas manifestações culturais conservam aquilo que é antigo, e procuram manter o que se chama de costume, a moda não visa a conservação de coisa alguma, mas expressa a necessidade que tem a sociedade do novo, daquilo que pode trazer a redenção da perda, porém ligada a uma época determinada. A moda é fugaz; é a imagem daquilo que se procura como eterno, mas que, na verdade, é o que não fica. Porém, esse aspecto que não fica é a possibilidade de alcançar, com a moda, a satisfação das necessidades da sociedade relacionada ao novo, porém não consegue expressá-lo de forma completa. Por isso, diz-se da moda: "Ela expressa o desejo do novo, mas realiza e festeja, na verdade, o eterno-retorno do mesmo".<sup>13</sup> A fantasmagoria é a aparição das imagens-*phantasma* que não correspondem ao real porque, na verdade, ao mesmo tempo em que são percebidas, não estão presentes; ao mesmo tempo em

---

<sup>12</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*, p. 175.

<sup>13</sup> FERRARI, Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*, p. 176.

que buscam aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real.

Em resumo, Fantasmagoria, destarte, é o conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representarem a si mesmas e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento dessa mesma sociedade. Ou seja, a sociedade produz as imagens representativas do real e encaram essas mesmas imagens como não sendo fruto de sua imaginação ou produção intelectual. A ilusão como imagem mental que percebe o mundo corresponde-se com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria, torna inconsciente essa imagem mental ilusória em imagem independente e representante do real, como objeto que se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito

Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Col. Os Pensadores).

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*: Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

FERRARI, Sônia Campaner Miguel. Mercadoria e moda: O fetiche e seu ritual de adoração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, Morte e Modernidade. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Estudos).



\_\_\_\_\_. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. In: *Sete aulas sobre a linguagem memória e história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasileiro, 1982. (Col. Tudo é história).

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e consciência de classe*. São Paulo: 34, 2001.

MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

## O PROBLEMA DO MAL, PARTINDO DA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE ALGUMAS DAS TEORIAS ANTECEDENTES E O PENSAMENTO AGOSTINIANO

*Elisiane Santos de Matos<sup>1</sup>*

Questões sobre a natureza do mal e acerca da existência do pecado em um mundo criado por um Deus bom ou ainda sobre a relação que há entre o bem e o mal sempre foram temas importantes das discussões sobre ética na tradição cristã desde sua origem. Em *O livre-arbítrio* – obra escrita em forma de diálogo, cuja conclusão data de 395, que tem por interlocutor o amigo e conterrâneo Evódio, Agostinho expõe fundamentalmente a questão do mal. Tal problema não foi introduzido pelo filósofo, ao contrário, já vinha desencadeando inquietações em outros padres da Igreja, cujas ideias influenciaram o pensar agostiniano. Correntes como o maniqueísmo e o gnosticismo, além do platonismo, também marcam a formação de seu pensamento.

Nascido em Esmirna (hoje *Izmir*, na Turquia) por volta do ano 135 a 140, pertencente à escola patrística, Irineu foi um dos padres da Igreja cujas ideias são comuns a Agostinho, no que concerne ao problema do mal. Entretanto, trata do tema posicionando-se de forma totalmente contrária ao gnosticismo. Tal movimento histórico e religioso cristão floresceu durante

---

<sup>1</sup> Graduada em Filosofia DFCH/UESC. E-mail: elisiane-matos@hotmail.com.

os séculos II e III, entendido como uma tentativa de transformar o cristianismo em uma filosofia religiosa e de substituir os mistérios da fé na revelação por explicações filosóficas.<sup>2</sup>

O Gnosticismo parte de um conhecimento de caráter intuitivo e metafísico que concebe a criação de forma diversa. Os gnósticos acreditam na existência de um deus mal, que é o Deus do Antigo Testamento - o demiurgo, que criou o universo a partir de uma matéria eterna, e o Deus bondoso do Novo Testamento, que foi revelado por Cristo. Segundo a doutrina gnóstica, a imperfeição do mundo decorre do capricho de um deus que, para formar esse mundo, utilizou uma matéria que não criara e que, aliás, é o princípio do mal, pois está sujeita à corrupção - fracassando parcialmente em sua obra. No entanto, os gnósticos ensinavam que a salvação vem por meio de Cristo, o Deus que é pura bondade, que, através da transmissão do conhecimento verdadeiro, salvará os homens dos tormentos e desse universo que é intrinsecamente mau.

O gnosticismo, que mistura elementos da astrologia e mistérios das religiões gregas, isenta o homem de qualquer culpa pela ocorrência do pecado. Então, o livre-arbítrio, tão defendido pelos padres da Igreja, não tem sentido no modo gnóstico de entender a criação e a existência do mal. Tendo em vista que o demiurgo (deus de qualidade inferior) implantou o mal no universo, quando falhou na sua obra.

No entanto, a ideia de um deus de categoria inferior - o demiurgo, que teria dado forma ao mundo material, sustentada pelo gnosticismo, é encontrada anteriormente na filosofia platônica. Posto que, no *Timeu*<sup>3</sup>, Platão, com o intuito de explicar

---

<sup>2</sup> Para saber mais ler: CULDAUT, Francine. *El Nascimento Del Cristianismo y El gnosticismo*. Ahal Ediciones, 1997.

<sup>3</sup> Obra de autoria platônica que trata da origem do universo e do homem, cujo texto relata o diálogo entre Sócrates, Timeu, Hermócrates e Crítias, na casa deste, em Atenas, supostamente por volta de 421 a.C.

o surgimento do universo e do homem, construiu uma cosmologia que intenta, além disso, dar uma explicação diversa daquela apresentada pela mitologia à questão.

Todas as vezes então que o demiurgo, com o olhar incessantemente fixado sobre o que é idêntico, serve-se de tal modelo, todas as vezes que realiza em sua obra essa forma, e propriedades, tudo o que produz desta maneira é necessariamente belo.<sup>4</sup>

No entanto, o demiurgo do *Timeu* difere-se do exposto na concepção gnóstica por ser entendido como um divino artesão que produziu um universo divinamente organizado, a partir de uma matéria preexistente, de um modelo eterno e imutável:

Ora, se o Cosmos é belo e se o demiurgo é bom, é claro que ele mira o modelo eterno. No caso contrário, o que nem é permitido supor, teria considerado o modelo que nasceu. [...] Pois este Cosmos é o mais belo que já nasceu, e o demiurgo, a mais perfeita das causas.<sup>5</sup>

Retornando a Irineu, ratificamos sua oposição à teoria gnóstica no que concerne à origem do universo e à ocorrência do mal, posto que o padre entende que não há dois deuses, defendendo, assim, a identidade entre Deus e o Criador. A criação do universo decorre da bondade divina, que através do seu Verbo teria dado existência a sua obra a partir do nada. O universo nasceu, portanto, do bem e, tendo em vista o bem, essa concepção caracteriza, de forma satisfatória, o otimismo cristão que permeia o pensamento de santo Irineu.

Todavia, enquanto criatura de Deus, o homem é bom. Mas, enquanto ser criado, não pode haver perfeição, não só porque

---

<sup>4</sup> PLATÃO, *Timeu e críticas ou a Atlântida*, p. 78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 79.

a finitude é característica da criação, mas também porque, não sendo por si o que é, o homem está exposto a ir contra sua natureza e decair. Isto é, por não haver criado a si mesmo, o homem não tem domínio sobre sua natureza e, portanto, pode incorrer em erro. No entanto, esse fato não extrai do homem o caráter bondoso que comunga com toda a criação.

Dentre as qualidades humanas, o livre-arbítrio é a única que o homem partilha igualmente com o ser divino, haja vista que o poder de decisão que existe no homem está presente da mesma maneira na natureza de Deus. Esse fato absolve Deus de toda e qualquer culpa. Posto que, sendo o homem livre em seus atos é, igualmente, responsável pelos mesmos. O mal praticado a partir do livre-arbítrio não é culpa de Deus, mas das opções desordenadas do homem.

Assim, Irineu absolve Deus de qualquer culpa com relação à possibilidade do pecado, entendendo o livre-arbítrio como faculdade dada ao homem aspirando ao bem e que o assemelha a Deus. Percebe o livre-arbítrio como fundamento da responsabilidade moral e religiosa. Conserva o caráter completamente bom de toda a criação e põe na imperfeição do homem a culpa do pecado.

Também motivado pelo mesmo otimismo cristão, que rege o pensamento de santo Irineu, Orígenes acredita que todos os seres da criação são belos e bons e que Deus criou o mundo por pura bondade, porém essa obra é finita e limitada. Embora seja criação de um Deus bondoso, não é possível não identificar no mundo a ocorrência de muitos males e imperfeições. Então, como conciliar esse fato com a bondade e justiça divina, posto que um Deus dotado de tais qualidades não poderia ter criado seres revestidos de graus tão diversos de perfeição?

Com esse fim ele ensina, negativamente, que a desigualdade das criaturas racionais não é obra de Deus, que é justo, bom, e Criador de todas as coisas. Com efeito, se ponderarmos que a única razão da criação foi a divina bondade, e que em Deus não há a menor sombra

---

de mutabilidade, não há como fugir à conclusão de que todas as criaturas racionais devem ter sido criadas iguais.<sup>6</sup>

Orígenes, natural de Alexandria, tem a data de nascimento entre 185 ou 186, é associado à escola catequética de Alexandria e, assim como Irineu e mais tarde Agostinho, propõe como causa da ocorrência do mal a livre vontade. Entendendo o abuso do livre- arbítrio como a fonte do pecado, o filósofo trata de exterminar pela raiz a ideia gnóstica de um princípio mau e ainda consegue isentar a justiça divina de toda e qualquer suspeita.

É também um elemento comum aos três autores a intenção de mostrar que o livre-arbítrio, antes de ser encarado como uma faculdade que pode levar o homem ao pecado, deve ser tomada como a real chance de levá-lo à redenção. É através da livre vontade que o homem poderá guiar sua vida moral e religiosa a fim de livrar-se do aprisionamento a que o levou o pecado, portanto o livre-arbítrio deve ser entendido como um bem.

Outra doutrina que busca uma resposta para o problema do pecado é o maniqueísmo - trata-se de uma religião que se difundiu pelo Império Romano e pelo Ocidente Cristão e que combina elementos do zoroastrismo, antiga religião persa, e de outras religiões orientais, além do próprio Cristianismo. O princípio maniqueísta elimina a possibilidade do livre-arbítrio de forma parcialmente diversa ao gnosticismo, uma vez que entende o universo como uma constante luta entre os opostos: bem e mal.

Havia originalmente duas substâncias eternas e igualmente poderosas: o bem (a luz, Deus) e o mal (a escuridão, matéria). Essas duas substâncias residem em regiões distintas: a luz ao norte e a escuridão ao sul. Entretanto, quando ocorre alguma

---

<sup>6</sup> BOEHNER, GILSON. História da Filosofia Cristã, p. 66-67.

questão fronteira à luz, vê-se detida pela escuridão reciprocamente. Esse choque origina o tempo e o mundo, que resultam desse contato constante entre duas forças diversas.

Segundo o maniqueísmo, essa frequente luta entre os contrários tende um dia a cessar quando um lado deve destruir o outro, posto o caráter antagônico da relação. Então, não há uma escolha produzida pelo homem entre o bem e o mal, pois este se comporta com uma marionete entre os dois opostos que lutam incessantemente. Os maniqueus influenciaram significativamente a filosofia agostiniana, posto que o filósofo tenha estudado e esteve na doutrina durante 19 anos de sua vida. Entretanto, é por combater o pensamento de Manes que o filósofo será associado a tal doutrina.

Nascido em Atenas, em 428 ou 427 a.C., Platão concebe o mal como uma realidade inegável. Embora trate tal problema de forma tão ampla, no que concerne ao caráter moral, Platão não desenvolve completamente um pensamento, aventando apenas sobre o mal natural. Poderíamos identificar hipoteticamente, como consequência do idealismo que caracteriza sua filosofia, o fato de não encontrarmos em seu pensamento um sistema conceitual voltado especialmente ao problema do mal moral.

