

Elton Moreira Quadros
Halysson Dias Santos
(Organizadores)

DO BELO AO ÉTICO

Diálogos a partir da filosofia,
da arte e da literatura



**DO BELO
AO ÉTICO**



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

José Bites de Carvalho

Reitor

Marcelo Duarte Dantas de Avila

Vice-Reitor



Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Diretora

Sandra Regina Soares

Conselho Editorial

Titulares	Suplentes
Alan da Silva Sampaio	Agripino Souza Coelho Neto
Antenor Rita Gomes	Ana Lúcia Gomes da Silva
Darcy Ribeiro de Castro	Eduardo José Santos Borges
Elizeu Clementino de Souza	Isaura Santana Fontes
Gabriela Sousa Rêgo Pimentel	Márcia Cristina Lacerda Ribeiro
Hugo Saba Pereira Cardoso	Marcos Antonio Vanderlei
Janaina de Jesus Santos	Marcos Aurélio dos Santos Souza
Luiz Carlos dos Santos	Marcos Bispo dos Santos
Maria das Graças de Andrade Leal	Marilde Queiroz Guedes
Reginaldo Conceição Cerqueira	Maristela Casé Costa Cunha
Rosemary Lapa de Oliveira	Marluce Alves dos Santos
Rudval Souza da Silva	Monalisa dos Reis Aguiar Pereira
Simone Leal Souza Coité	Mônica Beltrame
Valquíria Claudete Machado Borba	Nilson Roberto da Silva Gimenes

Elton Moreira Quadros
Halysson Dias Santos
(Organizadores)

DO BELO AO ÉTICO

Diálogos a partir da Filosofia,
da arte e da literatura

Salvador
EDUNEB
2019

© 2019 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica,
resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional.
Impresso no Brasil em 2019.

Coordenação Editorial

Fernanda de Jesus Cerqueira

Coordenação de Design e Capa

Sidney Silva

Diagramação

George Luís Cruz Silva

Revisão Textual e Normalização

Tikinet Edições Ltda

Revisão Final:

Textual - Maria Aparecida Porto Silva

Diagramação - Sidney Silva

FICHA CATALOGRÁFICA

Bibliotecária: Fernanda de Jesus Cerqueira – CRB 162-5

Do belo ao ético: diálogos a partir da filosofia, da arte e da literatura/ Organizado por
Elton Moreira Quadros e Halysson Dias Santos. – Salvador: Eduneb, 2019.

124 p.

ISBN 978-85-7887-364-6

1. Estética - Filosofia. 2. Artes - Filosofia. 3. Literatura – Filosofia. I. Moreira, Elton.
II. Santos, Halysson Dias.

CDD: 111.85

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
www.uneb.br

Esta Editora é filiada à



“Pois arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já é, e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos. E, de repente, ser realização, ser verão, ter sol. Sem que se fale disso, involuntariamente. Nunca ter terminado. Nunca ter o sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom. Insatisfação é juventude”.

(Maria Rilke, 1929)¹

¹ RILKE, René Maria. Cartas do poeta sobre a vida. Trad. Ulrich Baer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: POR UMA HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE	9
Elton Moreira Quadros e Halysson Dias Santos	
POR UMA HERMENÊUTICA DO TRÁGICO: HÖLDERLIN, ÉDIPÓ REI E A CONCUPISCÊNCIA DA RAZÃO	17
Elton Moreira Quadros	
AS IMAGENS, SEUS USOS E SENTIDOS NA ARTE DO OCIDENTE MEDIEVAL (SÉCULOS XI-XIV)	33
Rafael de Mesquita Diehl	
TEMPORA MUTANTUR: NOTAS SOBRE A EMERGÊNCIA DO CONCEITO MODERNO DE ARTE	51
Halysson Dias Santos e Marcello Moreira	
DISCUSSÕES ÉTICAS CONTEMPORÂNEAS: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS E FILOSÓFICAS	101
Márcio José Silveira Lima	
SOBRE OS AUTORES	123



APRESENTAÇÃO: POR UMA HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE

Kant talvez tenha sido o autor que colocou de maneira mais fortemente destacada a necessidade de fazer um “juízo de gosto” também sobre a questão estética. Se pensarmos que o percurso crítico kantiano se inicia com a *Crítica da razão pura* (1781) e a discussão sobre o conhecimento, passa pela *Crítica da razão prática* (1788), em que o debate ético é posto em destaque, para, finalmente, chegar à reflexão sobre a estética com a *Crítica da faculdade de julgar* (1790), não há como negar, apesar das críticas nietzschianas ao projeto de Kant como um todo e à sua estética em particular (NIETZSCHE, 1998), que o pensador de Königsberg trata a estética de maneira significativa em sua obra, talvez numa dimensão até então pouco tratada.

Ao longo da História, a maioria dos filósofos discutiu por um momento arte e estética em sua obra. A expulsão dos poetas da cidade ideal realizada por Platão no Livro X da *República* (ca. 380 a.C.) ou as discussões de Aristóteles (ca. 335 a.C.) sobre os efeitos da tragédia nos expectadores lançaram as sementes de uma recorrente necessidade dos pensadores de lidar com esse tema ao longo do tempo. Sobre isso, Gadamer, autor que conduz nossa reflexão neste texto, diz em *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*:

Assim trata-se de fato de um sério tema antigo sempre de novo abordado, quando nova pretensão de verdade contrapõe-se à forma tradicional que se propaga na expressão da invenção poética ou da linguagem formal artística. (GADAMER, 1985, p. 11).

Na discussão proposta por Gadamer, não há distinção entre os diferentes tipos de manifestações artísticas – houve sempre, por parte da Filosofia ou do debate sobre arte, uma preocupação com as demandas tanto temporais quanto formais e mesmo conteudistas. A grande questão que permeia todas as discussões havidas na História sobre as formas da arte permanece, e talvez hoje tenhamos chegado num momento em que é ainda mais necessária, uma vez que aparentemente a “industrialização” da cultura e a exaustão das formas são a matéria cotidiana. Com isso, a necessidade de pensar a arte continua a ter sua urgência, mesmo que, amiúde, restrita a pequenos grupos de interesse.

Pensamos na poesia, com seus poetas de “auditório” que a cada semana, muitas vezes com um poema feito especialmente para o momento, estão aptos a trazer uma pérola nova para telespectadores ávidos por um pouquinho de alento; nas canções, de uma pobreza melódica, rítmica ou mesmo criativa (com suas repetições ou manifestações de misoginia, por exemplo); nas artes plásticas feitas para combinar com determinada decoração ou na literatura feita para o consumo mais imediato, tendo em vista um mercado sempre ávido por um tema mais picante ou cheio da “moralzinha” água com açúcar do tempo presente. Por isso, o “[...] problema, isto é, a questão da justificativa da arte” (GADAMER, 1985, p. 13) não pode ser abandonada ao sabor do mercado.

Observando alguns momentos do pensamento humano, encontraremos inúmeras vezes a associação entre as categorias de

verdadeiro, bom e belo, algo como uma unidade indivisa. Se isso é apresentado no chamado período grego clássico, recebe seu pleno desenvolvimento no pensamento cristão, especialmente medieval. Entretanto, essa é uma ideia que perpassa a humanidade, em menor ou maior grau, até a arte moderna. Como sabemos, com o desenvolvimento da teoria estética no início do século XX, por conta, inclusive, das vanguardas artísticas que surgiram desde o século anterior, a beleza deixou de ser um critério relevante para a apreciação estética.

Guardadas as devidas proporções, este livro reflete um pouco dessa relação inicialmente anunciada, uma vez que encontramos o trato das obras da Literatura ou das Artes numa perspectiva que passa pela epistemologia, pela estética, pela retórica e pela ética. Mesmo que não entremos propriamente nesta discussão, o valor da arte perpassa todos os textos aqui apresentados. Gadamer (1985, p. 28), aludindo ao pensamento de Platão, indica que a

[...] essência do belo justamente não consiste em estar em frente e diametralmente oposto à realidade, mas que a beleza, por mais inesperadamente que se possa apresentar, é como uma fiança de que com toda a desordem do real, com todas as imperfeições, maldades, equívocos, unilateralidade, perturbações funestas, contudo o verdadeiro não jaz inalcançável à distância, mas está ao nosso alcance. É função ontológica do belo cobrir o abismo entre o ideal e o real.

Ainda que a questão do belo não seja o centro dos textos aqui apresentados, pensamos que a função ontológica da arte possa, em suas mais diversificadas formas, cobrir esse abismo entre o ideal e o real.

Em alguma medida, nosso desafio é aproximar aqueles pontos que brotam do olhar estético do que nos faz refletir. Nossa tarefa hoje, quando pensamos em Arte e Literatura, conforme Gadamer (1985, p. 79),

[...] consiste em aceitar e conservar o que nos é transmitido, graças à força formal e à superioridade da configuração da arte autêntica. No final, é uma espécie de problema atrofiado, ou uma questão secundária, saber-se quanto disso aí é avaliado pela formação histórica ou por meio do conhecimento. A arte dos tempos mais antigos somente alcança-nos na passagem pelo filtro do tempo e da tradição conservada viva, transformando-se de modo vivo. [...] Na obra da arte, o que ainda não está lá na coerência total de um produto final, mas sim em transitoriedade impetuosa, é transformado num produto permanente, duradouro, de modo que crescer dentro dele quer dizer ao mesmo tempo também: crescer para além de nós mesmos. Que “na permanência hesitante existe algo durável” – isto é a arte de hoje, a arte de ontem e desde sempre.

Discutiremos pontos estéticos, éticos, epistemológicos partindo da arte, tendo em vista o objeto artístico ou sua formação, história, contexto. Com isso, pretendemos servir como uma espécie de filtro para a tradição hermenêutica da arte que possa ultrapassar as margens ao propor as Artes e a Literatura como movimentos do espírito humano que podem dizer de nós, da nossa transitoriedade, e que nos impulsionam a ir além ou a nos compreender mais do que o pensamento conceitual ousaria ser capaz.

Três dos capítulos que constituem esta coletânea são fruto de pesquisa realizada após a formação acadêmica dos autores. Isso indica que a reflexão em busca do diálogo que transpassa as especializações mais duras pode ser realizada na fase de maior amadurecimento acadêmico, sem prejuízo do rigor científico. O outro texto é resultado da pesquisa de doutorado do autor, que está em fase de conclusão e já aponta para novos enriquecimentos.

No primeiro capítulo encontramos discussões que tratam do pensamento antigo a partir da abordagem hölderliniana da tragédia de Édipo *rei* e sua crítica ao racionalismo, na medida em que é possível confrontar a modernidade consolidada no tempo do poeta alemão com um texto literário da antiguidade. “Por uma hermenêutica do trágico: Hölderlin, Édipo Rei e a concupiscência da razão” pretende apresentar as formulações feitas por Hölderlin no texto “Observações sobre o Édipo”. Neste sentido, expõe a visão do poeta-filósofo alemão sobre o trágico e a desmesurada procura da personagem de Sófocles pelo conhecimento que revela, segundo Hölderlin, uma loucura interpretativa. Nesse texto, a arte trágica é abordada pela lente da epistemologia.

No segundo capítulo, entramos numa exposição sobre a estética medieval a partir do olhar contemporâneo de Erwin Panofsky, Jean-Claude Schmitt e Umberto Eco. Com base em discussões metodológicas feitas pela História e outras ciências humanas a partir do século passado, “As imagens, seus usos e sentidos na arte do Ocidente medieval (séculos XI-XIV)” traz uma referência indireta do tema da justificação da arte pelo cristianismo como aludido por Gadamer (1985). Conecta três temáticas: 1) a relação do gótico com o pensamento escolástico estudado por Erwin Panofsky; 2) as dimensões materiais e mentais das imagens sacras medievais analisadas por Jean-Claude Schmitt; e 3) as considerações de Umberto Eco sobre os conceitos estéticos medievais, buscando entender as imagens do

Ocidente baixo-medieval no contexto dos usos e sentidos que lhes eram atribuídos pela cultura e sociedades da cristandade latina. Neste texto mais conceitual, conseguimos estabelecer os critérios mais objetivos para a compreensão de uma arte que tinha o belo como ponto central para sua comunicação transcendente.

Já no artigo “*Tempora mutantur*: notas sobre a emergência do conceito moderno de arte”, estamos mais interessados em refletir sobre a origem mesma do discurso estético. Portanto, o texto pondera as descontinuidades que conduziram ao surgimento, no século XVIII, de um novo regime de produção artística e de um novo discurso sobre a arte que se contrapõe às antigas instituições ligadas a ela, fundamentadas no costume e, portanto, no reconhecimento e na constituição de *auctoritas*. Tais instituições dão lugar ao ideal estético, e com ele, às noções de autonomia criativa, expressão artística, genialidade e originalidade, as quais possibilitaram o surgimento do conceito contemporâneo de arte e contribuíram para mudanças significativas nos conceitos de autor, obra e público.