Entretanto, é possível identificar no platonismo o esboço de certa inquietação quanto ao problema que constitui a preocupação de toda Teodiceia posterior: se há um deus, como pode acontecer o que se passa no mundo, como se Deus não existisse ou não se ocupasse com a sua criação? Só podemos vislumbrar o problema em Platão até esse ponto, no entanto, a influência que ele exercerá na filosofia de Agostinho é de singular importância.

Fiel à tradição, Agostinho concebe o universo como um todo criado para o que é bom, ao passo que admite apenas a existência do bem e vê o mal como simples ausência deste. Dessa

maneira, o homem não está sujeito a forças antagônicas, como supõe o maniqueísmo, posto que o universo seja unicamente criado e regido pelo Sumo Bem. Do mesmo modo, é clara a afirmação do livre-arbítrio, sobretudo, como meio de alcançar o bem, de guiar sua moral para o que é bom e justo. No entanto, como podemos entender de que maneira esse Deus, que é só bondade, nos favorece muito mais o caminho do bem do que do pecado? Se com o livre-arbítrio é possível ao homem igualmente a escolha entre o bem e o mal?

Parece esclarecedor o fato de Agostinho vincular a razão à ordenação do homem na escala das perfeições. Para uma clara compreensão do lugar que o homem ocupa nessa ordenação, é preciso conhecer as três realidades compartilhadas por toda a criação, e sintetizadas pelo filósofo em: existir, viver e entender. Essas três intuições do espírito constituem o que Agostinho denomina hierarquia dos valores. O fato de existir é comungado por todos os seres da criação, estando, portanto, colocados em igual posição quanto a essa qualidade. No entanto, o viver é peculiar somente a alguns dos seres; tomemos, por exemplo, o fato de não ser próprio às pedras possuírem vida, mas sim aos animais. Por fim, o entender é característico apenas do homem, uma vez que não é dado aos animais, nem aos seres sem vida. Decorre daí, o fato de que o ser que entende possui também a existência e a vida.

Então, como o único ser da criação a possuir as três intuições do espírito, o homem se sobrepõe às demais criaturas por ter, além da existência e da vida, a razão que lhe fornece o conhecimento dessas duas outras realidades, bem como auxilia o livre-arbítrio para a escolha do bem. Uma vez dotado de entendimento, mesmo que comungue do princípio vital com os outros seres, o homem encontra-se em posição superior a todas as outras criaturas na escala da criação. Desse modo, não



existe, além de Deus, algo mais nobre do que o ser humano dotado de razão. Não obstante, quanto à força e outras habilidades corporais, o homem, ser facilmente ultrapassado por certo número de animais, existe nele o princípio que constitui sua excelência e assegura seu domínio sobre os outros seres da criação: a razão.

Entende-se que está justamente na razão a prova de que Deus privilegia ao homem muito mais o caminho do bem do que do pecado. Deus dotou o ser humano com a faculdade do livre-arbítrio, ao passo que também nos concedeu a razão, que é justamente a capacidade de distinguir entre o bem e o mal.

Agostinho - Então! O espírito justo, e a mente firme em seu direito e conservando seu domínio, poderá afastar-se de sua força e submeter à paixão outra mente que reina com igual equidade e virtude?

Evódio - De modo algum. Não somente porque a excelência é igual em uma e outra, mas, também, a primeira mente não poderia obrigar a outra a se tornar viciada, sem ela mesma decair de sua justiça e tornar-se viciada, ficando por isso mesmo fraca.<sup>7</sup>

Chegamos, então, à pergunta: quando Agostinho fala em “mente firme em seu direito e conservando seu domínio” a que ele está se referindo? Entendemos que o homem está totalmente ordenado, quando se deixa guiar inteiramente pela razão, não se submetendo às paixões. No entanto, estando ordenado, o homem pode discernir completamente o bem do mal por meio do intelecto, que lugar ocupa a fé?

Vê-se claramente, quando Agostinho serve-se do versículo de Isaías 7,9: “Se não crer não entenderéis”, na obra *O livre-arbítrio*, a sua pretensão de sustentar a fé ao mesmo tempo em que pretende entendê-la racionalmente. Logo, é preciso entender que o bispo de Hipona intenta dizer que a razão leva

---

<sup>7</sup> AGOSTINHO. *O livre-arbítrio*. p. 51.

o homem a visualizar presença de Deus através da criação, o criador se mostra por meio de sua obra. A luz natural será utilizada como meio para se compreender aquilo que a fé, então, já tem como certo. Entretanto, o que se pretende entender é que, sendo o homem dotado de tantas qualidades e tendo tantas possibilidades de não incorrer no erro, como há quem prefira o mal?

Por certo, considero que é de fato grande essa punição, e muito justa, no caso de ser aplicada a alguém que, já se achando estabelecido nas alturas da sabedoria, resolvesse descer de lá, para se pôr ao serviço das paixões. Mas será possível encontrar alguém que tenha querido ou que queira realizar tal coisa? É bem incerto. Na verdade, cremos pela fé que o homem foi criado por Deus e formado de modo perfeito, e que foi por si mesmo e por sua própria vontade que se precipitou de lá, nas misérias da vida mortal.<sup>8</sup>

Como já dissemos, o livre-arbítrio difere o ser humano dos outros seres da criação, entretanto, estando em situação de escolha, o homem experimenta o sentimento de culpa por deixar-se corromper pelas paixões da alma. Essa situação é constantemente descrita em outra obra de Agostinho, datada entre 397 e 398 e intitulada *Confissões*. Neste livro de aparência estritamente confessional, o filósofo relata a Deus, além de sua passagem pelo maniqueísmo, o problema existencial a que está atrelada a questão do pecado. Eu pecava, porque em vez de procurar em Deus os prazeres, as grandezas e as verdades, procurava-os nas suas criaturas: em mim e nos outros. Por isso, precipitava-me na dor, na confusão e no erro.<sup>9</sup>

Nota-se claramente o caráter psicológico a que Agostinho relaciona o problema do mal nas *Confissões*. Isto posto, e

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>9</sup> AGOSTINHO. *Confissões*, p. 60.

considerando o fato de a filosofia agostiniana ser comumente entendida como uma indagação sobre a condição humana à procura da beatitude, principiamos na dúvida: até que ponto a questão do mal pode ser respondida numa esfera estritamente filosófica?

Se entendermos a escolha como algo de natureza individual, faz-se necessário levar em consideração os fatores de ordem subjetiva. Para tanto, seria indispensável uma abordagem psicológica como meio para entender a escolha do mal frente a tantas possibilidades de se optar pelo bem.

Para a filosofia de Agostinho, a felicidade é o resultado do merecimento por uma vida reta. Todos os homens pretendem a felicidade, mas de fato nem todos percorrem o caminho correto para alcançá-la. Deixando-se corromper pelas paixões, o homem se afasta da sabedoria – conhecimento do Sumo Bem.

Irineu, Orígenes, o agnosticismo, o maniqueísmo e o platonismo, como dissemos, tiveram verdadeira influência no pensamento agostiniano, posto que, muito do que Agostinho defende já estava presente nas suas filosofias. Portanto, salvaguardando Deus de qualquer culpa no que se reporta à ocorrência do mal no mundo e entendendo a razão como a faculdade doada por Ele ao homem com o intuito de deixar totalmente possível a escolha e prática do bem, Agostinho busca a explicação e expõe o terreno onde o mal moral passa a existir.

A existência do livre-arbítrio está vinculada à ocorrência da justiça na figura divina. É notável que, se o dom da livre vontade não houvesse sido concedido ao homem o ato de julgar corretamente as ações humanas não teria lugar legítimo na criação.

Por outro lado, se o homem carecesse do livre-arbítrio da vontade, como poderia existir esse bem, que consiste em manifestar a justiça, condenando os pecados e premiando as boas ações? Visto que a conduta desse homem não seria pecado nem boa ação, caso não fosse voluntária. Igualmente o castigo, como a recompensa, seria injusto,

se o homem não fosse dotado de vontade livre. Ora, era preciso que a justiça estivesse presente no castigo e na recompensa, porque aí está um dos bens cuja fonte é Deus.<sup>10</sup>

Como já foi exposto, Agostinho entende a concessão do livre-arbítrio como a real possibilidade que o homem tem de viver retamente. No entanto, ao mesmo tempo em que possibilita a ocorrência do bem, também pode levar ao pecado. Isso ocorre devido à posição que o livre-arbítrio assume na categoria dos bens concedidos ao homem por Deus. O livre-arbítrio é caracterizado como um bem médio, localizado entre os bens superiores e os bens inferiores, podendo tender para ambos.

Inicialmente é preciso salientar que entre as virtudes da alma, reina a reta razão, esta é a maior entre todas, sem a qual virtude alguma pode existir. A razão, faculdade de distinguir entre o bem e o mal, auxilia o livre-arbítrio em suas escolhas. Além da reta razão, o homem é dotado das virtudes que pertencem à categoria dos grandes bens, pelas quais as pessoas vivem honestamente, visto que não são passíveis de mau uso. São exemplos de bens superiores: a justiça, a temperança, a prudência, cujos usos só podem primar pela bondade.

Os bens inferiores são aqueles sem os quais se pode viver com honestidade. Entretanto, é relevante frisar que todos os bens concedidos por Deus ao homem, mesmo os bens inferiores que levam às más ações, não são tomados com maus na filosofia agostiniana. Já que Deus é bom e justo, dele só poderiam ocorrer coisas boas: Acontece que aqueles bens desejados pelos pecadores não são maus de modo algum. Tampouco é má a vontade livre do homem a qual, como averiguamos, é preciso ser contada entre os bens médios.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> AGOSTINHO. O livre-arbítrio. P. 75.

<sup>11</sup> *Ibidem* p. 142.

Os bens médios e inferiores estão sujeitos tanto ao mau, como ao bom uso. Entretanto, quando se posiciona de maneira adversa ao Bem imutável, escolhendo por meio de sua vontade o que é transitório, o homem permite que o mal ocorra. Posto que este seja desencadeado pela deficiência do livre-arbítrio, quando se afasta voluntariamente de Deus. Embora todo homem deseje a felicidade, nem todos percorrem o caminho correto para alcançá-la. Desse modo, não está em Deus a culpa do pecado, mas na livre vontade do homem, que pode escolher os bens transitórios em detrimento dos bens imutáveis.

Ao mesmo tempo, o império das paixões ao lhe impor sua tirania, perturba todo o espírito e a vida desse homem, pela variedade e oposição de mil tempestades, que tem de enfrentar. Ir do temor ao desejo: da ansiedade mortal à vã e falsa alegria; dos tormentos por ter perdido um objeto que amava ao ardor de adquirir outro que ainda não possui; das irritações de uma injúria recebida ao insaciável desejo de vingança.<sup>12</sup>

Então, que origem tem esse movimento da vontade que afasta o homem do Bem imutável e o aproxima dos bens mutáveis? Agostinho responde a questão de forma a ressaltar que o mal não é senão a carência de bem, portanto, o nada. E que, não obstante esse movimento de a vontade constituir um mal, o livre-arbítrio continua sendo entendido como um bem - superior a tudo que é corporal, sem o qual não há possibilidade de o homem agir segundo os desígnios divinos. Respondendo a indagação de Evódio acerca do que é o mal, Agostinho é incisivo em dizer: “A tal questão eu te contristaria, talvez, se te respondesse que não o sei. Contudo não diria senão a verdade. Pois não se pode conhecer o que é simplesmente nada.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid. p. 53.

<sup>13</sup> Ibid. p. 142.

Quando adere ao Bem imutável e tende aos bens superiores, o homem possui todas as virtudes às quais é impossível usar mal. Então, a vontade possibilita a adesão aos bens superiores, embora ela mesma seja somente um bem médio.

Mas sim, conformando seu espírito àquelas regras imutáveis, àqueles luzeiros de virtudes que subsistem inalterados numa vida incorruptível, no seio mesmo da Verdade e da Sabedoria, comum a todos.<sup>14</sup>

A liberdade, destarte, só pode ser entendida e realizada versando sobre uma relação vertical entre Deus e o homem. De outro modo, a liberdade só se realizará, realmente, no homem através da graça e das ordens divinas. Entendendo por graça a disposição que a alma tem de agir bem, decorre que a verdadeira liberdade não está na faculdade de escolher entre o bem e o mal, mas sim no poder de voltar-se para a retidão e renunciar ao pecado.

Assim, fazendo bom uso da razão em conjunto com a fé inabalável em Deus, o homem pode guiar o seu livre-arbítrio para o que é bom e estável, conseguindo unir-se ao Sumo bem e encontrando a verdadeira felicidade que está nos bens imutáveis. Portanto, para Agostinho, o mal está associado ao livre-arbítrio, uma vez que é por meio desse bem médio que o homem pode optar por decair ao pecado. No entanto, as possibilidades da prática do bem são muito maiores do que as que levam ao mal, justificando o fato de Deus, pura bondade, desejar sempre que o homem conheça a verdade e siga o caminho da retidão, unindo-se a Ele.

---

<sup>14</sup> Ibid. p. 141.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, *Confissões*. Tradução de Nair de Oliveira. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. *O livre-arbítrio*. Tradução de Nair de Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

BOEHNER, Philotheus. GILSON, Etienne. *História da Filosofia Cristã*. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 1995.

GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_, Etienne. *Introdução ao estudo de Santo Agostinho*. Tradução de Cristiane Negreiros. São Paulo, Paulus, 2006.

PLATÃO, *Timeu e críticas ou a Atlântida*. Tradução de Noberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1992.

HAMMAN. A. G. *Santo Agostinho e seu Tempo*. Tradução Álvaro Cunha. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

# A FUNÇÃO DIALÉTICA DA ARTE NO INTERIOR DA ESTÉTICA HEGELIANA<sup>1</sup>

*Paula Regina Farias dos Santos<sup>2</sup>*

## A DIALÉTICA COMO MOVIMENTO NECESSÁRIO NO INTERIOR DA ARTE

Hegel definia a dialética como desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, num avanço constante que não consistia apenas na afirmação de relações de diferença, mas no entendimento do universal presente nas coisas, mais propriamente no seu vir-a-ser.

Para o filósofo alemão, à arte, e somente a esta, cabe a representação sensível do espírito, e sua ideal manifestação consiste na questão de adequar o conteúdo à forma sensível que mais manifeste o espiritual a que se destina.

Através do movimento dialético presente nas diversas representações, no movimento histórico do percurso em que cada forma de arte aparece, é possível perceber que cada forma corresponde a uma tentativa de manifestar o espírito em sua liberdade, partindo de determinada cultura, sua forma de pensar e conceber o mundo, enfim, de realizar, no plano do concreto, o absoluto.

---

<sup>1</sup> A pesquisa desenvolvida sobre a Estética hegeliana é parte da monografia de conclusão de curso, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup> Carla Milani Damião.

<sup>2</sup> Graduada pela Universidade Estadual de Santa Cruz. *Email*: paulaluxemburgo@yahoo.com.br.



Segundo Gérard Brás (2001), no entanto, ao realizar uma análise das diversas formas de arte e suas representações individuais, é necessário, antes de tudo, não concebê-las como realizações de ordem cronológica, mas lógica. É preciso pensar que o ideal de beleza é passível de ser realizado através dos diversos modos artísticos, não como uma sucessão temporal no qual um período se encerra e outro começa, mas onde o belo ideal deva ser alcançado através da adequação entre ideia e conteúdo sensível, em cada cultura. E isso se dá a partir de uma análise da história da arte, não como factual e positivista, mas filosófico-dialética, de como a arte é representada pelos diversos povos.

Hegel, ao conceber a unidade histórica, afirma-a concebendo também a idéia. Assim, pode-se dizer que idéia e movimento histórico são uma e a mesma coisa, posto que a ideia se realiza no percurso promovido pela história, tornando-se real e efetiva. Pensando desta forma, é possível afirmar que o conceito hegeliano de ideia não é aquele entendido pela filosofia antiga platônica ou com base na filosofia de Platão, que a via como algo fixo, mas que diz respeito a um vir-a-ser constante, às mudanças referentes à efetividade e realidade das coisas, e que fazem parte de sua totalidade.

Desse modo, as diferentes representações artísticas, mesmo que imprecisas são necessárias, pois tentam atingir o ideal de beleza produzido pela ideia:

Temos na arte um particular modo de manifestação do espírito, dizemos que a arte é uma das formas de manifestação porque o espírito, para se realizar, pode servir-se de múltiplas formas. O modo particular de manifestação do espírito constitui essencialmente um resultado.<sup>3</sup>

Assim, a arte é o resultado do movimento do espírito que desemboca no modo sensível, da tentativa de manifestação do ab-

---

<sup>3</sup> HEGEL, Curso de Estética, p. 9.

soluto, posto que a filosofia e a religião só o realizam no modo da abstração e da reflexão.

No percurso histórico, a verdade é o conhecimento que o espírito concebe de si mesmo, e em seu movimento se faz realidade como efetividade. Assim, é importante notar que é impossível a história da arte caminhar sem ser diretamente relacionada à manifestação do espírito além do aspecto cultural, e esta atribuição proporcionada por Hegel retira as manifestações artísticas do estado puramente histórico e passa a classificá-las através das determinações e representações da arte de forma individual, independentemente do modo temporal em que elas aparecem.

## A NECESSIDADE DA ARTE

Para Brás, a manifestação artística se desenvolve ao longo da história e desta faz parte, mas não pode se limitar ao entendimento de que a história a encerra como importância representativa. Ao contrário, Hegel não descarta a importância da história para o fato de a arte se tornar conhecida e classificada. No entanto, a historicidade da arte pura e simples coloca-a num patamar puramente classificatório, relegando-a a uma esfera temporal e como que separada das outras formas referidas.

Ao retirar a arte da esfera puramente histórica, o filósofo alemão re-estabelece a importância da representação artística ao âmbito filosófico, o da filosofia da arte e a reintegra como parte do absoluto e como sua representação, unindo a reflexão sobre sua significação à análise das formas apresentadas.

Conforme Márcia Gonçalves (2002), para o filósofo alemão, pode-se afirmar que a importância da arte está no fato de que, como participante do absoluto, ela traz ao homem, como um reflexo deste no espelho, uma ideia de sua própria cultura e um

retorno do espírito para si, no qual este se torna ciente de sua essência e do entendimento sobre si mesmo. No entanto, a arte não proporcionará a superação mediada pelo pensamento do mundo prosaico e do estranhamento do homem com relação a este, e sua elevação, com relação à natureza, não o retira do seu estado de selvageria presente no âmbito da natureza, em outras palavras, não tem a função de mudança moral ou transformadora.

Hegel não relaciona o interesse espiritual da arte e sua representação em conformidade com uma educação para a transformação ou manutenção de uma realidade social vigente. Ao contrário, a questão da recepção artística é vista num âmbito de unidade cultural, portanto, do universal que diz respeito à capacidade do indivíduo em percebê-la em vista das potencialidades presentes na razão.

Mesmo que a arte venha a suavizar os costumes e a barbárie presentes na natureza, não é o seu propósito exercer a função da religião e moral:

Dizer que a função da arte é agradar, ser origem de prazer, corresponde a determinar um fim naturalmente acidental que não podia ser o da arte. A religião, os costumes, a moral constituem já objetos existentes em si mesmos, e quanto mais a arte contribuir para favorecer as aspirações religiosas e as tendências morais, e para suavizar os costumes, tanto mais elevado será o fim atingido.<sup>4</sup>

A religião, a política e a moral seriam figuras da eticidade, com suas funções próprias e independentes, não conformando a estas a finalidade de pertencerem à função exercida pela arte, analisa. A arte, no entanto, pode contribuir para que estas noções sejam atingidas com mais facilidade, mas não corresponde à sua essência e atividade.

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 38.

A tentativa de atingir o ideal através da criação artística diz respeito ao movimento do espírito, movimento este que se revela em sua expressão sensível, que se faz produto da criação humana e não é resultado de uma observação da natureza e do que aparentemente é belo e presente nesta.

Para Hegel, só é pertencente à filosofia da arte o que é resultado da consecução artística e não o que pertence à natureza ou ao mundo prosaico, ou seja, só pode ser considerado como belo aquilo que já se elevou para além da brutalidade presente no mundo natural, e esta em sua pura aparência dita como bela não é nada mais que um retorno da própria subjetividade humana que a reconhece como tal, mas não pode classificá-la como pertencente ao belo propriamente dito.

## O ESPÍRITO E A INTUIÇÃO

O espírito, em seu movimento, assume o caráter de seu ser-outro, e à arte cabe esta atividade funcional de, através de sua representação, tornar possível o reconhecimento do espírito para si, observa Márcia Gonçalves:

Quero afirmar que –em termos hegelianos– a obra de arte espelha a espiritualidade que se quer e que começa a se saber absoluta. Isto significa que a arte constitui para Hegel a primeira (não a única, tampouco a mais elevada) etapa de libertação, de sua elevação acima das relações contingentes e não-livres do mundo finito, posto que ela é a primeira forma espiritual efetiva de produção de si mesmo.<sup>5</sup>

O trabalho artístico constitui para Hegel, uma atividade racional, dado o caráter de elevação do espírito, que eleva o homem

---

<sup>5</sup> GONÇALVES. O Belo e o Destino, p. 61.

do mundo prosaico para a racionalidade, devido ao reconhecimento deste como ser racional e provido de entendimento.

A arte, desse modo, é absoluta, porque pode ser compreendida como reflexo da espiritualidade. Por meio da arte, o espírito se liberta, eleva-se e se realiza como efetividade a partir da criação. No entanto, não se trata da forma mais elevada de representação do espírito, mas o que dá início à sua manifestação.

Ao tratar da arte, Hegel procura ultrapassar os limites deixados anteriormente por outros filósofos, no que se refere à oposição entre subjetividade e objetividade, ideia e representação concreta, por exemplo, as ideias de estética kantiana, que resolveriam o problema apenas no âmbito subjetivo.

Portanto, parte da subjetividade para suprir um conflito entre espiritualidade e ente sensível põe no campo moral e *a priori* aquilo, que deve ser unido, a subjetividade e o concreto.

Schelling acreditava na superação e libertação do mundo prosaico através da arte e, pode-se dizer que mesmo Hegel em seus fundamentos sobre filosofia da arte já presumia que a representação artística era capaz de livrar o homem do estado de natureza e de forma subsequente, da brutalidade e selvageria decorrentes desta.

A intuição, para Hegel, propicia a mediação do conhecimento pela arte, e faz reconhecer no homem uma dicotomia da espiritualidade infinita que existe em si mesmo através da representação artística e sua essência divina, ao mesmo tempo, a manifestação sensível que revela sua finitude, portanto o corpóreo e humano:

O reconhecimento mediado pela arte é apenas intuitivo e, portanto, não implica ainda o superar, mas apenas o apresentar a duplicação interna que caracteriza a própria natureza humana. O homem reconhece sua espiritualidade infinita no conteúdo divino da arte; sua na-

tureza física finita, ele a reconhece em sua forma sensível. A unidade harmônica de ambos os termos realiza a beleza como idealização do sensível.<sup>6</sup>

Desse modo, a beleza tomada como ideal é realizada através da junção de unidade destes dois opostos anteriormente citados, posto que, para Hegel, a consciência-de-si só pode ser atingida se elevada à interioridade e exterioridade pelo espírito.