Por fim, o texto “Discussões éticas contemporâneas: perspectivas literárias e filosóficas” procura discutir algumas questões éticas sobre os direitos dos animais e meio ambiente. Tomando como ponto de partida o romance de Coetzee *A vida dos animais*, analisamos o discurso da personagem Elizabeth Costello, que condena alguns filósofos e seus pensamentos como suporte para os maus-tratos aos animais e que defende a poesia como antagonista da Filosofia nesse quesito. As reflexões postas por essa obra de ficção nos fazem buscar nos textos dos filósofos Peter Singer, Hans Jonas e Michel Serres argumentos que apontam para uma direção similar à de Coetzee, os quais implicam os limites e as responsabilidades da tradição filosófica em relação aos problemas éticos contemporâneos, tanto da ótica de uma exploração predatória dos recursos naturais quanto do ponto de vista do sofrimento causado aos animais.

Apesar de, num primeiro momento, esta coletânea de ensaios apresentar um caráter de mosaico, o fio condutor que une essas reflexões está na possibilidade de refletirmos sobre ou a partir da arte. Esse nos parece o grande ganho desta proposta: demonstrar a possibilidade de pensar com rigor fora do rigorismo. Frequentemente não encontramos nos trabalhos acadêmicos tal atitude, uma vez que não ousam sair do recorte específico das especialidades nem se colocar às margens das próprias disciplinas, nem mesmo efetivar o repetitivo discurso interdisciplinar/multidisciplinar que normalmente não sai das propostas pedagógicas para a realidade de nossas atividades.

O livro que se apresenta consiste em nossa pequena contribuição a uma efetiva prática interdisciplinar/multidisciplinar. Propomo-nos, portanto, a estar nas fronteiras e atravessá-las.

Elton Moreira Quadros
Halysson Dias Santos
(Organizadores)

REFERÊNCIAS

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. *A hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



POR UMA HERMENÊUTICA DO TRÁGICO: HÖLDERLIN, ÉDIPO REI E A CONCUPISCÊNCIA DA RAZÃO

Elton Moreira Quadros

“Neste momento de nossa história, o significado filosófico da arte reside principalmente na circunstância de que são as ciências, sobretudo as ciências naturais, as que determinam o modo de pensar da filosofia. Assim, cada recordação da arte é um corretivo a esse caráter unilateral da orientação moderna do mundo”.

(Hans-Georg Gadamer, 2010)¹

A tragédia *Édipo rei* de Sófocles está entre as mais representadas, vistas e estudadas da história. Quase todos sabemos um pouco da história da criança abandonada que, por inúmeros incidentes, ao tentar fugir de seu destino anunciado pelo Oráculo de que mataria seu pai e casaria com sua mãe, foge dos pais adotivos e, inadvertidamente,

¹ Este trabalho está inserido na reflexão proposta por Gadamer sobre uma hermenêutica da obra de arte que, no entanto, não será abordada diretamente neste texto.

acaba por matar o pai e casar com a mãe após vencer a esfinge que causava um terrível sofrimento aos moradores de Tebas. Com isso, Édipo tornar-se-á rei. Depois de muitos anos, uma peste afetar a cidade e o passado de Édipo será decisivo para salvar novamente o reino (SÓFOCLES, 2001).

Apesar dessas impressionantes peripécias, um fato é recorrente entre os intérpretes da obra de Sófocles – todos se referem à inocência de Édipo em relação aos crimes por ele cometidos e investigados.

Por opor-se a essas interpretações predominantes da personagem Édipo, ficamos surpresos quando nos deparamos com a perspectiva apresentada pelo poeta-filósofo Friedrich Hölderlin (1770-1843), que nasceu em Lauffen am Neckar, na Alemanha. Filho de uma mãe muito religiosa, Hölderlin é enviado para estudar Teologia no seminário luterano. Nesse período, conhece e fica amigo de Hegel, Schelling e Schiller. Foi também aluno de Fichte, conseguindo, assim, estar próximo dos maiores expoentes do Idealismo alemão. Sua obra está principalmente ligada à poesia; no entanto, Hölderlin realiza incursões no teatro, no romance e também na Filosofia, ponto de interesse nesta reflexão. Hölderlin sofrerá ao longo de sua vida algumas crises psiquiátricas, até que em 1806 é acometido de um colapso que o deixa praticamente incapacitado e aos cuidados de amigos, vindo a falecer em Tübingen em 1843. Neste texto, nos deteremos na abordagem do poeta-filósofo que localiza, no desejo tirânico de conhecer manifestado por Édipo, o ponto de culpabilidade dessa personagem.

É esse o tema, a desmesura interpretativa ou, dito de outro modo, a loucura da razão em Édipo e a força do trágico, que este texto pretende abordar, demonstrando a possibilidade de propor reflexões significativas, e numa perspectiva filosófica, a partir de uma obra de arte – no caso, de uma tragédia grega.

DOIS EXEMPLOS SOBRE OS RISCOS DO CONHECIMENTO DESMESURADO

Podemos observar em várias histórias originárias de diversos povos a frequente interdição do conhecimento. Como exemplos, nos reportamos à narração judaica presente no livro do Gênesis acerca da proibição ao homem de comer o fruto da árvore do conhecimento sobre a vida e a morte (sobre o bem e o mal) e, devido à desobediência a esse mandamento, os homens são responsáveis por introduzir a morte e o sofrimento no mundo.

Outro exemplo importante é o mito grego sobre a curiosidade de Pandora ao abrir “a jarra de larga tampa” (BRANDÃO, 1996, p. 168), que espalhou todos os males que atormentam os homens até hoje. Apesar das várias versões do mito, a história comumente conhecida apresenta uma humanidade que até então vivia tranquila e sem males (doenças, trabalho, morte, dor etc.), mas que os encontra na curiosidade feminina de Pandora por descobrir o segredo da caixa que havia sido presenteada a Epimeteu por conta de seu casamento. Ao abri-la, Pandora liberta todos os males e desgraças no mundo. Foi, pois, com Pandora que se iniciou a degradação da humanidade e a curiosidade desmedida entra novamente como promotora de males.

Embora Hesíodo não mencione de onde a jarra vem, ou diz qualquer coisa que diga que a abertura da jarra foi feita devido a um ato de perigosa curiosidade por parte de Pandora, no tempo dos primeiros apologistas cristãos (por volta do primeiro ou segundo século depois de Cristo), a abertura da jarra por Pandora já era comparada ao episódio de Eva comendo a fruta proibida. Ambas as ações marcam a entrada

do sofrimento e das dificuldades no mundo.
(LAURIOLA, 2005).

Nos dois exemplos podemos perceber que não há uma interdição a toda forma de conhecimento nas tradições antigas, mas a uma espécie de conhecimento que produzirá o desvelar dos males. Nesse sentido, podemos identificar que há mais que um temor ao conhecimento, há uma consciência em relação aos desafios que o próprio conhecimento pode trazer ao homem e de que as descobertas nem sempre são consoladoras.

O desenvolvimento da Filosofia, especialmente no âmbito grego (antes do ceticismo) e no cristão medieval, introduzirá uma visão menos negativa do conhecer. No caso dos gregos, as obras de Platão e Aristóteles, por exemplo, são um elogio às possibilidades do conhecimento e, no caso cristão, Boécio chega a afirmar que a Filosofia pode ser consoladora.

UM INTERMEZZO NIETZSCHIANO

Não podemos perder de vista que grande parte da crítica contemporânea ao conhecimento como compreendido modernamente está na obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Em uma perspectiva mais ousada sobre a questão, Nietzsche chega, em alguns momentos, a descrever uma “vontade de verdade” que seria profundamente danosa, como podemos ver neste trecho de *Além do bem e do mal*, de 1886:

A vontade de verdade, que ainda nos fará correr não poucos riscos, a célebre veracidade que até agora todos os filósofos reverenciaram: que questões essa vontade de verdade já não nos colocou! Estranhas, graves, discutíveis questões!

Trata-se de uma longa história – mas não é como se apenas começasse? Que surpresa, se por fim nos tornamos desconfiados, perdemos a paciência, e impacientes nos afastamos? Se, com essa esfinge, também nós aprendemos a questionar? Quem, realmente, nos coloca questões? O que, em nós, aspira realmente “à verdade”? (NIETZSCHE, 1999, p. 9).

E o próprio Nietzsche, um pouco mais à frente, na mesma página, faz referência a Édipo:

O problema do valor da verdade apresentou-se à nossa frente – ou fomos nós a nos apresentar diante dele? Quem é Édipo, no caso? Quem é a Esfinge? Ao que parece, perguntas e dúvidas marcaram aqui um encontro. – E seria de acreditar que, como afinal nos quer parecer, o problema não tenha sido jamais colocado – que tenha sido por nós pela primeira vez vislumbrado, percebido, arriscado? Pois nisso há um risco, como talvez não exista maior. (NIETZSCHE, 1999, p. 9).

Ou Nietzsche, que exaltava a obra poética de Hölderlin, não teve acesso às observações do poeta alemão sobre Édipo *rei* ou, caso tenha tido algum contato – uma vez que era especialista em tragédia grega, tendo escrito seu primeiro livro sobre o tema, o qual curiosamente não faz nenhuma referência às observações hölderlinianas –, acredita que Hölderlin não fala o mesmo que ele ou, o que também é possível, preferiu esquecer a dica do autor de *Hyperion*, como veremos detidamente a seguir.

No entanto, vale destacar que, mesmo tendo uma perspectiva que se assemelha ao que Nietzsche criticará no Édipo *rei*, Hölderlin

tem outra interpretação, ou seja, o poeta alemão não vê necessariamente, como Nietzsche, um mal na verdade ou no conhecimento e, principalmente, na ação dos filósofos. Por isso, acredito que, para ele, como acontece nas tradições antigas, o problema está na desmesura da razão e numa compreensão existencial de que essa desmesura pode levar o homem a uma loucura interpretativa. Ao fim e ao cabo, Hölderlin vê em Édipo alguém que não está em busca do conhecimento, mas em busca mesmo de um saber pelo saber, de um gozo do conhecimento em si e, poderíamos dizer, contra si.

HÖLDERLIN E O TRÁGICO

Pertencendo à mentalidade romântica do século XVIII, Hölderlin desenvolverá seu pensamento num constante atravessar com a arte. No caso do poeta em questão, a poesia seria considerada um

[...] modo de ser que condensa de forma mais plena a linguagem. Por extrapolar o conteúdo da linguagem formal, capta o real e o articula em seu acontecer, como se, ao poetar, o poeta desse mais alma à existência. (COSTA, 2010, p. 187-188).

Assim, uma crença comum, mas intimamente ligada à visão hölderliniana, está na afirmação de que o poeta é aquele que pode atingir a realidade mesma das coisas e da existência.

Apesar de também dar à Filosofia e à religião um lugar privilegiado na compreensão e relação com o mundo, será na poesia e, especialmente, na poesia trágica que Hölderlin encontrará o elemento

mais significativo de comunicação com o mundo, isso por conta de a própria tragédia ser concebida no paradoxo.

Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é original manifesta-se não na sua força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. (HÖLDERLIN, 1994, p. 63).

Hölderlin apresenta uma concepção tanto do trágico antigo quanto do moderno. O trágico antigo está ligado à busca da origem e, portanto, tem um caráter de revelar a essência de um povo, enquanto o trágico moderno estaria mais próximo de um “instinto de formação”, “[...] uma predisposição a representar e conceitualizar o conhecimento, o emprego da lógica e da análise ordenada”. (COSTA, 2010, p. 198).

Alguns conceitos do trágico antigo a partir do pensamento de Hölderlin nos ajudarão a compreender melhor os caminhos de Édipo. O poeta alemão destaca a questão da apropriação pela tragédia grega da “luta de opostos” entre o próprio e o estranho, entre o aórgico e o orgânico, entre o homem e os deuses. Poderíamos afirmar que o trágico se fundamenta no extraordinário.

A apresentação do trágico repousa, predominantemente, no fato de que o monstruoso, surgido quando deus e homem se pareiam ilimitadamente, quando, na ira, a força da natureza e a da interioridade humana se tornam uma só, concebe que o ilimitado de tornar-se

um apenas se unifica mediante uma separação ilimitada. (HÖLDERLIN, 1994, p. 99).

Essas lutas de opostos podem trazer consequências significativas. No caso do Édipo, duas forças estão em oposição, o humano e o divino; se o divino se apresenta pela sentença do Oráculo, o humano está na permanente tentativa do rei de Tebas de superar o arbítrio do divino revelado nas previsões oraculares. Por isso,

Édipo age como se lhe fosse legítimo assumir o lugar do divino, portanto, não busca aproximar-se do deus, mas pôr-se no seu lugar, assumindo papéis que não lhe competem, quer como homem, quer como soberano de Tebas. (COSTA, 2010, p. 199-200).

Encontramos o centro do que serão as considerações de Hölderlin (1994) nas “Observações sobre o Édipo”. Essas observações tiveram origem na tentativa de Hölderlin de traduzir para o alemão a tragédia sofocliana, gerando suas reflexões sobre a desmesura interpretativa.

A DESMESURA DE ÉDIPO

Hölderlin, apesar de enfatizar o valor da poesia, nunca perdeu de vista o valor da religião e principalmente da Filosofia para a compreensão da vida e para o desenvolvimento de uma visão de mundo vigorosa. Por isso, ao meditar sobre a tragédia de Sófocles, o poeta alemão busca aproximar Filosofia e arte (poesia trágica) para compreender os caminhos ou descaminhos dos homens na voracidade da existência.