## A ARTE COMO IDEALIDADE

No entanto, não é correto afirmar que seja proibido à representação artística conter elementos do mundo prosaico. Apesar da idealização na arte, os conteúdos mundanos podem ser representados nesta, porém, a partir do caráter de mediação, ou seja, de um modo de elevação desta representação, a partir de sua manifestação na obra de arte, como que modificada pela própria obra, seja na pintura, na escultura ou na arquitetura.

Assim, o mundo prosaico não é simplesmente negado como possível de ser expresso na arte, mas há a negação da negatividade abstrata, do mundo e do estranhamento provocado por este. Dessa forma, ao tomar objetos concretos, a arte os transforma em algo subjetivo, em algo pertencente ao espírito.

É interessante notar que há uma idealização do natural e, embora o filósofo idealista conceba uma unidade entre espírito e natureza, há uma sobreposição do aspecto espiritual sobre o prosaico, na qual o primeiro sempre acaba transpondo o material e o natural, perpassando-o e mostrando toda sua liberdade.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 62.

Através da análise das figuras históricas, é promovida a compreensão de como se dá a idealização do natural para o espiritual e se esta elevação é realmente necessária e adequada

Analisando as formas de arte propostas pela divisão hegeliana, é possível observar o nível de elevação e de idealização que estas alcançaram, e como cada uma destas demonstra que a representação do divino é recorrência necessária na história dos povos e o aspecto religioso está sempre presente em suas manifestações, concretizando a ideia suscitada como conteúdo em uma forma utilizada para tornar possível sua sensibilidade.

## AS FIGURAS DA ESTÉTICA

Para cada período histórico, Hegel determina uma forma representativa, e as obras e formas particulares se articulam com as três formas de arte estabelecidas pelo filósofo: arte Simbólica, arte Clássica e arte Romântica. Assim, o filósofo alemão atribui o mesmo significado que pode ser alcançado da arquitetura com sua manifestação através da matéria pesada, à música que se faz representar apenas através da vibração sonora. Estas duas constituem formas de representação do espírito.

Tratando de uma forma mais direta, a arquitetura pode ser facilmente atribuída à forma Simbólica, isso porque sua criação está inicialmente associada a uma delimitação territorial, algo que teria o propósito de ressaltar o caráter da cidade ou do social suscitado pelas civilizações.

Assim, o espaço natural é dividido com as obras arquitetônicas, uma oposição já aparente entre natureza e construção humana. O espírito mostra todo o seu peso, o que demonstra já uma inadequação entre ideia e manifestação material, desse modo, o espiritual e o natural já se opõem, pois o último é su-

perado devido à incapacidade de adequar a forma ao conteúdo.

Se a escultura já é, por definição conceitual, Simbólica, a escultura podemos definir como Clássica, e as demais artes, como a pintura e a música, podemos definir como Romântica, afirma Bras:

A escultura é eminentemente clássica porque nela se manifesta da melhor maneira, em toda sua independência, a beleza formal do corpo humano. Ora, a figura humana é justamente esse ser natural, sensível, em que o Espírito encontra sua expressão justa.<sup>7</sup>

A genialidade dos gregos permitiu que o espiritual se adequasse de maneira harmônica ao corpo humano. Este pode se expressar de uma maneira equilibrada na figura natural, sendo que são justapostas as características humanas à interioridade da alma, fato que nos faz perceber o homem como unidade capaz de representar o humano e o divino. No entanto, a estátua grega possui uma serenidade advinda da forma humana, que é produto da subjetividade e é própria à estátua, que deixa intrínseco o espiritual sem uma relação exterior com o mundo.

A pintura já está no âmbito de outro tipo de representação espiritual, já que esta se afasta do natural. Ela se sustenta inteiramente na interioridade, onde o espiritual impera não mais se manifestando na concretude. Podemos considerá-la já como arte Romântica e como característica principal a liberdade de expressão, determinada como pertencente a um determinado período e a um tipo de pensamento:

O princípio essencial da pintura, como já disse, é constituído pela subjetividade interna e vivente, com seus sentimentos, representações e ações tendo por objetos tudo o que existe e desce do céu à terra, com a multiplicidade das suas situações

---

<sup>7</sup> BRAS, Hegel e a Arte, p. 90.



e das suas manifestações exteriores e corporais, e é por esta razão que a arte romântica ou cristã encontra a sua realização mais adequada na pintura.<sup>8</sup>

As cores aparecem como marco essencial para a determinação da interioridade, onde a vida se torna ainda mais representada, posto que as cores e sua junção se referem à vitalidade, ao movimento da vida e de sua liberdade. No entanto, por representar o natural, mais claramente o mundo prosaico, a pintura demonstra desde cedo a incapacidade de tratar das coisas novas, prende-se ao mundano de uma forma que o que passa a se destacar é somente o jogo de cores.

Na música, não há espaço, não há uma extensão concreta em que se possa visualizar a obra como acabada, mas toda sua apreensão é possível a partir da vibração sonora, e a extensão dá lugar ao tempo de execução de sua sonoridade.

Após ser ouvida, só ficará presente na alma, e no sentimento que nos suscita está presente puramente na interioridade e por isso é mais fácil de penetrar na alma e em nossa subjetividade:

É pois, por excelência, a arte da interioridade subjetiva capaz de mergulhar no coração da alma. É em sua natureza formal que encontra essa capacidade: não tendo o som nenhuma existência independente, nada resta dele após sua emissão além do sentimento interiorizado pelo ouvinte.<sup>9</sup>

É a arte subjetiva por excelência. O espírito parece ter se exteriorizado em forma de som e retornado a si após a execução de uma melodia.

A música tem a capacidade de se tornar independente do exterior para manifestar-se, precisa do sentido da audição para

---

<sup>8</sup> HEGEL, Curso de Estética, p. 127.

<sup>9</sup> BRAS, Hegel e a Arte, p. 93.

ser contemplada e com isso é mais ideal do que a pintura, pois nesta está presente apenas o caráter subjetivo e sobre ela não há e não pode haver qualquer opressão do objeto.

Dessa forma, a música subsiste livremente em sua execução, ficando o sentido da audição apenas responsável por captar o resultado da vibração resultante de sua emissão.

## A ARTE COMO ETERNO PRESENTE

De uma forma singular, a arte, ao contrário da história, não é ultrapassada através das formas de representações atuais, ou melhor, pelo caráter sequencial, como esta última é superada pelos fatos históricos mais recentes. Dessa forma, cada momento, cada estilo e maneira de representar a arte tenta exprimir o absoluto, onde os momentos anteriores não deixam de ter a sua importância, e isso se trata de uma visão filosófica, no que diz respeito à história da arte e sua necessidade. A estética, pela sua função, coloca a arte e suas formas diante de nós de uma maneira ordenada, e não cronológica, restaurando a significação da representação artística pela sua capacidade de adequação entre a ideia e a sua manifestação objetiva, sendo esta tomada pelo seu caráter formal e não de ordem temporal.

Cada modo, cada maneira de realização artística, é uma tentativa de manifestação no concreto, no material, realizando a verdade em sensibilidade. Pode-se entender, deste modo, que cada figura particular tratam de representações individualizadas das diferenças contidas no conceito de belo, e cada uma destas tenta atingir este conceito da maneira mais perfeita.

Essa capacidade do conceito de belo em se fazer representar de diversas maneiras pode ser mais bem compreendida através da forma de divisão estabelecida por Hegel, nas formas da arte

Simbólica, Clássica e Romântica, nas quais o material é unido ao espiritual para que este possa se tornar passível de ser apreendido pelos sentidos. Mas, para compreender como se dá essa divisão, é necessário pensar cada uma, não como que situada anteriormente ou de forma posterior à outra, já que podemos encontrar algumas formas de arte dentro desta classificação presentes no mesmo período histórico. Não se deve pensar que cada forma de arte existiu em um período da história definido, separado dos outros, e que a ordem de sua nomeação se deva a isso.

É necessário, antes de tudo, entender que a ideia de formas de arte se baseia na possibilidade de o belo se fazer representar. Dessa maneira, o filósofo alemão procura uma definição teórica para a história da arte, ao dividi-la nestas três formas. Se levarmos em consideração a arte muçulmana, forma de arte oriental, veremos que ela é contemporânea da arte clássica grega, apresentando algumas obras que coincidem com o período em que a arte grega é produzida. O próprio Hegel exalta o caráter de simultaneidade das duas formas de arte.

No movimento dialético de superação da arte estão a filosofia e a religião, e, num processo teleológico, a arte caminha para ser superada por estas duas formas do absoluto, constituindo um processo no qual a origem e o fim resultam em uma unidade necessária.

## A DUPLA NATUREZA DA ARTE

A unidade entre o universal e o particular é, para Hegel, possibilitada apenas a partir do âmbito filosófico e não pode ser compreendido pela intuição. O desenvolvimento histórico desestrutura a unidade antes mencionada, no entanto, já demonstra o ideal em sua realização efetiva. Desse modo, a dupla na-

tureza da arte mostra a contradição existente no interior da arte, contradição que caracteriza o destino humano. A arte se encontra, pois, limitada; o que é demonstrado no movimento histórico coincidentemente se iguala ao destino humano em sua finitude.

Mas a arte não é capaz de transpor e superar essa finitude própria de si, pois a esta cabe a elevação espiritual e uma reflexão sobre seu movimento histórico, tarefa essencial da estética que a pensa não como algo destinado ao fim, mas como uma contínua sucessão de representações, que tendem à evolução de sua forma de representar.

Sua característica fundamental é a liberdade e a necessidade de expressão, mas a ela não cabe a função de libertar, ou seja, embora esteja o espírito voltado para a manifestação livre, este não tem um propósito de, ao primeiro momento, retirar o indivíduo de uma condição ideológica qualquer ou de mantê-lo dentro de uma visão política ou ideológica qualquer.

Embora Hegel parta do conceito de ideal, este conceito, que tem como base a concretização de sua ideia, não permanece no plano metafísico, mas justifica-se na tentativa de manifestar-se como beleza que pode ser passível de sensibilidade, num conjunto caracterizado pelo meio cultural de cada povo.

Hegel tem o intuito de justapor duas formas de entender o belo, ambas antagonicas, tal qual a visão platônica e a aristotélica que se fixavam em entendimentos totalmente diferentes.

Se partirmos do conceito utilizado por Platão, veremos que ele se fundamenta na ideia de beleza como verdade, voltada para a moral ou o bem, no entanto, Aristóteles a concebia como movimento histórico, e sua forma empírica é manifesta na sensibilidade, ressalta Gonçalves:

Hegel esclarece este duplo componente metafísico e empírico a partir da necessidade de conciliar dois métodos clássicos de compreender a estética, cujas origens se situam na filosofia de Platão e na de

Aristóteles. O primeiro método tem como base o conceito metafísico de belo, que serve tanto como parâmetro de verdade ou como fim último do conhecimento dialético.<sup>10</sup>

O filósofo alemão, embora conserve o caráter de universalidade do ideal de beleza platônico, eleva seu entendimento de belo para além da abstração, recorrendo à manifestação empírica e à explicação histórica de seu desenvolvimento constante.

Desse modo, se a arte permanecer tão somente no âmbito de sua aparição concreta, para Hegel, ela permanecerá no campo da abstração, e nada mais significará que uma sucessão de obras que se apresentam em ordem cronológica, pois, embora o filósofo defenda a importância da historicidade da arte, ressalta a problemática de não se restringir sua importância apenas a esta sucessão classificatória, mas que deve recorrer ao âmbito filosófico.

Assim como a filosofia em Hegel não fica apenas no aspecto da abstração, mas se deve procurar sua relação com a história e esta como razão a realiza, a arte também não deve se limitar ao âmbito puramente da reflexão, mas deve partir da essência para sua realização como belo através da obra propriamente dita.

Hegel une, através da criação artística, o belo ideal da teoria platônica à ideia de beleza em sua realização concreta e empírica aristotélica, e tenta preencher a oposição anteriormente deixada pelos filósofos idealistas entre subjetividade espiritual e objetividade.