Na tragédia de Sófocles, *Édipo rei*, encontramos na quase totalidade dos seus intérpretes o elogio à determinação heroica do protagonista em descobrir o autor dos crimes que levam a cidade de Tebas, então governada por ele, a padecer com a peste. No entanto, como lembra Kathrin Rosenfield (2004), nada evidencia que o Oráculo consultado por Creonte havia realmente indicado o crime de Laio como motivo da peste, uma vez que isso parece ter sido fruto de uma interpretação do próprio Creonte, enviado ao Oráculo de Delfos como embaixador de Tebas. A única indicação de Sófocles está no fato de que era preciso resolver o problema do “sangue que assola a cidade”. Isso posto, temos ainda mais claros os surpreendentes caminhos da determinação edipiana.

Sem delongas, Hölderlin (1994) vai ao ponto-chave da questão da tragédia e chama nossa atenção após algumas considerações iniciais sobre o trágico na primeira parte das “Observações sobre o Édipo”. No início da segunda parte, põe em vista também o fato de a compreensão acerca do todo depender de uma cena em que Édipo interpreta excessivamente a sentença do Oráculo: “Com clareza, Febo, o rei, nos convocou/A perseguir, nessa terra, a ignomínia que nutriu o solo/E a não deixar nutrir o insalutor”. (Hölderlin, 1994, p. 95).² Esta sentença, que poderia indicar, de maneira geral, um reordenamento da busca do criminoso por um tribunal para que pudesse haver a manutenção da ordem na cidade, é compreendida por Édipo de modo profético e sacerdotal e, com o desenvolver da trama, acaba por roubar o lugar dos deuses ao tomar “o universal no singular”.

Nesse momento, Édipo pronuncia a sentença desmesurada – conforme Hölderlin, furiosa –, na qual ele particulariza uma prescrição geral e joga sobre ele mesmo uma terrível condenação (HÖLDERLIN, 1994, p. 96):

² Optei por manter as citações do *Édipo rei* tal como apresentadas por Hölderlin nas “Observações sobre o Édipo” e retiradas da tradução que utilizei.

Aquele, dentre vós, que sabe por que mãos
O filho de Lábdaco, Laio, pereceu,
A ele ordeno que tudo me revele [...]

Quem quer que seja,
Será banido desta terra
Na qual detenho força e trono,
A ele não se deve convidar ou dirigir-se;
Nem acolher nas cerimônias divinas ou nos
sacrifícios.

Ora, nada indica a Édipo as pistas para o culpado ou a certeza do veredicto; no entanto, ele, mais uma vez, toma para si a vez dos deuses e pronuncia tal condenação sem apreciar os atenuantes,³ e ainda acrescenta a seguinte fala: “É o que me acena/O oráculo divino, a pítia, com clareza”.

Édipo, a partir de uma pressuposta clareza, toma para si o direito que só era permitido na Grécia aos reis do período arcaico.⁴ Hölderlin não perde de vista que há na pretensão de Édipo uma “ira da curiosidade” que arrebenta as fronteiras do próprio saber e que leva o rei de Tebas a arrebentar, “antes de tudo, a si mesmo para saber mais do que pode suportar ou apreender” (HÖLDERLIN, 1994, p. 96). Essa pretensão, a de

[i]nterpretar de modo “mais infinito”, significa aqui atribuir à palavra sagrada do oráculo um sentido determinado. Com isso, Édipo arrogase uma potência sacerdotal, ele comete a blasfêmia (o “nefas”) de fazer, ele mesmo, com que

³ Alguns desses atenuantes estão não só na própria ignorância de Édipo quando ao assassinato do pai, mas também na própria veracidade do relato de Creonte e Tirésias, na confirmação de a qual “sangue derramado” o Oráculo havia se referido etc.

⁴ Vale lembrar que na Grécia arcaica era costume o rei, depois de uma prova de heroísmo (ordálio), proferir uma sentença divina para o acusado. Ver Detienne (1988).

o oráculo se torne verdadeiro. (ROSENFELD, 2004, p. 104).

Essa capacidade hermenêutica absoluta consiste no grande problema de Édipo para Hölderlin e, em grande medida, podemos pensar que seja um drama de toda a humanidade, uma vez que, na maior parte do tempo, é em nome dessa capacidade de revelar “claramente” as coisas que regimes políticos, utilizando a máscara da ciência, se arvoram detentores únicos da verdade.

A loucura de Édipo está na sua “curiosidade irada” demonstrada na sua fala com Tirésias, na qual ele estimula o saber a mais do que pode suportar:

Esse homem que há muito procura,
Ameaçando e anunciado o assassino de Laio
Encontra-se aqui; alheio ao que se diz,
Mora conosco mas, logo, será descoberto
tebano,
Conterrâneo e a má sorte não o alegrará
Morando junto a seus filhos, será descoberto
Ao mesmo tempo, como seu pai e irmão, e da
mãe
Que o gerou, filho e esposo, num mesmo leito,
Com seu pai e seu assassino. (HÖLDERLIN, 1994, p. 96-97).

Édipo, mesmo tendo sido alertado pelas palavras de Tirésias de que ele é o assassino de Laio e que também cometeu incesto, continua sem se atentar ao fato de que o julgamento que “preside” é desenrolado na tragédia tendo como juiz o próprio réu. O investigado é o investigador e, caso Édipo deixasse transcorrer naturalmente a ação ou ouvisse atentamente as palavras do adivinho, perceberia, pelo menos, que havia algo de estranho naquele processo; mas, com a concupiscência típica dos curiosos, ele segue em sua sanha desmesurada. O que

chama atenção em grande medida é que Édipo parece desconsiderar aquilo que o humanizaria e insiste em ser como os deuses ou, pelo menos, um interlocutor privilegiado do divino, nesse caso compreendido como um portador infatigável da razão especulativa. Talvez possamos pensar em uma usurpação, ou seja, o que faz de Édipo divino aos seus próprios olhos está na sua confiança na razão, na sua própria racionalidade. Ao fazer isso, Édipo realiza repentinas inversões que alteram a

[...] investigação racional em suspeitas, suposições e premonições mal articuladas. A esta inversão corresponde uma segunda, a da perspicácia prudencial em ira e crueldade. Começamos pelo esboço da reversão da inteligência em estultice, deixando para o final o estudo do elo paradoxal que vincula o bom juízo (*euphronein*) de Édipo a excessos de paixão visceral. (ROSENFELD, 2004, p. 100).

Édipo segue, assim, numa espécie de jogo que passa da pretensão divina para a racionalidade desmesurada e, dessa, para as sentenças que exigiriam um poder divino. Essa é a loucura que o conhecimento pode causar, o que já havia sido alertado pelos mitos originários. Segundo Hölderlin, ao confundir o seu lugar com o dos deuses ou com o dos reis do período arcaico, que tinham uma ligação direta com os deuses, Édipo acaba por desafiar os próprios limites humanos.

Mas Édipo não é mais um desses reis. O seu tempo é outro e, por isso, o seu primeiro erro interpretativo (“ser como deuses”) o levará a desejar, loucamente, uma verdade que, por si só, já o condenaria. Ainda assim, Édipo, sem necessidade alguma, não cansa de amaldiçoar o assassino de Laio, mal sabendo ele que outro crime hediondo para os gregos (incesto) seria também revelado.

A ação desenvolvida na tragédia de Sófocles não é senão esse excesso por saber e apropriar-se do destino e que faz o trágico se identificar

[...] com o desejo especulativo do infinito e do divino, mas a tragédia o expõe como rejeitado na separação, na diferenciação, na finitude. A tragédia é, em suma, a catarse do especulativo. (LABARTHE, 1988 apud DASTUR, 1994, p. 195).

O desejo de Édipo de que a verdade seja desvelada não é em si inapropriado; o problema aqui está no seu desejo de usurpar lugares, quer no divino, quer no passado, confiando em sua própria capacidade investigativa e fechando-se aos avisos de Tirésias, que tenta a todo custo retirá-lo do processo, uma vez que não cabia a ele esse poder. Tanto é que encontramos – na cena em que ele é, após serem conhecidos todos os seus crimes, que inocentemente cometeu, punido (autopunição) pela sua desmesura – sua *hýbris*, seu nefas (loucura) em relação à procura desmesurada pelo conhecimento. Para Hölderlin, foi a tentação da interpretação demasiada e furiosa que jogou Édipo na direção da loucura.

Entretanto, Sófocles escreve uma tragédia e sob a égide da desmesura está assentado o trágico. A desmesura de Édipo parece perseguir a humanidade como um todo por ser esta uma procura que subjaz a um problema criado pelo próprio homem; a loucura de Édipo consiste num desejo comum dos homens – o seu desejo desmesurado de conhecer. Na modernidade “assistida” por Hölderlin, a ciência, muitas vezes, parece retomar esse desejo desmesurado.

A perspectiva hölderliniana, ao considerar o “destino” da personagem de Édipo como a catharse (purgação) do especulativo em que ele prefere furar os próprios olhos e viver a escuridão da cegueira

a encarar a “tranquilidade” da morte, aponta para um caminho em que o conhecimento, para nós mortais, deve ser o suficiente somente para a manutenção da alegria. Vejamos isso nos primeiros versos de um de seus poemas: “Saber, só um pouco, mas muita alegria:/Eis o que é dado a nós, mortais...” (HÖLDERLIN, 1991, p. 86).

Portanto, Hölderlin, em sua própria visão de mundo, está em busca de uma sabedoria que proporcione alegria e não auto-destruição, um conhecimento que leve em consideração o “mundo da vida” em todo o seu vigor. Certamente não há aqui um desejo de engano ou autoengano, mas uma abertura para um saber para a vida. Num verso seguinte deste mesmo poema, o poeta alemão revela seu desejo de que fosse possível ser uma criança para cantar a sua alegria, sem muitos cálculos: “Se eu pudesse ser como as crianças são!/Como o rouxinol, cantar numa canção/Minha alegria descuidosa!” (HÖLDERLIN, 1991, p. 86).

A tragédia *Édipo rei* sintetiza o trágico na medida em que demonstra uma efetiva “luta dos opostos”, quer entre deuses e homens, quer entre Édipo e a cidade, e mesmo uma luta interior do próprio rei, tudo com a marca típica do excesso e do vigor do trágico antigo quando apresentado em seu esplendor. Não é à toa que essa tragédia tenha causado tanto impacto em Hölderlin, especialmente, como sabemos, pelo desejo do poeta alemão de repropor o trágico em seu tempo.

Hölderlin nos leva a refletir especialmente sobre a força do trágico e a possibilidade de sua interpretação ultrapassar os limites do evidente, além dos riscos de uma racionalidade instrumentalizada e prepotente. Ora, ao apresentar a personagem de *Édipo rei*, Sófocles já nos havia indicado que o endeusamento da razão pode levar à cegueira e que o homem consiste existencialmente num ser mais frágil do que nos faz crer a nossa vã pacholice.

Mas algo que nos importa destacar de modo mais claro está no fato de que uma obra de arte, como a tragédia de Sófocles, pode nos levar a percepções significativas sobre o humano, mesmo que aplicada a novos tempos e situações. Se a pretensão da razão na antiguidade está associada a uma usurpação do divino, nos nossos tempos a ciência moderna e seus efeitos nos fazem refletir sobre outras desmesuras e riscos. Por isso, este trabalho consistiu numa tentativa de demonstrar os caminhos de uma “hermenêutica” do trágico, inclusive para demonstrar que o objeto artístico ultrapassa a restrita preocupação com o belo, como muitas vezes parece ser a circunscrição da Filosofia da Arte.

Com Édipo e de braços dados com Hölderlin podemos pensar numa filosofia do trágico que nos leve a compreender melhor o humano em todas as suas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petropólis: Vozes, 1996. v.1.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. Aspectos do trágico em Hölderlin. *Saberes*, Natal, v.3, p. 181-202, 2010. Número especial. Disponível em: <<https://bit.ly/2EIIlyP>>. Acesso em: 6 out. 2014.

DASTUR, Françoise. Hölderlin: tragédia e modernidade. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 145-205.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. *A hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

LAURIOLA, Rosana. Pandora, o mal em forma de beleza: o nascimento do mal no mundo grego antigo. *Revista Espaço Acadêmico*, n.52, 2005. Não paginado.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROSENFELD, Kathrin. 2004. A violência secreta da linguagem: Édipo Rei à luz da tradução hölderliniana. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.1, n.13, p. 99-116, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2VIL9LH>> Acesso em: 9 out. 2014.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



AS IMAGENS, SEUS USOS E SENTIDOS NA ARTE DO OCIDENTE MEDIEVAL (SÉCULOS XI-XIV)

Rafael de Mesquita Diehl

O estudo da arte recobrou o interesse dos historiadores desde as mudanças historiográficas trazidas a partir da chamada “Escola dos Annales”. Recordemos brevemente que, durante o século XIX e início do século XX, a História da Arte fora concebida basicamente como um estudo da evolução das técnicas e da listagem e biografia dos principais nomes de artistas (ZERNER, 1988). Essa concepção era fortemente influenciada pela ideia de um progresso linear. Nesse sentido, a História da Arte se parecia apenas com uma catalogação, sem uma reflexão sobre a Arte na História. Mesmo com os novos métodos de análise hauridos da Linguística, Semiótica e Psicologia, a História da Arte continuava em grande parte descontextualizada. Com o movimento dos Annales, contudo, a Arte passa a ser vista sob uma nova perspectiva, problematizada, entendida como produto de um contexto específico. Em um entendimento contextualizado, a arte insere-se também nos novos métodos historiográficos para a análise cultural, caracterizada pela interdisciplinaridade. Conforme

sustenta Henri Zerner (1988), não se trata de abandonar toda a gama de conhecimentos e métodos legados pela História da Arte tradicional, mas de colocá-los a serviço de uma nova interpretação, mais problematizada.