---

<sup>10</sup> GONÇALVES. O Belo e o Destino, p. 69.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1970.

BRAS, Gérard. **Hegel e a Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GONÇALVES, Márcia Cristina F. **O Belo e o Destino**. Uma Introdução à Filosofia de Hegel. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Cursos de Estética**. v. 3. São Paulo: Edusp, 2002.

## A TEORIA COPERNICANA VISTA POR OUTRO ÂNGULO

*Magno Luiz da Costa Oliveira<sup>1</sup>*

O *Commentariolus* e o *De Revolutionibus* são livros, no que diz respeito à arquitetura da tese heliocentrista copernicana, diferentes e independentes entre si. O pequeno tratado estava livre das complexas demonstrações matemáticas e o Sol exercia um movimento que difere do demonstrado na grande obra. O *Commentariolus* caracteriza-se pelo movimento concêntrico-bi-epiciclo, ou seja, o Sol encontra-se no centro do universo e os planetas descrevem o movimento em um primeiro epiciclo onde o centro se move sobre a periferia de um segundo epiciclo. Já no *De Revolutionibus*, os planetas descrevem seus movimentos em um círculo deferente, excêntrico em relação ao Sol.

O problema é sobre que ângulo a questão é analisada. Quando pensamos no movimento dos planetas em relação ao Sol vemos realmente uma diferença, mas será que este ponto é fundamentalmente importante para Copérnico? Vejamos de outra forma. Qual tese permanece de pé no *Commentariolus* e no *De Revolutionibus*? Quer dizer, qual o problema levantado no pequeno tratado que vai servir de mirante em toda sua obra?

---

<sup>1</sup> Especialista em Epistemologia e Fenomenologia e Graduando em Letras Vernáculas pela UESC. [magnoluizcosta@yahoo.com.br](mailto:magnoluizcosta@yahoo.com.br).

Muitas vezes pensei se era possível encontrar um sistema mais racional de círculos dos quais dependesse toda a irregularidade aparente, movimentando-se todos eles uniformemente em torno de si, como exige a regra do movimento absoluto.<sup>2</sup>

O objetivo de Copérnico é manter o Princípio da Regularidade de pé, fica clara a subordinação, qualquer sistema deveria obedecer as regras do movimento absoluto. O que motivou Copérnico a procurar esse sistema? Mais à frente, vemos este problema. Devemos nos prender agora à questão de que, quando encaramos a tese heliocentrista, tendo como base o Princípio da Regularidade, vemos os dois livros de forma indissociáveis. O papel do *De Revolutionibus* é dar a demonstração necessária à principal tese do *Commentariolus*, a saber: os orbes movem-se circularmente e com velocidade constante.

Voltemos à questão principal: o que motivou Copérnico a procurar um novo sistema cosmológico? Para tanto, mister se faz aprofundarmo-nos numa distinção muito importante feita por Alexandre Koyré, que nos permitirá entender como se deu a arquitetura do sistema heliocentrista copernicano, a saber: a diferença entre salvar e preservar o fenômeno.

[...] explicar os fenômenos, preservá-los, isto é, revelar a realidade subjacente, revelar, sob a aparente desordem do dado imediato, uma unidade real, ordenada e inteligível. Não se trata, segundo uma equivocada interpretação positivista muito em voga, apenas de ligá-los por meio de um cálculo, a fim de chegar à previsão. Trata-se, verdadeiramente, de descobrir uma realidade mais profunda e que lhe forneça a explicação. Isso é que é bastante importante, e que nos permite compreender a conexão essencial, muitas vezes desprezada pelos historiadores, entre as teorias astronômicas e as teorias físicas.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> COPÉRNICO, *Commentariolus*, p. 12.

<sup>3</sup> KOYRÉ, *Estudos de História do Pensamento Científico*. p. 82.



O astrônomo não tinha o papel de criar um teoria que simplesmente salvasse os fenômenos, que desse conta de prever novos acontecimentos e explicasse os fatos ocorridos no passado. A questão aqui é maior, o astrônomo tem que explicar a realidade matematicamente. Nesse ínterim, surge o Princípio da Regularidade, embora a preocupação em explicitar as mudanças cíclicas observadas no céu mediante uma explicação teórica já existisse entre os pré-socráticos, Platão foi o primeiro a propor a teoria segundo a qual os movimentos dos planetas eram circulares e regulares e esta teoria estava ligada às observações dos antigos. Quando Platão propõe a afirmação “hipóteses para explicar os movimentos aparentes dos planetas, tendo como base os movimentos circulares e uniformes”, tem como mirante encontrar a ordem sob o aparente caos.

Foi isso que Copérnico fez, tendo como base o Princípio da Regularidade: arquitetou uma teoria que harmonizasse o universo que, segundo ele próprio, parecia um monstro. Esse movimento copernicano se deu em direção ao sistema de Ptolomeu (aqui entram todos que aderiram e que reformularam de alguma forma sua teoria, afinal os séculos que separaram Ptolomeu e Copérnico foram preenchidos por várias teorias com o objetivo de salvar os fenômenos), que rompe com o movimento absoluto, colocando os equantes<sup>4</sup> como dispositivo para salvar os fenômenos. Vejamos como se dá esse empreendimento.

Ptolomeu enfrentou os mesmos problemas que Copérnico encontrará mais tarde. Eudoxo e Calipo, com suas esferas concêntricas e encaixadas umas nas outras, não conseguiram explicar o fenômeno de variação da luminosidade dos planetas que

---

<sup>4</sup> Os equantes são dispositivos introduzidos por Ptolomeu, segundo os quais a uniformidade do movimento de qualquer um dos planetas não necessariamente deve referir-se ao centro do círculo em que ele se move, mas sim a um terceiro ponto denominado equante.

ora eram muito brilhantes e ora não eram. Sinal de que a distância entre os planetas variava, mas sendo concêntricas as esferas, isso não poderia acontecer. Diante desse problema, Ptolomeu desenvolve a teoria dos epiciclos e excêntricos<sup>5</sup> (que foi criada provavelmente por Apolônio). Essa teoria dava conta de dois problemas, a saber: a distância dos planetas em relação à Terra, que em determinado tempo afasta-se e em outro aproxima-se, e principalmente explicava o movimento aparente dos planetas que pareciam dar laçadas no ar. Avançam, param, regridem e voltam ao percurso normal.

Com os epiciclos e excêntricos, os movimentos irregulares dos planetas podem ser decompostos em movimentos regulares, em velocidades diferentes e com alguns círculos pode-se construir desde uma curva fechada até um movimento em forma de elipse. No entanto, na tentativa de se explicar todos os movimentos e construir um sistema que funcionasse, quer dizer, um sistema que conseguisse prever e aclarar novos acontecimentos, era preciso acumular uma quantidade enorme de círculos tornando o universo assimétrico e impreciso.

Devido a esse problema, Ptolomeu abdicou do Princípio da Regularidade e colocou os equantes para elucidar os movimentos. Essa postura Ptolomaica é gravíssima porque rompe com a explicação física dos fenômenos. Sendo assim, é na teoria geocentrista de Ptolomeu que se inaugura um abismo entre a astronomia matemática e a astronomia física aparecendo os termos instrumentalismo e realismo, pois a astronomia matemática tem

---

<sup>5</sup> Na sua forma mais simplificada, o sistema de epiciclo-deferente é composto por um pequeno círculo, o epiciclo, que gira uniformemente ao redor de um ponto situado sobre a circunferência de um segundo círculo em rotação, o deferente. A partir dessa estrutura básica de deferente e epiciclo, várias combinações de círculos eram possíveis. A fim de dar conta das posições observadas dos planetas, os astrônomos ptolomaicos combinavam círculos excêntricos e epiciclos a um deferente básico.

por objetivo salvar os fenômenos mesmo que esta postura vá de encontro com a realidade; enquanto a astronomia física se preocupam como o universo funciona realmente.

Desse embate, surge o seguinte questionamento: Copérnico é instrumentalista ou realista? Os dois, pois, quando se trata do Princípio da Regularidade, ele é realista, uma vez que, para o astrônomo, os orbes giram circularmente e de maneira uniforme realmente. No entanto, no que diz respeito ao Sol, Copérnico é instrumentalista. O Sol no centro do universo foi a melhor maneira encontrada para explicar a estrutura do universo.

Com efeito, enquanto os filósofos e os cosmólogos continuavam a admitir que os corpos celestes eram movidos por movimentos uniformes das órbitas corpóreas, insistindo no valor dessa concepção do ponto de vista físico, os astrônomos matemáticos respondiam que o problema físico não lhes dizia respeito e que o objetivo deles era determinar as posições dos planetas, sem se ocuparem do mecanismo que os conduzia ao lugar determinado pelo cálculo.<sup>6</sup>

É nesse cenário de ruptura que Copérnico ergue a sua teoria. Cabe aqui discutir sobre o que motivou o surgimento do sistema copernicano, se foi um fator interno ou externo à astronomia. Thomas Kuhn, em seu livro intitulado *A Revolução Copernicana*, aponta a existência de dois fatores. Em um primeiro momento, foi a difusidade dos matemáticos que impeliu o astrônomo a elaborar um novo sistema. Kuhn descreve da seguinte maneira como se deu essa confusão entre os matemáticos da época:

Um acrescentara ou subtraía uns pequenos círculos; outro utilizara um epiciclo para explicar a irregularidade planetária que Ptolomeu tratara originalmente com um excêntrico; outro ainda, inventara um meio desconhecido de Ptolomeu para explicar os pequenos erros dos

---

<sup>6</sup> KOYRÉ, Estudos de História do Pensamento Científico, p. 85.

movimentos preditos pelo sistema epiciclo-deferente; outros tinham, com novas medições, alterado as velocidades a que os círculos compostos do sistema de Ptolomeu giravam. Já não havia só um sistema ptolomaico, mas uma dúzia ou mais, e o número ia-se multiplicando rapidamente com a multiplicação de astrónomos tecnicamente eficientes. Todos estes sistemas foram modulados segundo o sistema do *Almagesto* e, por tanto, todos eram ptolomaicos. Mas porque havia tantos sistemas variados, o adjetivo “ptolomaico” perdera muito do seu significado. A tradição astronômica tornara-se difusa [...].<sup>7</sup>

Encontramos a preocupação de Copérnico em superar esse problema, ainda no prefácio, quando ele critica os matemáticos da época. Primeiro, por não darem conta dos movimentos do Sol e da Lua e, segundo, por não usarem os mesmos princípios e premissas ao explicarem os movimentos dos orbes do Universo. No entanto, no capítulo 4, Kuhn aponta o neoplatonismo como uma possível mola propulsora da arquitetura do sistema copernicano.

O neoplatonismo é explícito na atitude de Copérnico tanto em relação ao Sol como a simplicidade matemática. É um elemento essencial no clima intelectual que deu origem à sua visão do Universo. Mas é muito difícil dizer quando uma dada atitude neoplatônica é posterior ou anterior à invenção da nova astronomia no pensamento de Copérnico.<sup>8</sup>

A meu ver, em Copérnico, essa dicotomia funde-se no Princípio da Regularidade, ou seja, enquanto fator interno, quando Copérnico aponta o problema da confusão dos matemáticos e a diferença de explicação dos movimentos e revoluções dos planetas, percebemos a subordinação desses problemas ao movimento absoluto. Porque para o autor do *Commentariolus*, o Princípio não servia só para salvar os fenômenos, ele descrevia a realidade, então se as esferas concêntricas não davam conta

---

<sup>7</sup> KUHN, A Revolução Copernicana, p. 165.

<sup>8</sup> KUHN, A Revolução Copernicana, p. 155.

de explicar os fenômenos, é porque esse sistema estava errado e deveriam ser usados os epiciclos e excêntricos. Na mesma bitola, se os que utilizaram os excêntricos e epiciclos utilizavam os equantes, restava apenas uma opção, a saber: deslocar o Sol para o centro.

No que diz respeito ao fator externo, ou seja, o desejo neo-platônico de conceber uma astronomia que fosse simultaneamente simples, precisa e harmônica, encontramos também o Princípio como baliza. Afinal, ele possibilitará uma reforma qualitativa da astronomia vigente, porque somente, com o Princípio, se poderia chegar às relações simples ou aos esboços geométricos de unidade de espaço.

Parece claro o porquê de Copérnico ter colocado o Sol no centro do Universo, no entanto, analisando a história da ciência veem-se outros sistemas que diferem do heliocentrismo e nem por isso ferem o Princípio da Regularidade. Vejamos como Kuhn descreve o sistema proposto por Tycho Brahe:

O sistema de Brahe, o “ticônico”, mostra-se da seguinte maneira: mais uma vez, a Terra está estacionária no centro geométrico da esfera de estrelas, cuja rotação diária explica os círculos diurnos das estrelas. Tal como no sistema ptolomaico, o Sol, a Lua, e os planetas são diariamente levados para oeste, com as estrelas, pela esfera exterior, e tem movimentos próprios orbitais [...]. Os círculos da Lua e do Sol estão centrados na Terra; neste ponto, o sistema ainda é ptolomaico. Mas os centros das cinco restantes órbitas planetárias são transferidos do centro da Terra para o Sol. O sistema de Brahe é uma extensão, embora talvez não consciente, do sistema de Heráclides, que atribuía a Mercúrio e a Vênus órbitas centradas no Sol.<sup>9</sup>

Koyré, em seu livro *Estudos de História do Pensamento Científico*, em um pequeno ensaio intitulado “As Etapas da Cosmolo-

---

<sup>9</sup> KUHN, A Revolução Copernicana, p. 234.

gia Científica”, levanta o seguinte questionamento: Por que Copérnico não chegou ao gênero da astronomia de Tycho Brahe, já que os astrônomos antigos haviam proposto o Sol no centro das órbitas, apenas dos planetas inferiores, o que o levou a fazer o mesmo com os outros planetas? Koyré responde a esse questionamento da seguinte maneira:

De minha parte, penso que, se Copérnico não se deteve no estágio de Tycho Brahe – admitindo que ele tenha tido essa intenção – foi por uma questão de estética, ou de metafísica, por considerações de harmonia. Sendo o Sol a fonte de luz e sendo a luz o que há de mais belo e de melhor no mundo parecia-lhe, de acordo com a razão que governa o mundo e que o cria, que essa luminária devesse ser colocada no centro do universo que ela está encarregada de iluminar.<sup>10</sup>

A meu ver, a questão diz respeito a outro propósito, o objetivo de Copérnico é dar uma resposta ao sistema ptolomaico que rompe com o Princípio da Regularidade ao acrescentar os equantes, deixando de lado a realidade tendo como mirante, apenas, salvar os fenômenos. Nesse ínterim, o Sol ocupa o lugar da Terra porque ele permite a manutenção do Princípio que, para Copérnico, diga-se de passagem, explica o real. O sistema copernicano é uma reestruturação da teoria ptolomaica. Por isso, o Sol encontra-se perto do centro, da mesma maneira que a Terra encontra-se perto do centro no *Almagesto*.

As questões referentes à estética e à harmonia são de grande relevância em Copérnico, mas não no que diz respeito ao Sol. O Sol, repito, tem um papel secundário na teoria copernicana, o que temos que entender é qual harmonia e qual matemática encontramos em Copérnico. Talvez, analisando a matemática em questão, a expressão “a concepção da matemática como argumento realista” não soe tão ridículo.

---

<sup>10</sup> KOYRÉ, Estudos de História do Pensamento Científico, pág. 87.

Embora muitos historiadores, que estudam a obra copernicana indiferentes ao contexto histórico em que o autor está inserido, não creditem ao neoplatonismo, impulso algum à arquitetura do sistema copernicano, fica claro que a matemática que Copérnico utiliza é a matemática de Pitágoras e de Platão. E ele a utiliza para descrever a realidade. Usando um termo koyrriano, “a matematização do real”.

Pitágoras havia estabelecido que a altura de uma nota musical depende do comprimento de uma corda que a produz e que, por exemplo, dobrando-se o comprimento de uma corda, produz-se uma nota, uma oitava abaixo. Assim, pela primeira vez, uma qualidade física, o som, era reduzida a um número. O que seria isso, senão a matematização do observável? É essa matemática que está em jogo.

Seguindo Platão e os pitagóricos – os maiores matemáticos daquela era divina – (Copérnico) julgou que a fim de determinar a causa dos fenômenos cumpria atribuir movimentos circulares à Terra esférica<sup>11</sup>.

Copérnico utilizará essa matemática como prova de que o seu sistema heliocentrista estava correto. Por que correto? Por que com o Sol no centro do universo, repito, chegava-se a um alto grau de simplicidade, de harmonia e quanto mais simples, mais pura ela será matematicamente, conseqüentemente, mais perfeita e mais próxima à natureza.

No que diz respeito à harmonia do sistema copernicano Thomas Kuhn descreve algumas vantagens do mesmo:

- 1- Com o Sol no centro do Universo, o movimento planetário não precisa de epiciclos e o movimento retrógrado

---

<sup>11</sup> Rheticus, J. *Narratio Prima*. Apêndice à edição da Sociedade Copernicana de Thorn ao *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Thorn, 1883), p. 468. *Apud* .Koyré, 1957, cap. 2. *Apud*. ÉVORA, 1993, cap. 8.

explicado como efeito natural da localização das órbitas girando ao redor do Sol.

- 2- Explica, de uma forma mais simples e mais natural, os movimentos dos planetas inferiores.
- 3- A estrutura heliocentrista copernicana dá conta da ordem das órbitas inferiores, as órbitas dos planetas encaixam-se perfeitamente. Não cabe a discussão de dois planetas com a mesma duração orbital.
- 4- No sistema de Ptolomeu, o deferente e o epiciclo de qualquer planeta podem ser modificados à vontade sem afetar o tamanho das órbitas nem a posição dos planetas. No de Copérnico, não existe essa liberdade. Se todos os planetas giram em volta do Sol em órbitas circulares, então tanto a ordem como os tamanhos relativos das órbitas podem ser determinados diretamente da observação.

Copérnico deu conta do seu objetivo, encontrou um sistema mais harmônico e mais simples qualitativamente. Diante dessas considerações, percebe-se que o que motivou Copérnico a escrever o *De Revolutionibus* e o *Commentariolus*, a inovação introduzida pela revolução copernicana, não nasceu da observação de novos fatos nem da falta de explicação de fatos antigos. Nem mesmo de uma reinterpretação neoplatônica de fatos, mas sim da fusão destas duas vertentes que confluem para o mesmo objetivo, a saber: deixar o Princípio da Regularidade de pé.

Tendo como base o movimento absoluto, Copérnico foi o primeiro a desenvolver a ideia heliocentrista num sistema compreensivo. É o seu mérito duradouro, independente das incoerências e dos erros do sistema. Não era um pensador original, e sim um cristalizador de pensamento; e os cristalizadores conquistam, muitas vezes, na história, fama mais duradoura e maior influência do que os iniciadores de novas ideias. Copérnico, defendendo um antigo axioma, joga os dados para a radical



transformação da percepção humana do universo, minando para sempre a paralisia do nosso planeta e de seus irmãos.

Tendo como base a História e a Filosofia da Ciência, podemos olhar a revolução copernicana por outro ângulo; ângulo que difere daquele proposto por Kuhn. Analisaremos superficialmente<sup>12</sup>. Parece-me que o sistema copernicano traz à tona outra postura, a saber: Copérnico surge como pertencente a uma comunidade que vira seu paradigma ruir diante de uma anomalia, ou seja, a dificuldade de prever e explicar novos acontecimentos sem utilizar uma grande quantidade de círculos. Lembremos que, para Kuhn, a ciência normal soluciona os quebra-cabeças. A anomalia ocorre quando a pesquisa normal, em determinada situação, não alcança os resultados esperados, podendo-se dizer que a natureza violou as expectativas do paradigma. Provoca-se, então, uma crise do e no paradigma.

De que paradigma estamos tratando? Do Princípio da Regularidade. A comunidade da qual Ptolomeu fazia parte era orientada por esse paradigma, articulava e fortalecia esse paradigma para que ele desse conta dos problemas que surgiam, até que, como vimos, surge uma anomalia, gera-se uma crise, o paradigma é abandonado pela comunidade e surge então uma revolução. Que revolução seria essa? Ptolomeu rompe com o Princípio da Regularidade, e mais, rompe com a necessidade de explicar realmente os movimentos dos *orbes* para prever e aclarar os fenômenos.

Nesse cenário, Ptolomeu é o revolucionário. Copérnico faz parte de uma comunidade praticamente extinta. Ele articula e fortifica o paradigma do Princípio da Regularidade colocando o Sol no centro do universo, só que isso se dá no século XVI, muito tempo depois da revolução ptolomaica. E esse ponto é

---

<sup>12</sup> Esse assunto será aprofundado em outra oportunidade.

interessante na história da ciência. Segundo Kuhn, após uma revolução, estabelece-se um paradigma, no entanto, a nova proposta ptolomaica foi “derrotada” pela mesma proposta que um dia ela venceu. O que houve? Será que foi mal articulada pela comunidade?

A meu ver, um paradigma central é rodeado por teorias adjacentes que têm o papel de proteger o núcleo, quando este é atacado por algum problema que, a princípio, o paradigma parece não resolver, mas acontece que essas teorias, diante de uma anomalia, podem fornecer munição que atinja o núcleo de forma letal. Assim se deu com o sistema ptolomaico, a centralidade da Terra era uma teoria adjacente que garantia a manutenção do programa, ou seja, a utilização dos equantes para explicar e prever fenômenos. No entanto, quando o programa não deu conta de resolver os problemas e foi atacado pelo programa copernicano, bastou derrubar a teoria secundária para que o núcleo fosse atingido. Com Copérnico, uma teoria secundária, ou seja, o Sol no centro do universo, que teria o papel de defender o núcleo, o Princípio da Regularidade torna-se um paradigma e o movimento absoluto cai por terra. Será que podemos pensar em uma extinção de paradigma ou o desenvolvimento da ciência se dá de outra forma?

## REFERÊNCIAS

COPÉRNICO, Nicolau. **Commentariolus**: Pequeno comentário de Nicolau Copérnico sobre suas próprias hipóteses acerca dos movimentos celestes. Introdução, tradução e notas de Roberto de Andrade Martins. São Paulo: Nova Stella; Rio de Janeiro: Coppe: Mast, 1990.

\_\_\_\_\_. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulberiam, 1984.

ÉVORA, F. R. R. *A Revolução Copernicano – Galileana*. Campinas: UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1993.

GALILEU, G. *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*. Introdução, tradução e notas de Pablo Rubéns Mariconda. São Paulo: Discurso Editorial e Imprensa Oficial, 2004.

KOYRÉ, Alexandre. *Estudos Galilaicos*. Tradução de Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_. *Estudos de História do Pensamento Científico*, tradução e revisão de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

KUHN, T.S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Revolução Copernicana*, Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tensão Essencial*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ROSSI, P. *A Ciência e a Filosofia dos Modernos*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

# O HOMEM NA SUA MAIS PRÓPRIA CONDIÇÃO, EM SER E TEMPO: A DECADÊNCIA

*Antonio Oliveira Santos*

## INTRODUÇÃO

A vida cotidiana faz do homem um ser cansado de si próprio que, inserido no cotidiano histórico-social, se entrega ao banal e ao anonimato, vivendo de pensamentos e ideias acabadas – faz-se um ser decadente. Assim sendo interessa-nos, na análise ontológico-existencial de Heidegger, compreender quais fenômenos influenciam o homem e quais os caminhos que ele percorre para tornar-se um ser decadente. *Ser e Tempo*<sup>1</sup> recolocará a questão do ser abordando-a a partir do fenômeno da linguagem em seus diferentes modos de manifestação inautêntica e autêntica, que o desvela à medida que o faz ver nas relações que o homem estabelece com as coisas, consigo mesmo e com os outros.