Para entender bem a questão dessa mudança de paradigma, cumpre fazermos algumas breves considerações sobre a cultura nas perspectivas culturais surgidas após os Annales. A cultura não deve ser vista como um bloco monolítico, homogêneo. É algo orgânico, em constante transformação e com diferentes níveis em diversos grupos sociais. Nesse sentido, consideramos importante a definição de Georges Duby (1990) de “sistemas de valores”, na qual a cultura é considerada constituída de vários sistemas de valores ligados a grupos específicos, que se influenciam mutuamente. A partir desses apontamentos de Duby, podemos entender a cultura como um conjunto de valores, concepções de mundo e práticas circunscritas em um espaço e um período histórico determinados. Ao historiador caberia, pois, analisar as relações entre esses sistemas de valores, que são também relações de poder. Além de lidar com a ideia de produção cultural (a cultura é produzida dentro de determinado grupo, com determinadas circunstâncias materiais), o historiador deve também levar em conta o conceito de “formação cultural”. Essa noção, associada à ideia de formação social, evidencia melhor a forma como a cultura é construída nas suas permanências, fendas, rupturas e reinterpretações (DUBY, 1990). Portanto, para uma correta compreensão das formas culturais (da qual a arte faz parte), é necessária uma análise atenta do contexto histórico e dos sistemas de valores que o compõem. Contudo, é igualmente importante considerar que as transformações culturais (embora sejam influenciadas e influenciem os fatores econômicos, políticos e sociais) ocorrem em ritmos distintos das transformações sociais, econômicas e políticas.

A dinâmica cultural pode ser entendida como uma dialética entre a conservação de tradições e o gosto pelas novidades (DUBY, 1990).

Dentro das perspectivas apresentadas, Jean-Claude Schmitt (2007) sustenta, para o entendimento da História da Arte, um conceito de imagem mais amplo, não abrangendo apenas as imagens materiais, mas também as representações imateriais da imaginação. Enquanto a História da Arte tradicional via as imagens basicamente como testemunhos de um *Zeitgeist* ou de um estilo, de uma escola ou de um ateliê, os historiadores geralmente as tratavam como elementos secundários de representação da realidade de um determinado período histórico (SCHMITT, 2007). Isto se deve, segundo o autor, à primazia que as ciências humanas davam à escrita, desde o século XVIII. Comentando sobre a especificidade da imagem e seu sentido, Schmitt escreve que as imagens não são meramente ilustrativas, mas demonstram opções ideológicas e concepções de mundo:

As respectivas especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada tendo em vista um texto em relação direta com o seu conteúdo. O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas. (SCHMITT, 2007, p. 34).

O sentido da imagem, portanto, seria dado tanto pela iconografia quanto pela estrutura de sua construção, de forma que

[...] a análise da imagem deve assim levar em conta, tanto quanto os motivos iconográficos, as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época. (SCHMITT, 2007, p. 34).

As imagens, portanto, devem ser vistas em seu contexto de produção, divulgação e recepção, pois elas geralmente não são produzidas isoladamente (SCHMITT, 2007).

Reiteremos, enfim, como ideia central, que a imagem não é a expressão de um significado cultural, religioso ou ideológico, como se este lhe fosse anterior e pudesse existir independentemente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como o percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social. Dito de outro modo, a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções. Não há solução de continuidade entre o trabalho de análise e a interpretação histórica. (SCHMITT, 2007, p. 42).

DELIMITAÇÃO DO OBJETO E PROBLEMÁTICA

Tendo feito estas considerações iniciais, cumpre-nos agora expor o objeto de nosso estudo: a arte medieval. Por arte medieval estamos considerando aqui a arte produzida na cristandade ocidental entre o ano 1000 e fins do século XIV. Embora cientes de que esta arte sofre variações conforme as diversas regiões da dita

cristandade ocidental, nosso estudo foca aspectos comuns a todos os ambientes que constituem esse espaço. Falamos aqui tanto de arte sacra quanto profana, mesmo porque essas duas dimensões se encontravam bastante entrelaçadas na sociedade medieval ocidental, conforme demonstrou Jacques Heers em seus estudos (1987). Tendo em vista o já exposto, nosso intuito é analisar essa arte inserida em seu contexto, i.e., compreender a produção, formação e percepção da arte no contexto do Ocidente cristão entre os séculos XI e XIV.

A História da Arte tradicionalmente identificou no período mencionado dois grandes estilos artísticos: o românico e o gótico. O estilo românico estava ligado aos ambientes monásticos e refletia a espiritualidade do ano 1000, fortemente marcada pela liturgia, escatologia, culto às relíquias e pelo foco na doutrina da *communio sanctorum*. Já o estilo gótico estava ligado aos ambientes urbanos, ao episcopado e às cortes régias, manifestando uma espiritualidade mais humanista, focada no mistério da Encarnação do Verbo e na contemplação das coisas sensíveis como meio para atingir as realidades invisíveis e superiores. Como vemos, esses distintos estilos surgem em distintos grupos que, contudo, faziam parte de uma mesma sociedade.

Para o nosso propósito de entender o uso e sentido das imagens nessa arte medieval, utilizaremos os estudos iconológicos de Erwin Panofsky, os ensaios históricos de Jean-Claude Schmitt e as análises do semiólogo Umberto Eco. Esses estudos constituem esforços de análise no sentido de investigar a arte medieval inserida em seu contexto de produção.

A ARTE MEDIEVAL EM SEU CONTEXTO

Um dos primeiros estudos que visava relacionar a arte medieval com seu contexto específico foi a conferência de Erwin Panofsky¹ intitulada “Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre Arte, Filosofia e Teologia na Idade Média” (1948), posteriormente publicada sob a forma de livro (1951). Nessa obra, Panofsky defendia como tarefa do historiador identificar analogias entre fenômenos distintos dentro de um determinado período histórico:

O historiador não tem como furtar-se à classificação de seu material em “épocas” que são, segundo definição léxica, “períodos históricos diferenciáveis”. Para se diferenciarem um dos outros, cada um desses períodos deve apresentar certa unidade interna e, se o historiador realmente quiser demonstrar tal unidade, em vez de basear-se em meras hipóteses, deverá tentar descobrir analogias entre fenômenos tão claramente distintos como a arte, a literatura, a filosofia, tendências sociais e políticas, movimentos religiosos etc. (PANOFSKY, 1991, p. 1).

Embora não veja os paralelismos de forma absoluta, Panofsky (1991) considera haver uma forte relação entre a arquitetura gótica e a Filosofia e Teologia escolásticas no período entre os séculos XII e XIV. Dessa forma, o autor traça um paralelo: o início da escolástica coincidiria com os primórdios do gótico, com as reformas feitas pelo abade Suger na Abadia de Saint-Denis, em finais do século XII, enquanto o apogeu do dito estilo gótico teria se desenvolvido ao mesmo tempo que o apogeu escolástico de São Tomás de Aquino

¹ Erwin Panofsky era historiador da arte, ligado, portanto, mais às definições de estilos e periodizações artísticas. Com isso, podemos compreender porque o conceito de período histórico enquanto detentor de uma “lógica interna” é tão determinante em sua obra.

e outros mestres (século XIII). Já o gótico tardio coincidira com o declínio da escolástica e o nascimento do pensamento nominalista com Roger Bacon e outros, na passagem do século XIII para o XIV (PANOFSKY, 1991).

Uma das teses centrais do citado estudo panofskyano é a da arquitetura gótica entendida enquanto uma materialização do princípio escolástico da *manifestatio*, isto é, da clarificação ou explicitação de pressupostos e argumentos (PANOFSKY, 1991). Assim, o autor procura demonstrar como nas artes plásticas do período gótico, especialmente na arquitetura, manifestava-se uma tentativa de expressar a clarificação por meio de um ordenamento que pensava o edifício em seu conjunto, de forma que cada elemento tivesse um lugar determinado, a fim de que toda a edificação manifestasse uma lógica visual (PANOFSKY, 1991).

Através de seu programa imagético, a catedral do apogeu gótico tentava representar todo o conjunto do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais e da história, no qual tudo tinha o seu lugar certo, e sendo suprimido o que não tivesse. De modo semelhante, buscou-se na estrutura arquitetônica uma síntese de todos os motivos centrais, transmitidos por vários caminhos, para finalmente se chegar a um equilíbrio singelo entre basílica e edificação central, mediante a eliminação de todos os elementos que pudessem perturbar o equilíbrio, como a cripta, a galeria e as torres, excetuadas as duas situadas no lado frontal. (PANOFSKY, 1991, p. 31-32).

Panofsky (1991) igualmente via no edifício da catedral gótica uma expressão do princípio escolástico de hierarquização dos argumentos, manifestado arquitetonicamente na subdivisão de níveis e partes do

edifício. Outro argumento basilar do estudioso diz respeito à função do arquiteto gótico como um escolástico (PANOFSKY, 1991). Além da relação de *auctoritates* que os arquitetos atribuíam aos antigos construtores, à semelhança dos escolásticos com a Bíblia e escritores antigos e patrísticos, Panofsky (1991) também ressaltava a presença de terminologias escolásticas nos livros de obras de alguns arquitetos medievais. Contudo, os estudos posteriores de Shelby (apud PANOFSKY, 1991) apresentavam as diferenças de pressupostos e linguagens entre escolásticos e arquitetos, algo que contrariava a tese panofskyana de que os arquitetos haviam absorvido o “hábito mental” elaborado pelos grandes círculos produtores do saber daquele tempo, conforme apontou Thomas Frangenberg em seu posfácio a uma edição do mencionado estudo de Panofsky (1991). Contudo, acreditamos que esses novos pressupostos não invalidam por completo a tese sustentada por Panofsky, considerando o fato de que tanto os arquitetos quanto os comitentes (geralmente ligados ao pensamento escolástico) supervisionavam os trabalhos de construção de uma catedral gótica, de forma que podemos supor um intercâmbio de ideias entre arquitetos e escolásticos no exercício de supervisionar a construção, que deveria se conformar aos projetos arquitetônicos, bem como às exigências pensadas pelo comitente.

Embora não invalide os métodos iconológicos de Panofsky, Schmitt (2007)² considera importante para o historiador analisar as contradições presentes nos períodos históricos, opondo-se assim ao paralelismo “rígido” proposto por Panofsky na já citada obra. O método iconológico ajuda a compreender o sentido de uma obra a partir da decodificação de seus signos, mas para uma análise histórica pode ser insuficiente se usado isoladamente. A análise panofskyana

² Jean-Claude Schmitt é historiador, e sua formação está ligada à escola dos Annales. Dessa forma, sua análise é caracterizada pela interdisciplinaridade e pelo conceito de imaginário, investigando o diálogo e o conflito entre distintas concepções.

encontra-se ainda muito presa somente aos aspectos formais, tal como a História da Arte tradicional, posto que embora o dito autor busque relacionar um estilo arquitetônico com o sistema de pensamento do mesmo período, sua análise não se debruça sobre o contexto maior dessa arte, considerando seus usos e sentidos para a realidade medieval.

Com o propósito de entender os usos e sentidos da imagem no Ocidente medieval, Jean-Claude Schmitt aborda, em uma coletânea de artigos publicados sob o título de *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média* (2007), como o pensamento cristão medieval fundamentou o uso das imagens e como seus usos e sentidos mudaram ao longo da Idade Média. Schmitt procura igualmente observar como esses fatores e as mudanças sociais, políticas e religiosas se influenciaram mutuamente. Para essa análise, Schmitt (2007, p. 45) se propõe a lidar com o termo “imagem” em vez de “arte”:

Por isso é que, de minha parte, prefiro também usar o termo *imagem* a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo “arte”, mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da imago medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito das imagens mentais, oníricas e poéticas; enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago Patris*. Ao considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais. A tarefa comum dos historiadores e dos

historiadores da arte deve ser uma história da *imago als kultur*.

Com base nessa distinção conceitual, Schmitt considera que o historiador deve reinserir as imagens dentro do “conjunto do imaginário social, com suas implicações de poder e memória” (2007, p. 45). Dessa forma, a imagem dentro de seu contexto de produção revelaria as suas funções e sentidos para o artista, o patrocinador da obra, o local e o público ao qual se destinava. Schmitt (2007) igualmente considera necessário estabelecer cronologias, no plural, pois recorda que as transformações sociais, políticas e artísticas não ocorrem necessariamente no mesmo ritmo.