O modo da inautenticidade no qual o homem se encontra no mundo revela o próprio modo de ser cotidiano, onde nos encontramos numa existência imediata, na qual tendemos a caminhar em direção a um horizonte que dimensiona o nosso fazer de forma superficial. Tal horizonte abre um discurso que

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia S. Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006. Doravante a referida obra será citada da seguinte forma ST.

previamente lança o homem a uma compreensão sempre mediana acerca do mundo, assim sendo, o homem terá a pretensão de tudo já ter compreendido. A partir do horizonte que tece o mundo de modo impessoal através da fala do outro é que se percebe a medianidade: permitir a outrem determinar o modo como devemos existir no mundo consiste no que Heidegger chama de medianidade.

Compreende-se assim que esses modos fundamentais de existência: modo autêntico e modo inautêntico traduzem a ação do homem no tecer do mundo. O autor chama a atenção para o fato de que a decadência da presença não deve ser compreendida como algo negativo, como aquilo que decaiu no mundo de um estado superior para um estado inferior. Decadência representa apenas o modo imediato como existimos no mundo, ou seja, consiste no empenhar-se na convivência mediana. A presença é o movimento constitutivo que permite o ser se realizar no mundo e, quando essa de-cai ela se vê abrigada nos fenômenos do cotidiano: falatório, curiosidade e ambiguidade (ST, p. 240).

Segundo Heidegger, pode-se pensar na decadência como uma determinação da própria presença (ST, p. 243), pelo fato de esta acontecer e se revelar na própria presença como tentação. No discurso cotidiano pela publicidade, surge a tentação. Por este discurso, nos sentimos sempre tentados pela novidade, ou pela fala do outro; com outras palavras, diremos que a tentação se vê abarcada pelo caráter impessoal do discurso do falatório, e da ambiguidade. Por essa via, o tentado se nutrirá da pretensão de que tudo já foi compreendido. E isso traz à tona o caráter universal para essa compreensão. Esse caráter acompanha a segunda característica da decadência, a sensação de tranquilidade.

Por intermédio da tranquilidade, o homem alimentará sua ilusão de que tudo foi compreendido universalmente. Dessa forma, tomado por essa sensação, o tentado se lançará na busca

pela última novidade, isto se deve à pretensão de ter esgotado todas as possibilidades na relação dele com o mundo. Assim o mundo passa a ser visto como velho, surgindo a necessidade do tentado pelo novo. Por isso, o autor compreende o ser-no-mundo decadente, em si mesmo, tanto tentador, como tranquilizante e também alienante (ST, p. 243).

Assim, a decadência, em *Ser e Tempo*, pretende abarcar a temática exposta acima, objetivando-se numa compreensão plena do termo de-cadência, ou melhor, do que seja o homem decadente no pensamento de Martin Heidegger. Para alcançar nosso objetivo, dividiremos nossa pesquisa em três capítulos, com seus respectivos tópicos, a fim de melhor desenvolvermos uma reflexão filosófica com base na compreensão heideggeriana.

No capítulo 1, abordaremos o que o autor coloca como problema filosófico fundamental: a questão do ser, seu sentido e sua verdade.

No capítulo 2, trataremos do método fenomenológico, pelo qual, intuitivamente, conheceremos os objetos tais como se apresentam imediatamente à consciência.

No capítulo 3, tentaremos elucidar o problema “o que é decadência, e quais fenômenos operam para que ela seja uma realidade na vida do ser humano”.

Nesta perspectiva, desenvolveremos uma proposta interpretativa e investigativa sobre o conceito *decadência* no pensamento de Heidegger, evidenciando uma proposta de leitura crítico-reflexiva da realidade do homem enquanto ser-no-mundo.

## A DECADÊNCIA DO DASEIN

Acabamos de analisar os caracteres *Existenciais* constitutivos do ser do *Dasein*. Ao fazê-lo, nos distanciamos da sua

cotidianidade. Ora o *Dasein* está lançado no mundo onde se deixa dominar pelo impessoal (o nós). Neste capítulo, o que analisaremos é: o que acontece aos Existenciais do *Dasein* no modo de ser do impessoal? Aqui Heidegger analisará o homem enquanto lançado no mundo; estar lançado é estar caído. O *Dasein* caído está fora de si mesmo em um mundo que o esmaga. Sem abrigo, o *Dasein* está expulso pela ex-sistência. Ele busca habitar em alguma ilha, porém, em vão, uma vez que é da natureza do seu ser ex-sistir, cair fora de si mesmo; a queda a que o autor se refere é a da palavra no falatório, do compreender na curiosidade, a do autêntico no inautêntico, no equívoco e na ambiguidade.

### Sobre o falatório

Propenso para recusar a si mesmo, inclinado à tentação da existência fática do impessoal (o nós), o *Dasein* é conduzido ao falatório. No entanto, o termo *das Gerede* não deve ser concebido pejorativamente; sua interpretação é ontológica. Diferentemente de uma crítica moralizante, o termo *falatório* tem um sentido positivo, uma vez que constitui o modo de ser do compreender e do explicitar do *Dasein* cotidiano. Falar nada mais é que comunicar. A comunicação consiste basicamente em fazer participar aquele que escuta na palavra daquele que fala. O falatório é meramente falar por falar, sem que haja uma compreensão plena sobre aquilo que se fala. Dessa forma, compreende-se a palavra, mas não se compreende de forma plena o objeto da palavra. A comunicação que valoriza mais o falante do que o falado deixa de comunicar.

O discurso não se lembra da relação do ser com o ente de que fala e a comunicação restringe-se à repetição do próprio

discurso. Este discurso, alongando-se a números cada vez maiores de ouvintes, toma um caráter autoritário: as coisas são assim porque é assim que se dizem. Ora, a comunicação não partilha a referência ontológica primordial com o referencial da fala, mas a convivência se move dentro de uma fala comum e numa ocupação com o falado. O seu esforço é apenas para que se fale. A fala perdeu ou jamais tenha alcançado a referência ontológica primária ao referencial da fala. Assim, conforme Heidegger:

O falado na falação arrasta consigo círculos cada vez mais amplos assumindo um caráter autoritário. As coisas são assim como são porque é assim que delas (impessoalmente) se fala. Repetindo e passando adiante a fala, potencia-se a fala de solidez. Nisso se constitui a falação. A falação não se restringe apenas à repetição oral da fala, mas expande-se no que se escreve enquanto “escrivinhação”. Aqui a repetição da fala não se funda tanto no ouvir dizer. Ela se alimenta do que se lê. A compreensão mediana do leitor nunca poderá distinguir o que foi haurido e conquistado originariamente do que não passa de mera repetição. E mais ainda, a própria compreensão mediana não tolera tal distinção, pois não necessita dela já que tudo compreende (ST, 2006, p. 232).

Dessa forma, o falatório consiste apenas numa cisão entre as palavras e as coisas, entre o discurso e o seu objeto. O falatório nada mais é que uma repetição de palavras, o homem, tomado por esse modo de ser, julga tudo compreender, mas é apenas vacuidade: é a possibilidade de tudo compreender sem a devida apropriação prévia da coisa a ser compreendida. Uma vez que não se tem nada para compreender, todo mundo acha que compreende! É assim que se dá o sucesso dos faladores perante o público ouvinte. A repetição generalizada aumenta a distância entre o falante e o objeto de que se fala. Como consequência direta dessa prática, o desvelado torna-se dissimulado. E esta dissimulação inconsciente é natural ao falatório. O *Dasein*



circunscrito ao falatório é, enquanto ser-no-mundo, tolhido das suas relações ontológicas fundamentais, originais e autênticas no mundo, pois o caráter dissimulador do falatório o tem desenraizado. Na condição de ser desenraizado, ele está fora de si. Mover-se no sentido de sair do falatório é subtrair-se à ditadura do impessoal (nós); isto consiste na tomada de conhecimento da sua condição de exilado, de estar caído, sem, contudo, trazer solução a existência do ser.

Assim, para Heidegger, este tipo de interpretação própria do falatório já se consolidou no homem. É dessa forma que aprendemos e conhecemos muitas coisas. É assim também que muitas coisas jamais conseguem ultrapassar uma tal compreensão mediana. O *Dasein* jamais consegue subtrair-se ou negar-se a essa interpretação cotidiana em que ela cresce. Não é possível um *Dasein* que, não sendo tocado nem desviado pela interpretação mediana, pudesse colocar-se diante da paisagem livre de um mundo em si, para somente dar-se à contemplação do que lhe vem ao encontro. A hegemonia da interpretação pública já determinou até mesmo sobre as possibilidades de sintonização com o humor, isto é, sobre o modo fundamental em que o *Dasein* é tocado pelo mundo; o impessoal determina o quê e como se vê.

### Sobre a curiosidade

Assim como o falatório é a degradação do discurso, a *curiosidade* é a degradação da compreensão cotidiana; compreender é pro-jectar, é ver o que se descobre, o que se abre. A abertura pela qual o ser se lança no mundo é como um raio de luz que clareia e permite ver o ser aí lançado. No entanto, Heidegger

nos adverte que o ver deve ser interpretado como uma tendência ontológica do *Dasein*; dessa forma, o ver não pode ser interpretado onticamente. O ver é um Existencial do *Dasein*:

A constituição fundamental da visão mostra-se numa tendência ontológica para “ver”, própria da cotidianidade. Nós a designamos com o termo curiosidade. Em suas características, a curiosidade não se limita a ver, exprimindo a tendência para um tipo especial de encontro perceptivo com o mundo. Interpretamos esse fenômeno com um propósito fundamentalmente ontológico-existencial (ST, p. 234).

Influenciado pela ação do impessoal da vida cotidiana, o ver transforma-se em curiosidade; o *Dasein* é um ser preocupado, enquanto alguém que procura utensílios que lhe permitam construir um abrigo. Nesta ininterrupta tarefa, por vezes ele precisa parar e repousar. Nesse momento de repouso, a preocupação não desaparece e o olhar continua a dirigir-se ao redor. No entanto, dirige-se para o nada, para o vazio, no sentido em que já não vê objetos que possam ser utilizados como utensílios. Apaziguado, então, o *Dasein* não vê mais nada à mão com que se preocupar em aproximar. Em outras palavras, o autor está dizendo que, no descanso, a ocupação não desaparece; a circunvisão é que, sem dúvida, se libera por não mais se achar comprometida com o mundo do trabalho:

No repouso, a cura se recolhe à liberdade da circunvisão. A descoberta do mundo do trabalho, própria da circunvisão, tem o caráter ontológico do distanciar. A circunvisão liberada já não tem mais nada à mão, de cuja proximidade tivesse de se ocupar. Sendo essencialmente em distanciando, cria para si novas possibilidades de distanciar; isto significa, tende e se movimenta partindo do que se acha mais proximamente à mão, rumo ao mundo distante e estranho (ST, p. 236).

Dessa forma, o ser-no-mundo busca o distante apenas para torná-lo, em seu aspecto, próximo de si; o *Dasein* só se deixa

arrastar pelo aspecto<sup>2</sup> do mundo. Ele já não procura compreender o que vê, ou seja, aproximar o que vê. Esta forma de ver circunscreve-se apenas ao ver por ver, e é justamente isso que Heidegger compreende como curiosidade.