O foco analisado por Schmitt diz respeito ao uso das imagens no culto cristão. Segundo o autor, enquanto no Ocidente as imagens inicialmente tinham um caráter mais funcional e memorial no culto cristão, de instrução e ilustração da História da Salvação, no Oriente elas foram aos poucos também assumindo uma dimensão sacralizada, ligada mais intimamente ao culto, aproximando-se da veneração e do trato que os fiéis tributavam às relíquias dos santos. Contudo, a partir da Alta Idade Média, a prática bizantina de culto às imagens começa a ter uma penetração maior também no Ocidente. Ao mesmo tempo, o Ocidente não desenvolveu uma teologia das imagens tão profunda quanto o Oriente e não manteve cânones iconográficos tão rígidos quanto os da arte bizantina (SCHMITT, 2007). Schmitt divide a questão do uso e sentido das imagens no culto cristão em dois elementos básicos: a argumentação doutrinal e os argumentos devocionais e oníricos.

Na Antiguidade Tardia, as imagens cristãs precisavam diferenciar-se dos ídolos pagãos para responder à aversão que os judeus tinham do uso das imagens associadas ao culto. Algumas cartas do papa São Gregório I, dito “o Magno”, a outros bispos mostra uma admissão

do uso das imagens (no texto o papa refere-se apenas às *picturae*), ressaltando que, embora não devessem ser adoradas, as imagens eram lícitas para instruir os iletrados e recordar a História da Salvação e as vidas dos santos (SCHMITT, 2007). Contudo, a partir da Alta Idade Média, surgira no Oriente querelas doutrinárias envolvendo a veneração das imagens. De início, tanto o Papado quanto o Episcopado franco condenaram o iconoclasmo baseando-se nos ensinamentos de Gregório Magno. Após o Segundo Concílio de Nicéia (787), os francos passaram a divergir do Papado, pois julgavam que as posições iconódulas admitidas pelo dito Concílio ecumênico sancionavam a idolatria. A partir do ano 800, os francos passam a adotar um posicionamento menos hostil às práticas iconódulas, o que, segundo Schmitt, se deve a três fatores: o estreitamento dos laços entre Papado e Reino franco com a coroação imperial de Carlos Magno pelo papa Leão III no ano 800; a instabilidade política e religiosa de Bizâncio na questão das imagens; e o aparecimento de heresias de forte teor iconoclasta no Ocidente, como o adocionismo. Posteriormente ao ano 1000, as querelas sobre o culto às imagens tornam-se quase inexistentes no Ocidente cristão, sendo que as controvérsias passam a girar em torno de tipos e gestos culturais específicos com relação às imagens. Isso se relaciona com algumas transformações nas formas dessas imagens no dito contexto (SCHMITT, 2007).

As principais transformações elencadas por Schmitt são a passagem do *signum crucis* para o *imago crucifixi* e a mudança dos relicários simples para estátuas-relicários. Nesse sentido, fixa-se no Ocidente uma tendência ao uso de imagens tridimensionais que, contudo, recebiam os mesmos tipos de culto que os gregos tributavam aos ícones bidimensionais. A partir do ano 1000, porém, os argumentos do Segundo Concílio de Nicéia são praticamente inutilizados, sendo a argumentação em favor das imagens baseada em três pontos: na ênfase do Mistério da Encarnação do Verbo,

nas causas sobrenaturais (milagres, sonhos, visões) e na filosofia neoplatônica haurida dos escritos do Pseudo-Dionísio Areopagita (SCHMITT, 2007).

A proliferação das imagens tridimensionais pode também estar relacionada àquela dimensão sensível da espiritualidade cristã do Ocidente a partir do ano 1000, da qual fala André Vauchez (1995). Nesse sentido, vemos que as imagens não podem ser vistas somente sob o ponto de vista funcional, mas também pela sua dimensão sensível e estética. Em sua obra *Arte e beleza na estética medieval*, o semiólogo Umberto Eco (2010)³ busca sistematizar e analisar as principais características desenvolvidas pelo pensamento estético da cristandade latina medieval. Para tanto, cumpre-nos apresentar o que Eco entende por estética no mencionado estudo:

Assim, entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação de textos, verbais ou não, isto é, à questão hermenêutica – pois ela cruza os problemas precedentes, mesmo que, como acontecia particularmente na Idade Média, não interesse apenas aos fenômenos estéticos. (ECO, 2010, p. 11).

³ Umberto Eco é conhecido pelos seus estudos de semiótica e dedicou-se por muito tempo ao estudo da estética. O conhecimento do contexto histórico evita que sua obra caia no anacronismo, pois Eco deixa claro na introdução do seu estudo sobre a estética medieval que seu objetivo é analisar a estética dentro do entendimento do homem medieval e não segundo as concepções modernas.

Dessa forma, o estudo de Eco busca entender as noções de beleza no contexto do Ocidente medieval, bem como suas concepções de arte e artistas. Primeiramente, o autor demonstra que o interesse estético dos homens medievais era bastante abrangente, pois partia do pressuposto de que a beleza era entendida enquanto um dado metafísico que, contudo, não excluía o gosto do homem comum dessa dimensão sensível da estética (ECO, 2010). Assim, poderíamos falar que a estética medieval busca conjugar a dimensão inteligível com a sensível.

A concepção medieval de belo partia da ideia da Beleza enquanto um dos atributos de Deus. Assim, entendiam-se as realidades criadas como reflexos ou manifestações, em graus diversos, da beleza divina (ECO, 2010). Portanto, conforme o autor, o pensamento medieval tentava conceituar a beleza de uma forma metafísica e geral, de modo que pudesse abranger todas as definições de beleza consideradas por sua estética, como a proporção, a alegoria, a estética da luz e a noção de forma.

A estética da proporção considerava que “a beleza começa a aparecer no mundo quando a matéria criada diferencia-se em peso e número, circunscreve-se em seus contornos, toma figura e cor”. (ECO, 2010, p. 73). Tal concepção baseava-se em conceitos filosóficos dos autores da Antiguidade Clássica e também em uma passagem das Escrituras que dizia que Deus havia feito todas as coisas com peso, medida e número (Sb 11:20). Assim, partindo do pressuposto de um universo ordenado pelo Criador, os medievais consideravam bela a proporção, na medida em que espelhava o ordenamento com o qual Deus havia criado o universo. Nas artes plásticas, esta noção manifestava-se principalmente pela simetria, pelas formas geométricas e pelo enquadramento dos elementos arquitetônicos ou das imagens (ECO, 2010).

Baseada em uma concepção quantitativa, a estética da proporção não dava conta de explicar teoricamente o gosto pela cor e pela luz, mais ligado à sensibilidade. Esta estética da luz manifestava-se de forma especial nas iluminuras e vitrais, que exploravam a vivacidade das cores. A fundamentação teórica desta estética encontrou embasamento primeiramente nos escritos do Pseudo-Dionísio, nos quais a luz era vista como símbolo ou manifestação de Deus. A outra fundamentação deve-se à escolástica, que via a luz como o elemento responsável pelo ordenamento das cores (ECO, 2010).

A estética alegórica baseava-se na ideia de que o universo criado era como um livro, repleto de alegorias sobre Deus e as realidades salvíficas (ECO, 2010). O edifício gótico, após Suger, torna-se a máxima representação dessa estética alegórica, na qual a catedral é entendida enquanto uma síntese alegórica do homem e suas relações com Deus e o universo (ECO, 2010).

O pensamento escolástico buscou harmonizar todas essas concepções estéticas mediante a reinterpretação do conceito aristotélico de *forma* enquanto *substantia* ou *essentia* de uma coisa (ECO, 2010). Contudo, depois do século XIII, estas estéticas separaram-se novamente, por meio da oposição de concepções entre o formalismo aristotélico e as correntes místicas.

Resta comentarmos as concepções medievais de arte e artista. Em sua maior parte, o pensamento medieval herdou a concepção clássica de *ars* como um conjunto de regras para se produzir determinada coisa (ECO, 2010). Dessa forma, o *artifex* é alguém que, ao produzir algo, imita a natureza, mediante invenção e reelaboração. Assim, *artifex* era tanto o pintor e o ourives quanto o ferrador e o tosador de ovelhas (ECO, 2010). Apesar de não conceituar as belas-artes, o homem medieval formulou teorias e juízos sobre a beleza da

imagem (ECO, 2010).⁴ A maior parte dos artistas medievais estava ligada a uma corporação de ofício, um mosteiro, uma corte ou um cabido, o que eclipsava a sua individualidade, além do fato de geralmente produzirem obras submetidas às exigências e objetivos de um comitente. Contudo, foi em geral entre os artistas que, a partir do século XIII, se formularam novas concepções de arte (ECO, 2010). Essa mudança se iniciou pela revalorização, no âmbito teórico, da arte poética pelos próprios poetas (ECO, 2010).

DA IDADE MÉDIA AO RENASCIMENTO

Podemos ver, portanto, que as transformações históricas, o diálogo e o conflito entre distintos sistemas de valores geraram mudanças nas concepções artísticas e estéticas do Ocidente medieval, embora não necessariamente no mesmo ritmo. Conforme demonstrou Eco (2010), a teoria estética escolástica atingiu sua maturação quando seus sustentáculos políticos, ideológicos e sociais já estavam em vias de transformação. No âmbito das artes, notamos que, ao contrário do que normalmente se poderia pensar, as formulações teóricas tendem a se afastar da lógica e da *ratio* aristotélico-tomista para uma maior valoração da dimensão sensível da arte. E essa maior valoração contribuirá para uma maior autonomia da arte e uma ideia de mais individualidade para o artista. Claro que não devemos ver esse processo de uma forma tão mecanicista, pois, como vimos anteriormente, essa transformação resulta de uma relação de diálogo e enfrentamento entre diferentes sistemas de valores, uns mais ligados a uma inteligibilidade da beleza e outros à sua sensibilidade estética.

⁴ Com relação ao exposto, podemos nos remeter novamente à opção de Schmitt de utilizar o conceito de *imagem* em vez de *arte*.

A interdisciplinaridade, quando utilizada sem se afastar do objeto de estudo e seu contexto específico, pode levar a uma compreensão mais ampla do dito objeto. O diálogo entre Iconologia, História e Semiótica ajuda a entender melhor a arte medieval vista em seu contexto, com suas concepções estéticas construídas a partir de sua própria visão de mundo. Tendo em vista o que foi exposto, observamos que os três estudos que constituíram a base desta análise podem ser entendidos de uma forma complementar. Enquanto Erwin Panofsky, com base na iconologia e em um conceito de “época” como um período histórico que apresente uma “lógica” ou “coerência interna”, buscou apontar a relação entre as formas arquitetônicas góticas e o pensamento escolástico; Jean-Claude Schmitt demonstrou a importância de observarmos não somente os paralelos, mas também as contradições de uma sociedade em um determinado período histórico e de como essas contradições (sociais, políticas, ideológicas etc.) produzem mudanças nos diversos âmbitos da mesma sociedade, cada uma em seu ritmo.

Aqui notamos que nem Schmitt nem Eco se utilizam muito da periodização tradicional, que divide a arte medieval em estilo românico e gótico. Não que essa classificação não seja importante para a compreensão da arte medieval e das características de cada um desses estilos, mas a questão é observar ambos os estilos como produtos de uma mesma sociedade (basta lembrarmos que ao menos até o século XIII os estilos coexistiram) cujas concepções estéticas e as funções das imagens muitas vezes eram entendidas da mesma forma, mas aplicadas de modos diferentes. Embora Schmitt trate mais da arte sacra e religiosa, cremos que suas considerações podem se estender ao uso da arte em geral na sociedade do Ocidente medieval, haja vista que as demais produções artísticas também eram encaradas sob um ponto de vista funcional.

Assim, vimos que, muito mais do que o conceito de arte, o pensamento medieval se voltava para a ideia de imagem e sua relação com

a antropologia filosófica cristã. Desta forma, legitimava-se a função da imagem para glorificar a Deus, principalmente, mas também acabava por legitimar o uso das imagens e ornamentos em outros âmbitos, já que a concepção alegórica entendia as coisas criadas como expressão de aspectos do Criador. Quer sua função fosse propedêutica, memorial ou cultural, a imagem também precisava ser vista dentro de uma concepção estética, pois a Beleza era um dos atributos de Deus. E também aqui devemos pensar no âmbito prático: a beleza é um importante elemento de atração da sensibilidade no caso de se estabelecer um contato com o público para o qual a imagem era destinada.

Portanto, nos afastando de uma concepção de “cultura oficial versus cultura popular”, vemos como as imagens medievais eram produzidas tendo em vista o diálogo entre distintos grupos com diferentes sistemas de valores. E é tendo em vista esse uso da imagem como instrumento de diálogo que o pensamento escolástico buscou harmonizar as concepções de beleza inteligível e beleza sensível em sua construção teórica e estética. Mas ainda assim, a imagem e a arte eram vistas mais em função de seus usos e sentidos do que da dimensão estética, encarada como meio e não como fim. Dessa forma, como se disse anteriormente, foi a valoração da estética sensível dentro dos próprios círculos artistas que produziu a nova concepção de arte e artista que caracterizaria a Renascença.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA Sagrada: edição de estudos. São Paulo: Ave Maria, 2011.
- DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade* (980-1420). Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HEERS, Jacques. *Festas de loucos e carnavais*. Trad. Carlos Porto. Lisboa: Quixote, 1987.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade da Idade Média Ocidental (séc. VIII-XIII)*. Trad. Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Estampa, 1995.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 144-159.



TEMPORA MUTANTUR: NOTAS SOBRE A EMERGÊNCIA DO CONCEITO MODERNO DE ARTE

Halysson Dias Santos
Marcello Moreira

“Omnia mutantur, et nos & mutamur in illis;
Illa vices quasdam res habet, illa suas”.
(Lothar I, *in* Janus Gruterus, 1612)¹

No decurso do século XVIII, determinadas noções assumiram importante papel na emergência de um novo conceito de arte.² O objetivo principal deste estudo é demonstrar que tais noções funcionaram como categorias essenciais na configuração de um discurso moderno sobre o belo artístico e sobre os agentes envolvidos em sua produção, os artistas.

¹ Tradução livre (dos autores): “Todas as coisas mudaram e nós com elas mudamos; Essa matéria varia, tem vicissitudes”.

² Para uma discussão sobre o conceito de emergência, indicamos a leitura do breve ensaio “Dez perspectivas sobre a emergência”, de David E. Wellbery (2011).

Buscou-se evidenciar, ainda, como esse discurso, por vezes, se articulou e ganhou relevo mediante reflexões que hoje qualificamos como filosóficas. Obviamente, não será possível oferecer o aprofundamento que uma discussão dessa natureza exigiria, mas tão somente tecer algumas considerações pontuais, um diálogo com alguns dos inúmeros estudos dedicados aos tópicos aqui abordados.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ANTIGO CONCEITO DE ARTE

A máxima atribuída ao imperador Lothar I (795-855) por Matthias Borbonius, conforme o primeiro volume do *Delitiae poetarum germanorum* (1612), e presente nas duas linhas reproduzidas na epígrafe – versos nos quais, entre outras coisas, ecoa o célebre trecho do Livro XV das *Metamorfoses* de Ovídio (“omnia mutantur, nihil interit”)³ –, a despeito de suas inúmeras variantes e interpretações, ilustra, ao menos em parte, a reação coetânea às transformações que sucederam nas últimas décadas do século XVIII. De fato, nesse conturbado momento não somente se diagnosticava uma drástica mudança dos tempos (*Tempora mutantur*), das coisas (*Omnia mutantur*); reconhecia-se igualmente que tal mudança afetava a todos. Nesse sentido, a crença de que “todas as coisas estão mudando” e, conseqüentemente, de que “nós, com elas, também mudamos” (GRUTERUS, 1612, p. 685) parecia novamente se confirmar, de modo avassalador, na história.

Ao longo do século XVIII, ainda vigoraram aquelas “ilusões de eternidade” às quais Pierre Nora (1993) alude em seu conhecido ensaio sobre os lugares de memória. À medida que o século se aproxima de seu final, ao lado dessas ilusões se tornam cada vez mais patentes perspectivas de desencantamento, que alguns contemplaram

³ “Todas as coisas mudam, nada morre” (OVID, 1916, p. 380, tradução nossa).

como luzes que desvelariam caminhos para um mundo novo, forças que pavimentariam os escombros da antiga ordem, sobre os quais, num futuro cada vez mais próximo, se construiria uma civilização moderna e emancipada. Outros, por sua vez, aterrados, divisaram o esboroamento de valores considerados superiores em relação àqueles que começavam a ganhar forma e validade política e cultural. Em ambos os casos se revelam posicionamentos que, cada um a seu modo, se caracterizam como pontos de vista niilistas, cuja especificação depende da atitude que se assume diante da erosão dos valores antigos e do aparecimento de outros até então desconhecidos e/ou destituídos de legitimidade (PECORARO, 2007; VOLPI, 1999).

A confiança no poder de perpetuação da memória ainda não havia se exaurido plenamente diante da aceleração da história, da “[...] oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto” (NORA, 1993, p. 7), muito embora a duração das crenças e instituições que lhes conferiam valor teleológico estivesse velozmente escorrendo enquanto o século avançava. Ainda por algum tempo, a História ensinaria à vida, fornecendo-lhe modelos de pensamento e conduta, ações e doutrinas exemplares. Como propõe Reinhart Koselleck (2006, p. 43), o preceito expresso pelo *topos* ciceroniano *historia magistra vitae*, cujo “[...] uso remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em um *continuum* histórico”, encontrou seu limite temporal exatamente no final do século XVIII. Daí por diante, a “fórmula” perde sua razoabilidade ante os novos modos de se conceber a natureza da História enquanto devir (*Historie*), bem como a função social da História (*Geschichte*), compreendida como um discurso narrativo sobre o passado, que, doravante, passaria a ser gradativamente encarada como uma disciplina, a historiografia, e não mais como uma arte de narrar; tampouco seguiria como história “que pode conduzir ao relativo

aperfeiçoamento moral ou intelectual de seus contemporâneos e pósteros”, isso, é claro, “[...] se e enquanto os pressupostos para tal forem basicamente os mesmos”. (KOSELLECK, 2006, p. 43).

Se a História deixava paulatinamente de ser a “mestra da vida”, história tomada como fonte de exemplos passíveis de serem exemplarmente reiterados pelos vivos (KOSELLECK, 2006), a busca por uma memória inexaurível e os fundamentos da *emulatio*, a confiança no poder de perenização atribuído à escrita (BOUZA ÁLVAREZ, 1999) e o próprio compromisso com a *auctoritas* do passado, se não desaparecem por completo, perdem significativamente aquela relevância até então resguardada. À medida que se arrefece o interesse pela exemplaridade dos *paradeigmata* que o *continuum* histórico poderia oferecer aos homens do presente por intermédio das ações comemoradas nas narrativas históricas,⁴ se intensifica progressivamente

[...] o arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. (NORA, 1993, p. 7).

No que tange à arte poética, assim como à arte retórica, a situação não é muito diferente. Como a História, a poesia, a oratória, e as demais artes ainda pretendiam garantir memória perene, e, do mesmo modo, instruir, com base nos exemplos “legados” pelos mortos, o caminho dos vivos, que, sendo modernos, concebiam a si mesmos como legítima descendência dos antigos. A poesia, como diz Ricardo Martins Valle (2003, p. 106), “se realizava pela construção da posteridade”, sem que, aparentemente, aqueles que a produziam se dessem conta de que essa posteridade poderia não atingir o *télos* almejado, o futuro que se esperava. Não obstante, segundo o juízo

⁴ Para mais sobre o conceito de *exempla*, ver o artigo de Marcello Moreira (2006, p. 105) sobre o “[...] o emprego de exemplos no *corpus* camoniano”.

do tempo, pelo seu presumido poder de memória, “as belas artes e as belas letras”, como passaram a ser conhecidas a partir do século XVII, tinham a “alta finalidade de garantir a perpetuação do corpo político no tempo, produzindo a impressão (obviamente produzida para tal) de um *contínuo temporal*”, repisando continuamente

[...] um *mesmo* que entre os séculos XIV e XVIII se atualiza e se adapta ao particular histórico, produzindo o efeito de imutabilidade que reside, sobretudo, na reposição e encenação das *mesmas* categorias teológicas, políticas, retóricas, poéticas. (VALLE, 2004, p. 54).

Isso se pode demonstrar pelo estudo da poesia encomiástica desse período. Nela,

[...] a memória poética constitui-se em elemento estruturante do Estado Monárquico, da comunidade política, pois, assim como a história, fornece aos pósteros – também *magistral vitae* – os modelos que deverão emular. (MOREIRA, 2004, p. 147).

Mas não somente isso, ao constituir “uma memória que se quer duradoura e que vença a voracidade do tempo”, para além de vivificar os feitos dos homens ilustres, “cinzelando-os no papel, monumentalizando-os”, a própria poesia “promove consequentemente o louvor dos poetas partícipes da promoção da razão do Estado”. Desse modo, “[...] o louvor age de forma especular”. (MOREIRA, 2004, p. 147).

Quando nos debruçamos sobre muitos dos textos escritos no século XVIII, para nos atermos ao período que mais diretamente nos interessa nesta exposição, a temporalidade ainda é concebida nesses termos, sobretudo em lugares tridentinos, tais como as cidades

italianas e em Portugal, Espanha e suas respectivas colônias. A *imitatio antiquorum* ou *imitatio vectorum* (a imitação dos antigos), portanto, seguia presente como um preceito válido não somente no âmbito das letras, mas no que se refere a todas as instituições (VALLE, 2004). Até então:

A semelhança do novo poema é tida como boa imitação quando resulta da *emulação*. Emula-se o que se admira e se ama: por outros meios materiais e modos miméticos, o poeta inventa o poema com forma análoga – mas não idêntica – à da obra autorizada do costume, competindo com ela em engenhosidade e arte. (HANSEN, 2008, p. 20).

Nos séculos XVII e XVIII, nas doutrinas poéticas de letrados como Boileau, Muratori, Luzán e Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, um caráter preceptivo aristotélico-horaciano – no mínimo pseudoaristotélico e pseudo-horaciano, para usar a fórmula de Bernard Weinberg (1953) – se mantém atual. Embora suas doutrinas sobre a poesia representem, até certo ponto, “novas” perspectivas quanto à natureza e ao fim da imitação em relação ao século XVI e parte do XVII, suas conceituações ainda estão significativamente subordinadas à reconhecida autoridade dos antigos (TEIXEIRA, 1999). No entanto, o mesmo século XVIII, que ainda conheceu a *imitatio antiquorum*, fundamento da produção de narrativas históricas, de enunciados retóricos e poéticos, assim como da produção de imagens persuasivas na pintura, na arquitetura, na escultura etc., será também decisivo para uma futura inviabilidade histórica dessa atitude diante do passado. Na verdade, com o desdobramento das querelas entre antigos e modernos que eclodiram principalmente na França desde a segunda metade do século XVII, o estado de coisas já começara a mudar.

A *Querelle* (séculos XVII e XVIII) polarizou os letrados franceses da corte de Luís XIV e, como uma “guerra cultural” – para usar a expressão de Joan DeJean (2005) – de grande repercussão e importantes consequências para a modernidade francesa e europeia nos âmbitos da língua, da educação, da produção e recepção letrada, bem como para as políticas culturais, vem sendo associada à emergência da própria modernidade (COSTA, 2006; DEJEAN, 2005; FUMAROLI, 2001; JAUSS, 2013; LE GOFF, 2003; RODRIGUES, 2000).

Como propõe Luc Ferry (1990, p. 34), na *Querelle*, e isso bem antes de um Diderot, esboça-se um debate que se aproxima de uma crítica em relação ao que hoje conhecemos como Literatura, as belas-lettras,⁵ discussão em que o questionamento da tradição, a posição dos Modernos, viabilizará a emergência, ainda que não imediata (DEJEAN, 2005), de uma “história da arte” que, por seu turno, no entender de Ferry (1990, p. 34), viabilizará “uma concepção radicalmente nova da originalidade do autor”. Vale lembrar, com DeJean, que, nos escritos de Charles Perrault, associada a uma defesa do direito a certa concepção de “gosto pessoal”, já se encontra presente “[...] uma indicação inicial de que a defesa da originalidade [...] leva inevitavelmente ao culto da originalidade, a noção de que o gênio original, pessoal, é o único valor”. (DEJEAN, 2005, p. 86). Segundo Ferry (1990, p. 34), “o nascimento do gosto” fez com que “[...] a antiga filosofia da arte” desse lugar “a uma teoria da sensibilidade”.

Bem antes do tratamento dado por Kant ao juízo de gosto, já no século XVII a questão estava em pauta, sendo um dos pontos,

⁵ Segundo DeJean (2005, p. 197): “Quando os autores do final do século XVII falavam em *belles lettres* e em méritos relativos dos autores antigos e modernos, tinham em mente um significado próximo ao que é hoje expresso pelo uso do termo *cânon*; nesses dois contextos radicalmente diversos, e levando-se em conta a total extensão de todas as diferenças históricas, políticas e institucionais, os falantes sentiram a necessidade, por aproximadamente as mesmas razões, do que pode ser considerado o mesmo conceito”.

dos mais decisivos, diga-se de passagem, em relação ao qual discordam os envolvidos na *Querelle*. É o que vemos, por exemplo, na resposta do barão de Longepierre a Charles Perrault. Em seu *Discourse sur les Anciens*, “[...] talvez a formulação mais inteligente da posição dos Antigos”, segundo Joan DeJean (2005, p. 82), o bom gosto é definido tendo em vista o exemplo deixado pelos antigos, que deram testemunho de sua admiração em relação àqueles que os antecederam. A universalidade e perenidade desse conceito de gosto, assim como a crença no valor intrínseco dos autores célebres, das obras consagradas, evidenciam, na opinião do barão de Longepierre, o compromisso com a *auctoritas* dos antigos. Aquele que é dotado de bom gosto seria, portanto, aquele que reconhece a superioridade dos antigos, a dívida que os modernos não deveriam perder de vista (DEJEAN, 2005).

Mas somente no século XVIII essa discussão ganhará corpo, ascendendo à condição de debate nevrálgico na definição de um conceito moderno de arte. Os defensores da autoridade dos antigos permaneceriam firmes na arena, alcançando algumas vitórias. Com a publicação de *Les beaux-arts réduits à un même principe*, de Charles Batteux (1746), por exemplo, as posições, digamos, conservadoras presentes nessa obra deflagram um acirrado debate em torno da noção de “gosto”. Para Batteux (2009, p. 49), “[...] o gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências”. O gosto seria, nesse caso, “um sentimento” que teria “por objeto as obras de arte”. Nesse sentido, a arte é compreendida como imitação da “*belle nature*”. Pode-se dizer, portanto, que, no parecer de Batteux (2009, p. 50), o gosto é o sentimento que deve nos advertir “se a bela natureza foi bem ou mal imitada”.