Interessa a curiosidade apenas o ver, não para compreender o que foi visto, mas simplesmente para ver. Tomado pela curiosidade, o homem procura desesperadamente pelo novo em si mesmo. Arrastado pelas aparências sempre transitórias e mutáveis, ele abandona-se ao mundo sempre à caça de possibilidades novas de diversão. O *Dasein* não consegue permanecer de forma estável no mundo da preocupação, mundo este onde os entes constantemente se lhe oferecem como objetos à mão (utensílios). Atordoado pela inquietude da preocupação o *Dasein* não se dá a contemplação, mas vive à procura duma renovação constante. Mergulhado numa existência rodopiante, ele está completamente absorvido pela curiosidade e disperso em novas possibilidades que surgem a cada instante de todo lado e de parte alguma. Esse modo de ser, da curiosidade, revela o que Heidegger chamará de desenraizamento, no qual o ser se encontra fora de si, cuja ex-sistência constitui-se numa queda rodopiante.

A curiosidade é regida em seus caminhos pelo falatório, é este quem determina o que se deve ler ou ver. Estar em toda parte e em parte alguma da curiosidade é entregar-se à responsabilidade do falatório. Esses dois modos de ser cotidianos da fala e da visão não estão juntos em suas tendências de desenraizamento, mas um modo de ser arrasta consigo o outro modo de ser. Ora, ao falatório que tudo compreende e a curiosidade que nada perde dão ao homem que assim existe, a garantia de uma

---

<sup>2</sup> Aspecto, no sentido heideggeriano, refere-se à maneira como uma coisa aparece à vista: aparência.

vida pretensamente autêntica, uma vida cheia de vida. Com esta pretensão, surge um terceiro fenômeno característico da abertura do ser-no-mundo, a saber, a *ambiguidade* ou o *equívoco*.

### Sobre o equívoco

O equívoco oferece à curiosidade o que ela busca e concede ao falatório a aparência de que nele tudo se decide. Todo mundo está ligado no comportamento do outro, no que o outro diz no que veste. Segundo Heidegger, a convivência no impessoal consiste num prestar atenção uns nos outros, de forma ambígua e tensa. Vivem escutando uns aos outros às escondidas; sob a máscara do ser um para o outro, atua o ser um contra o outro.

O equívoco constitui também o modo cotidiano da explicitação; é aquilo que, apesar de possuir o mesmo nome, se reveste de dois sentidos diferentes, por exemplo, *cão*, simultaneamente quer dizer animal e constelação. Utilizar equivocadamente uma palavra consiste em tomar uma coisa por outra. Em *Ser e Tempo*, o equívoco refere-se à confusão entre o compreender autêntico e o compreender inautêntico. Quando o nosso ser-em-comum cotidiano encontra o que é acessível a qualquer um e sobre o qual qualquer um pode dizer tudo e nada, ou seja, se na convivência cotidiana tanto o que é acessível a todo mundo quanto aquilo de que todo mundo pode dizer qualquer coisa vêm ao encontro, então já não mais se poderá distinguir autenticamente, o que se abre do que não se abre. Este equívoco estende-se ao mundo, ao ser-com-outrem e ao ser do próprio *Dasein* em relação a si mesmo. Por isso, Heidegger (p. 238) diz: “Tudo parece ter sido compreendido, captado e discutido autenticamente quando, no fundo, não foi. Ou então parece que não foi quando, no fundo, já foi”. Sabe-se, por ouvir dizer,

conjetura-se, imagina-se, presente-se, suspeita-se, segue-se a pista da inautenticidade. Abafam-se as possibilidades de forma embrionária no *Dasein*.

Para o autor, essa atitude de estar na pista verdadeira a partir do ouvir dizer – quem autenticamente está na pista não fala sobre isso – é o modo mais traiçoeiro da ambigüidade sufocar o homem em sua força. Sufocados na inautenticidade, todos não somente conhecem e discutem as ocorrências como também já sabem falar sobre os acontecimentos futuristas. Todos presentem e farejam de antemão o que outros já presentiram e farejaram:

A ambigüidade da interpretação pública proporciona as falas adiantadas e os pressentimentos curiosos com relação ao que propriamente acontece, carimbando assim as realizações e as ações com o selo de retardatário e insignificante. Desse modo, no impessoal, o compreender da presença não vê a si mesmo em seus projetos, no tocante às possibilidades ontológicas autênticas. A presença é e está sempre “por aí” de modo ambíguo, ou seja, por aí na abertura pública da convivência, onde a falação mais intensa e a curiosidade mais aguda controlam o “negócio”, onde cotidianamente tudo e, no fundo nada acontece (ST, p. 239).

Esses três fenômenos; falatório, curiosidade e equívoco ou ambigüidade, implicam-se mutuamente. Há entre eles uma “conexão de ser”; tal conexão constituirá o objeto duma interpretação ontológica, um modo de ser fundamental da existência cotidiana, o qual será concebido por Heidegger como decadência.

### Sobre a decadência

Em *Ser e Tempo*, *decadência* refere-se a um caráter Existencial do ser-no-mundo, ou seja, representa um estado constitutivo do ser do *Dasein*. Ao termo decadência não se deve

dar qualquer valor negativo; pretende-se apenas indicar que o *Dasein*, na maior parte das vezes, se encontra no mundo das ocupações. Por si mesmo, e em seu próprio poder-ser si mesmo mais autêntico, o *Dasein* já sempre caiu de si mesmo e decaiu no mundo. Decair no mundo, diz Heidegger, é empenhar-se na convivência, na medida em que esta é conduzida pelo falatório, curiosidade e pelo equívoco. O ser é sempre o ser do ente, ele pertence ao ente, assim sendo, está desapossado de si mesmo, por isso, ex-siste. Ex-sistir é constantemente sair-se de si mesmo. Logo, o ser não pertence a si próprio, mas ao ente. A decadência também não pode ser apreendida como uma *queda* de um *estado original* superior. Não se trata, portanto, do *pecado original*, este, por sua vez, pressupõe uma relação entre o Ser e o ente considerados como Criador e criatura. Esta dimensão ontológica da “queda” do ser no ente, do ente no mundo, no impessoal exclui toda e qualquer dimensão ética, assim afirma Pasquá. A decadência determina o ser do *Dasein*, por esse motivo, é um Existencial, um modo fundamental de ser da cotidianidade, ou seja, a decadência é o próprio ser do *Dasein*: afinal, ele precipita-se de si mesmo em si mesmo.

O falatório abre para o *Dasein* o ser, em compreendendo, para o seu mundo, para os outros e para consigo mesmo, porém, de maneira que esse ser mantenha o modo de uma oscilação sem solidez. A curiosidade abre todas as coisas, de forma que o ser-em esteja em toda parte e em parte nenhuma. O equívoco não esconde à compreensão do *Dasein*, no entanto, só o faz para rebaixá-lo ao desenraizamento do em toda parte e em parte nenhuma. Se, contudo, no falatório e na interpretação pública, *Dasein* confere a si mesmo a possibilidade de se perder no impessoal e de decair na falta de solidez, é porque ele próprio prepara para si mesmo a tentação de decair, logo o ser-no-mundo é em si mesmo tentador. Por outro lado, a certeza

de si mesmo e a decisão do impessoal espalham a certeza da compreensão própria. A pretensão do impessoal de dirigir toda a vida autêntica tranquiliza o *Dasein*, dando a impressão de que tudo está em ordem, assim o ser-no-mundo da decadência é, em si mesmo, tanto tentador como tranquilizante.

Essa tranquilidade move o *Dasein* para as promoções enlouquecedoras; o decair no mundo já não mais repousa e a tranquilidade tentadora aumenta a decadência. A curiosidade e a inquietação de tudo saber gera a ilusória compreensão universal do *Dasein*. No entanto, o que é necessário compreender permanece no fundo inquestionado. Esse modo tranquilo de achar que tudo arrasta o *Dasein* para uma alienação na qual se lhe encobre o seu poder-ser mais próprio, por isso diz Heidegger: “O ser-no-mundo decadente, tentador e tranquilizante é também alienante” (ST, p. 243). Estes fenômenos aqui desvelados, tentação, tranquilidade, alienação e aprisionamento, caracterizam o modo de ser da decadência. A mobilidade do *Dasein* em seu próprio ser, o autor chamará de precipitação; o ser-no-mundo se precipita de si mesmo para si mesmo na falta de solidez e na nulidade de uma vida imprópria. A decadência é um conceito ontológico de movimento. O modo de ser cotidiano da abertura caracteriza-se pelo falatório, pela curiosidade e pelo equívoco. Todas essas características mostram a mobilidade da decadência em seus caracteres essenciais de tentação, tranquilidade, alienação e aprisionamento.

A descrição heideggeriana sobre a existência inautêntica dará conta de que a inautenticidade consiste numa fuga. O homem foge nas distrações lançando-se numa ação trepidante. Mas não compreende ainda que esta fuga, que distrair-se, não é a fuga de sua condição, mas a sua própria condição. Dessa forma, ele só começará a viver de modo autêntico quando se der conta de que ser é ex-sistir, é cair em queda livre no nada da morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existindo, passamos pela existência sem percebê-la, de forma inautêntica, somos faticamente jogados no mundo. Buscamos sempre no outro a nossa própria existência. Vivemos coisificados e diante de nossa impotência de seres finitos não conseguimos apreender o nosso próprio significado. Em nossa mediocridade dissimulada em cognição, não percebemos que nos deixamos ser conduzidos por sentimentos mesquinhos e egoístas. A medianidade não nos permite abrir as portas das possibilidades autênticas e ser sempre nós mesmos.

Alienado, o homem se encontra fora das coisas, nunca sendo totalmente absorvido por elas, mas não obstante, não sendo nada sem elas; vive num mundo, no qual ele foi jogado no meio dos objetos intramundanos. Entregando-se a uma rotina de superficialidades públicas, na vida cotidiana, o homem encobre os condicionantes existenciais, aquilo que ele de fato é. Não é então ninguém em particular e, através de uma estrutura que Heidegger chama de “das man” (o impessoal), é revelado como uma tendência de alienação de si mesmo que leva o homem à tendência de se conhecer apenas através de comparações que faz de si mesmo com os outros indivíduos seus pares.

Segundo Heidegger, podemos pensar na decadência como uma determinação do próprio homem, pelo fato de esta se revelar como tentação. A tentação surge no discurso cotidiano pela publicidade, no qual nos sentimos sempre tentados pelo novo, ou pela fala do outro. Em outras palavras, podemos dizer que a tentação se vê abarcada pelo caráter impessoal do discurso do falatório e da ambigüidade. Tal caráter nutrirá a pretensão do tentado de que tudo ele compreendeu. A esse caráter de compreensão, acompanha outra característica da decadência, a sensação de tranquilidade.



Com tais características, o homem aprisiona-se no seu próprio modo de ser cotidiano, ou seja, encontra-se atado na impessoalidade e impropriedade do discurso, no entanto, por encontrar-se tranquilo e alienado, fecha-se em si mesmo, não se possibilitando novas formas de estar no mundo. Assim, a tranquilidade, a tentação, a alienação e o aprisionamento revelam o modo de o homem viver no mundo, o próprio modo de ser da decadência.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário da Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOUTOT, Alan. **Introdução a Filosofia de Heidegger**. Publicações Europa – América: Biblioteca universitária, 1991.

HEIDEGGER, Martin. **Os Pensadores**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia Sá de Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

MICHEL, Inwood. **Heidegger**. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

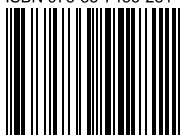
PASQUA, Hervé. **Introdução à Leitura de Ser e Tempo de Martin Heidegger**. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

STEIN, Ernildo. **Seis Estudos Sobre Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

## COLABORADORES

Thiago Rodrigues de Freitas  
Delliana Ricelli Ribeiro da Silva  
Carla Milani Damião  
Naianny Almeida Pacheco  
Karine Magnavita Lopes Araújo  
Ítalo Costa de Santana  
Webert Ribeiro de Oliveira  
Anildo de Souza Silva  
José Carlos Alves dos Santos Junior  
Lincoln Nascimento Cunha Júnior  
Elisiane Santos de Matos  
Paula Regina Farias dos Santos  
Magno Luiz da Costa Oliveira  
Antonio Oliveira Santos

ISBN 978-85-7455-281-1



9 788574 552811