Seguindo essa orientação ainda “seiscentista”, na trilha de Boileau e Dacier, Batteux, em seu rechaço à concepção de gosto dos Modernos, sustenta que o gosto tem seu fundamento na natureza, em sua conveniente imitação. Desse modo, diante da grande

acolhida que o manual de Batteux galgou na educação francesa, posições tais como a defendida pelo abade Jean-Baptiste Dubos, um dos modernos, quanto ao bom gosto perderam prestígio e legitimidade (DEJEAN, 2005).

Entre a obra de Batteux e a terceira crítica de Kant (1790) que, no final do século, apresentará sua perspectiva quanto ao “juízo estético”, conceito que será revisitado por todo o século XIX, a noção de gosto será objeto de contínuas reflexões e diatribes de parte a parte. Na França, Rousseau, Montesquieu e Diderot são alguns dos que se empenharam para definir o gosto e, conseqüentemente, se envolveram em polêmicas.

Além de fundamentar as concepções sobre a natureza e o valor da obra de arte, bem como os atributos necessários para a sua adequada apreciação, a noção de gosto será também, e por razões óbvias, decisiva para o surgimento da crítica de arte e, por conseguinte, de uma crítica literária. Ao definir o gosto tendo como referência, por um lado, os conceitos de criatividade e originalidade e, por outro, de belo artístico e de sensibilidade, noções de genialidade e estética passarão a ter, doravante, um papel fundamental em muitas das definições modernas de arte.

SINAIS DOS NOVOS TEMPOS: ILUMINISMO E MUDANÇA

Muito já se disse sobre as inúmeras mudanças ocorridas no “Século da Crítica”, para usar a expressão de Ernst Cassirer (1992), e houve quem o tenha definido como um momento de crise. É o caso de Paul Hazard, em seu *La crise de la conscience européenne, 1680-1715* (1961), para quem a passagem do século XVII ao XVIII seria um ponto da história em que a atitude crítica, dirigida a diferentes

domínios da cultura e da sociedade, representaria seu principal diferencial em relação a períodos anteriores. Uma atitude crítica em relação às instituições e ideias consideradas tradicionais – e, por isso, tidas como obsoletas – e às formas de governo começa a se definir como uma nova consciência histórica ao longo do Setecentos. Atitude crítica que se impõe, por exemplo, como uma virulenta insurgência “contra as crenças tradicionais”, em menção ao título da segunda parte da obra de Hazard (1961), muito embora, nessa ocasião de mudança, muitas vozes discordantes, que não cedem ou não se entregaram completamente a essa atitude crítica em relação ao passado, ainda podem ser ouvidas.

Em meados do século XVIII, ao menos nas províncias “alemãs” (que, como sabemos, a essa altura ainda não constituíam uma unidade política), na Inglaterra e em certos círculos franceses, as condições favoráveis à emergência de uma noção de arte como produto da sensibilidade autônoma do artista, de sua individualidade subjetiva, da genialidade e da liberdade criadora já estavam se delineando. Não demoraria muito para que tópicos como a natureza da arte, seus gêneros e espécies, bem como os procedimentos de sua produção, que até então, e desde muito tempo, vinham sendo tratados tendo como referências primeiras as doutrinas artísticas dos antigos gregos e romanos, passassem a ser tratados com base em novos paradigmas.

Muitos homens que vivenciaram essas transformações, principalmente aqueles que contemplam com alguma consciência a agonia do Antigo Regime, seja com horror e espanto, suspirando em termos ciceronianos (“*o tempora o mores!*”), seja com certa resignação estoica, seja com o entusiasmo revolucionário que tem sido tomado como a principal característica desse momento, percebem que, para ruína de alguns e uma aparente emancipação de outros, inúmeras mudanças se impunham com a virulência de sinais dos tempos. Os tempos

de fato estavam mudando, e mudando drasticamente e numa velocidade vertiginosa. Na verdade, já estavam bem mudados em fins desse século XVIII, e a História, que não mais ensina, avança, devastada, impiedosa e impassivelmente, reduzindo a escombros um mundo paulatinamente qualificado como decrépito e, portanto, atrasado em relação às demandas e ao dinamismo dos tempos modernos.

Vivia-se, pelo menos sob a ótica de homens como Kant (2011, p. 33), “[...] uma época de *esclarecimento*”, divisando no horizonte uma era verdadeiramente esclarecida, em que, finalmente, o ser humano sairia da menoridade a que se sujeitara por “[...] falta de resolução e de coragem para se servir de seu próprio entendimento sem a condução de outrem”. (KANT, 2011, p. 23). Horkheimer e Adorno (2002) principiam sua definição de “esclarecimento” justamente por essa ambição emancipatória do Iluminismo. Segundo eles, tendo como programa o “desencantamento do mundo” – e quebrar o encanto significava dissipar os mitos, lançando por terra a fantasia recorrendo-se ao conhecimento –, a *Aufklärung*, compreendida, *lato sensu*, como um avanço progressivo do entendimento, teria por objetivo libertar os seres humanos do medo, fazendo deles senhores de si (HORKHEIMER; ADORNO 2002). Segundo Habermas (2000, p. 154-155), em sua leitura da *Dialética do esclarecimento*,

Na tradição do esclarecimento, o pensamento esclarecedor foi ao mesmo tempo entendido como antítese e força contrária ao mito. Como *antítese* porque opõe à vinculação autoritária de uma tradição engendrada nas cadeias das gerações a coação não coercitiva do melhor argumento; como *força* contrária, porque deve quebrar o feitiço das forças coletivas por meio dos discernimentos conquistados individualmente e convertidos em fonte

de motivação. O esclarecimento contraria o mito e escapa, com isso, de seu poder.

É sempre oportuno, porém, em um trabalho como este, ao menos mencionar a fragilidade da periodologia. No fim das contas, o chamado “Século das Luzes” foi antes de tudo um momento de evidentes antinomias, em que usos como o da expressão “ilustração católica”, em lugares como Portugal e Espanha, como observa João Adolfo Hansen (2008, p. 86),

[...] apontam para a co-existência de práticas e princípios contraditórios, como *inovação e tradicionalismo, ateísmo e religião, empirismo e escolástica, liberdade e subordinação absolutista*.

Por outro lado, como propôs Pierre Chaunu (1995), o que se denomina como as Luzes transcende o século XVIII. E não somente isso. Em suas palavras,

O século XVIII não se confunde totalmente com as Luzes. As Luzes excedem o século. Parte do século escapa-lhes. As Luzes são o século XVIII duradouro, o que faz parte do nosso patrimônio. (CHAUNU, 1995, p. 21-22).

Conquanto reconheça alguns dos inconvenientes da classificação, para Chaunu (1995, p. 17), “[...] entre 1680 e 1770 ou, arredondando, 1780, impõe-se-nos uma realidade, densa, difícil de definir, mas irrefutável: a Europa das Luzes”.

Considerando o exposto, já é possível presumir que a diferença fundamental entre a maioria das perspectivas modernas quanto à arte e as antigas é justamente o compromisso que estas últimas mantinham com o passado, com o que muitos têm denominado tradição e/ou costume, com uma memória plurissecular transmitida e/

ou apropriada ao longo de inúmeras gerações. Sua natureza imitativa e sua concepção de decoro retórico e poético estariam diretamente associadas, senão fundamentadas, na ideia de que as práticas, doutrinas e saberes técnicos do passado devem orientar as opiniões, ações e produções do presente. Nesse sentido, as artes são produzidas fundamentalmente pelo agenciamento da memória e se legitimam, sendo desse modo ajuizadas, pelo seu grau de conformidade com os modelos consagrados, presumidamente legados pelos antigos e recebidos como herança por intermédio de *traditiones* e pela *consuetudo*.

A partir do século XVIII, porém, nota-se uma transformação quanto à consciência da temporalidade, e, em decorrência disso, uma significativa mudança no que se refere ao modo como presente e passado se relacionam (KOSELLECK, 2006). Como nos lembrou Habermas (2000, p. 11), ao refletir sobre a consciência moderna do tempo e, particularmente, sobre a concepção hegeliana de modernidade,

Uma vez que o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro, o início de uma época histórica repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si. Por isso, faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre “o tempo mais recente” e a “época moderna”: o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna. [...] Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*.

O século XVIII, portanto, se nos apresenta como um momento em que esse compromisso com o passado começa a ser fortemente questionado, passando a ser visto como algo não somente inconveniente, mas prejudicial para a civilização ocidental, cada vez mais comprometida com as ideias de progresso, inovação, liberdade, autonomia, individualidade e racionalidade crítica (DUDLEY, 2013; RENAUT, 2004; WATT, 1997). Ainda segundo Habermas, dando continuidade às palavras há pouco citadas:

É nesse sentido que os conceitos de movimento, que no século XVIII, justamente com as expressões “modernidade” ou “novos” tempos, se inserem ou adquirem os seus novos significados, válidos até hoje: revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito do tempo etc. Estas expressões tornaram-se palavras-chave da filosofia hegeliana. Elas lançam uma luz histórico-conceitual sobre o problema que se põe à cultura ocidental com a consciência histórica moderna, elucidada com o auxílio do conceito antitético de “tempos modernos”: a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outras épocas os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade*. A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de “afirmar-se” a si mesma, que prosseguem sem descanso até os dias de hoje. (HABERMAS, 2000, p. 11-12, grifo do autor).

Em decorrência de sua atitude crítica e de seu otimismo histórico – ambos firmados nos presumidos prodígios da razão –,

o século XVIII conheceu uma crescente secularização da sociedade, uma contínua dessacralização do conhecimento e do próprio mundo (ELIADE, 1992; MARRAMAO, 1995; ROUANET, 1996), e muito da reação romântica às Luzes, como se sabe, tem a ver com isso (LÖWY; SAYRE, 2015; TALMON, 1967).⁶

Henri Peyer (1995, p. 19-24) qualifica esses tempos “pré-românticos” – segundo ele, diga-se de passagem, “uma denominação pouco feliz” –, quando otimismo, racionalismo e cosmopolitismo ilustrado começam a ser desafiados, como conturbados, complexos, confusos. Época de questionamento e tédio em relação à vida e ao saber. O Romantismo não será, em muitas de suas vertentes, menos crítico, nem menos iconoclasta, nem menos confuso e complexo. Não se deve perder de vista, portanto, que tentativas de definir, de generalizar o que viria a ser o Romantismo, ao final, via de regra, como o admite Isaiah Berlin (2015), se revelam uma “armadilha”. Romantismo, é, ainda segundo Berlin (2015, p. 23), “assunto confuso e perigoso”. É preciso que sempre tenhamos em conta a sua complexidade, contradição e ambiguidade – o que não deixou de ser apontado por aqueles que se autodeclararam românticos, aderindo a esse “[...] sistema literário”. (MANZONI, 2013, p. 164-165). Seria mais preciso, portanto, falar em “romantismos” do que em “Romantismo” (GUINSBURG, 2005), lembrando-nos, inclusive, que alguns dos que hoje chamamos de românticos, ao menos em suas declarações, resistiram ao rótulo, a exemplo de um Garrett e de um Herculano (FRANÇA, 1999).

Tratar das transformações pelas quais a cultura letrada ocidental passou em fins do século XVIII é, pois, se voltar para um processo histórico e não para um evento isolado (FALBEL, 2005).

⁶ Em *Wahrheit und Methode* (1960), em sua crítica ao Iluminismo, Gadamer propôs um conceito de tradição e, consequentemente, de preconceito e autoridade que não se opõe à racionalidade e tampouco supervaloriza o passado em detrimento do presente.

Processo complexo e multifacetado, pelo qual o mundo antigo sucumbe ante novas concepções filosóficas, políticas, religiosas e artísticas, novos modos de governo, novas tecnologias e novas práticas culturais, sempre associadas a novas condições econômicas e sociais, novas sensibilidades e comportamentos, acompanhadas das inúmeras e irremediáveis contradições que lhes são sempre peculiares.

SOBRE O NASCIMENTO DA ESTÉTICA

A emergência, no século XVIII, de um discurso sobre a arte que costumamos qualificar, de forma, por vezes, bem genérica e indeterminada, como moderno, se dá, em muitos sentidos, no âmbito daquilo que costumamos chamar de Filosofia. No dizer de Paul Valéry: “A Estética nasceu um dia de uma observação e de um apetite de Filósofo”.⁷ (VALÉRY, 1939 apud HUISMAN, 1984, p. 9, tradução de Maria Luísa São Mamede).⁸ Cassirer, em seu estudo sobre a Filosofia das Luzes, dedica uma seção aos “Problemas fundamentais da estética”, na qual afirma:

Em todos os grandes espíritos do século manifestam-se os laços íntimos que unem à filosofia a crítica estética e literária – e não por acaso mas sempre na base de uma unidade profunda e intrínseca dos problemas. (CASSIRER, 1992, p. 367).

Ainda segundo o filósofo neokantiano, para além das relações que anteriormente aproximaram Filosofia e “crítica literária”, tal como teria, segundo ele, sucedido na chamada Renascença,

⁷ Tradução livre dos autores.

⁸ “L’Esthétique naquit un jour d’une remarque et d’un appétit de philosophe” (VALÉRY, 1939).

O Século do Iluminismo deu um passo a mais; ele deu uma outra conotação, nitidamente mais estreita, à reciprocidade que deve existir entre esses dois domínios. Ela confere-lhe uma significação que já não é simplesmente causal mas originária e *substancial*; não se trata somente de acreditar que filosofia e crítica encontram-se e concordam em seus resultados indiretos, mas de afirmar e apurar uma unidade natural entre as duas disciplinas. (CASSIRER, 1992, p. 367-368, grifo do autor).

Aquilo a que atualmente damos o nome de “Estética” começa, pois, a se delinear no âmbito de reflexões filosóficas que, por vezes, estavam ligadas a problemas epistemológicos e, mais particularmente, a questões concernentes à definição do belo, seja o belo compreendido como natural, seja o belo que advém da arte. No entanto, a estética, no sentido de um estudo concernente ao belo artístico, não deixou de ter um espaço próprio no domínio da Filosofia do século XVIII, o que não será diferente no que se refere ao século XIX.

É pelos escritos, pela docência e pelo ativismo de filósofos como Baumgarten, Fichte, Herder, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, entre outros, ou das apropriações de suas ideias filosóficas, que os discursos modernos sobre a arte se constituem desde a segunda metade do século XVIII. Recordemos a estreita relação que se estabelece entre arte e Filosofia no pensamento estético de alguns filósofos e homens de letras de fins do século XVIII e início do XIX (COELLO, 2005; DUARTE, 2011; SELIGMANN-SILVA, 2004). É, sobretudo, no âmbito do Iluminismo e do chamado Idealismo alemão que teve início uma redefinição da antiga noção de arte e de várias outras que passaram a integrar o discurso moderno sobre o belo artístico.

Quando em ambientes acadêmicos, num debate sobre arte, sobretudo quando temos em vista a arte definida em termos filosóficos, há qualquer menção à noção de estética, geralmente são lembrados de pronto os nomes de Kant, Hegel, Benedetto Croce. Por vezes, o termo evoca a ideia de vanguarda, por vezes, vanguardas específicas, impressionismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, sem falar nos famosos estilos de época. Em outros casos, alude-se aos nomes de Platão e Aristóteles, ou mesmo a um Boileau etc. Portanto, para além do senso comum, que geralmente associa a estética à beleza, notadamente à beleza física e, o que é mais raro, à beleza de modo geral, em círculos acadêmicos a noção de estética – o que não deixa de ser um senso comum – é frequentemente associada à noção de beleza artística. É partindo desse pressuposto que, por exemplo, num esquema retrospectivo, Denis Huisman (1984, p. 13) principia sua exposição sobre a Estética:

Podem distinguir-se de uma maneira geral três fases da história da Estética: a idade dogmática foi a dos primeiros balbúcios e essa idade infantil estendeu-se desde Sócrates até Baumgarten, ou, pelo menos, até Montaigne. Porque a Estética, devidamente baptizada pelo seu padrinho, atravessa uma idade crítica que a conduz desde Kant aos pós-kantianos.

De Baumgarten a Croce, um conceito moderno de Estética se consolidou e se difundiu como um elemento fundamental do discurso moderno sobre o labor artístico. Não é sem razão que Croce (2008) principia seu *Breviário de estética* justamente pela pergunta: “O que é arte?”. Estética passou a ser compreendida, inclusive, como uma disciplina e um domínio da reflexão filosófica que, retrospectivamente, incluiria autores gregos, romanos, bizantinos e todos aqueles que, posteriormente, falaram de arte.

Depois de defender a importância de Aristóteles que, opondo-se à “condenação platónica da poesia” (CROCE, 2008, p. 25), teria se afirmado como uma espécie de precursor pré-moderno, se bem que pouco consciente, da Estética,⁹ Croce (2008, p. 25) propõe o seguinte itinerário:

De passagem recordarei igualmente a sempre crescente consciência da diferença entre lógica e fantasia, entre juízo e gosto, entre intelecto e génio, que se foi avivando durante o século XVII; e a forma solene que assumiu o contraste entre a Poesia e a Metafísica na *Scienza nuova* de Vico; e ainda a construção escolástica de uma *Aesthetica*, distinta da *Logica*, como *gnoseologia inferior* e *scientia cognitionis sensitivae*, por obra de Baumgarten, o qual, aliás, ficou atolado na concepção conceptualista da arte e não alcançou com a sua obra o propósito que havia formulado; – e a crítica de Kant contra Baumgarten e todos os lebnizianos e volfianos, que esclareceu que a intuição é intuição e já não “conceito confuso”; e o romantismo, que com a sua crítica artística e com as suas histórias, melhor talvez do que com os seus sistemas, desenvolve a nova ideia de arte, anunciada por Vico; – e, por fim, em Itália, a crítica inaugurada por Francesco De Sanctis, que contra todo e qualquer utilitarismo, moralismo e conceptualismo fez valer a arte como pura forma (para usar o termo que ele utilizou), ou seja, como pura intuição.

⁹ Para Croce (2008, p. 25), o conceito aristotélico de mimesis, “[...] conceito não suficientemente desenvolvido, e talvez não totalmente amadurecido na mente” de seu proponente, viria a ser, séculos mais tarde, já em tempos modernos, “o ponto de partida do pensamento estético”.

Muito embora seja comum principiar uma exposição sobre a História da Estética desde o mundo grego, parece mais apropriado, ainda que seja de fato importante enfatizar a origem grega do termo, dar início a esse percurso a partir do século XVIII. Nesse sentido, o esquema das três fases da História da Estética proposto por Huisman (1984) se mostra frágil e anacrônico.

Quanto a esse marco, é comum se afirmar que a noção de estética é um legado da Filosofia alemã do século XVIII. A princípio uma “ciência do sentido, da *sensação*”, a estética, portanto, nome “decerto não propriamente de todo adequado” ao objeto que se lhe atribui, teria nascido na escola de Christian Wolff, “[...] enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica”. (HEGEL, 2001, p. 27). Em Hegel, considerado o último dos idealistas alemães,¹⁰ a Estética – uma Filosofia ou ciência do belo, da “bela arte”, que, portanto, não se ocuparia do belo natural, – está completamente consolidada como um ramo filosófico, uma “filosofia da arte”, uma, em termos, segundo ele, mais precisos, “filosofia da bela arte”. (HEGEL, 2001, p. 27).

Portanto, a Estética somente passa a ter o *status* de uma disciplina independente na segunda metade do século XVIII (REISS, 2003). É o pensamento filosófico de Immanuel Kant – o mais importante filósofo do idealismo germânico ao lado de Hegel – em sua segunda fase, a chamada fase crítica, que será determinante para a emergência da noção moderna de estética enquanto uma filosofia do belo artístico. Importa observar, porém, que, a despeito de sua inquestionável relevância para o entendimento das novas concepções

¹⁰ De acordo com Dudley (2013, p. 13), “o Idealismo alemão surgiu em 1781, com a publicação da *Crítica da razão pura* de Kant, e terminou cinquenta anos mais tarde, com a morte de Hegel. Este meio século foi sem sombra de dúvida um dos mais importantes e influentes da história da filosofia. Os pensadores deste período, e os temas que eles desenvolveram, revolucionaram toda a área da filosofia e tiveram um impacto que continua a ser sentido nas ciências humanas e ciências sociais”.

artísticas que se desenvolvem a partir do final do século XVIII, a publicação da chamada terceira crítica de Kant, a *Crítica da faculdade do juízo*, em 1790, não representou, como assinala Hegel (2001), o marco inicial para o surgimento de um conceito moderno de estética.¹¹ Sabemos ter sido Alexander Gottlieb Baumgarten (um eminente discípulo de Wolff), que, na primeira metade do século (1739-1750), publica a sua *Aesthetica*, aquela que principia a redefinição da antiga noção grega de *aísthesis* (REISS, 2003; ROSENFELD, 2009), o que não significa dizer, também sabemos, que tenha sido ele o que deu a esse termo a acepção que, em sua plena significação, vigora em nossos dias e que se sedimentou e se difundiu no transcurso do século XIX.

Para muitos, a noção moderna de estética teria sido de fato primeiramente proposta por Baumgarten. Não há, porém, consenso em relação a tal atribuição, como observou Paul Kristeller (1993). Por mais que a antiga noção de *aísthesis* tenha efetivamente sido redefinida já em Baumgarten (1993), esta não representou uma completa mudança do sentido antigo de estética (LARTHOMAS, 1994). Independentemente de tais questões, salvo melhor juízo, foi Baumgarten quem primeiramente usou a palavra “estética” no século XVIII no sentido de uma “ciência das sensações”, abrindo, assim, caminho para novas possibilidades de emprego dessa antiga noção grega. Segundo Baumgarten (1993, p. 95),

[...] a Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.

¹¹ Não se deve confundir essa noção de Estética com a chamada “estética transcendental” proposta por Kant na primeira parte da *Crítica da razão pura* como uma exposição das chamadas intuições *a priori*, a saber, tempo e espaço (PARSONS, 2009).

E segue no segundo parágrafo:

O grau natural das faculdades cognoscitivas, desenvolvido apenas na prática e aquém da cultura disciplinar, pode ser denominado de estética natural. Esta pode ser dividida, segundo a lógica natural, em inata – o belo talento inato – e em adquirida. Esta última, por sua vez, pode ser dividida em adquirida através do ensino e em adquirida através da prática. (BAUMGARTEN, 1993, p. 95).

A Estética se define no pensamento filosófico de Baumgarten como uma disciplina filosófica autônoma (HAMMERMEISTER, 2002). Entretanto, é preciso questionar a natureza dessa disciplina para saber se ela equivaleria ao que conhecemos hoje por Estética, haja vista que, entre outras coisas, conforme a definição de Baumgarten, a estética ainda está bastante ligada à perspectiva dita tradicional das artes liberais (HAMMERMEISTER, 2002).

Apesar de reconhecer o pioneirismo de Baumgarten na redefinição da antiga noção de estética, a terceira crítica “fornece a contribuição mais relevante para uma visão da experiência estética como atividade autônoma”. (ROSENFELD, 2009, p. 8-9). Essa “plena autonomia da experiência estética”, conforme admitida por Kant, representa um dos marcos mais decisivos da mudança nos rumos quanto à definição e à avaliação das realizações artísticas.

O propósito da *Crítica do juízo* é a análise transcendental, mas ela não descarta o estudo da formação e cultura do gosto e mesmo se desculpa por tratá-lo de maneira inadequada. Ora, podemos, buscando suas referências à cultura, mostrar que a preocupação com a história aparece em várias oportunidades no

texto kantiano e, mais ainda, como é importante para a compreensão da arte. (TERRA, 1994, p. 123).

É nessa sua terceira crítica – para alguns dos que têm estudado os escritos kantianos, a culminância de seu projeto filosófico, o “empreendimento crítico” de seu idealismo transcendental (PHILONENKO, 2007; SCHAPER, 2009) – que Kant apresenta de modo mais desenvolvido sua filosofia do belo, definindo o que compreende por *belo* (distinguindo o *belo natural* do *belo artístico*, bem como o *belo* do *sublime*), por *arte* (seja a *arte em geral*, seja a *arte bela* ou *arte do belo*), por *gosto* e *juízo de gosto* e por *gênio* (KANT, 1995). Na *Crítica da faculdade do juízo*,

A beleza e o juízo estético são afirmados em sua plena autonomia tanto em relação ao conhecimento quanto em relação à prática, à moral. Como o belo satisfaz sem nenhum interesse, ele é distinto do agradável de um lado e do bom de outro, que são vinculados com interesses e se referem à faculdade de desejar. Além disto, o belo satisfaz sem conceito, e mesmo assim apraz universalmente. (TERRA, 1994, p. 121).

A recepção da terceira crítica, desde logo após sua edição *princeps* e por toda a primeira metade do século XIX, é extremamente prolífica, tendo sido indispensável para a fundamentação da Filosofia da Arte de viés idealista que se desenvolve nesse período, passando pelos romantismos até desembocar nas formulações de Hegel, Schelling, Schopenhauer e Nietzsche.¹²

¹² Para um estudo não somente da recepção do pensamento de Kant, mas também de seu desenvolvimento e crítica, veja a importante obra de Otfried Höffe (2005) sobre o filósofo de Königsberg.

A Crítica da faculdade do juízo é, sem qualquer dúvida, uma obra importante e as reflexões de Kant sobre a beleza, sobre a arte, sobre o mundo organizado tiveram repercussão nas tão numerosas produções do idealismo alemão. Hegel e Schelling, por exemplo, foram aí buscar muitos elementos para elaborar as suas teorias do sublime. (PHILONENKO, 2007, p. 71).

Muitos autores do século XIX são caracterizados, inclusive, como filósofos pós-kantianos justamente por dialogarem de algum modo com a obra do filósofo de Königsberg. Eles partem de várias definições kantianas para formular novos conceitos filosóficos. É o que ocorre, por exemplo, com os conceitos kantianos de sistema, ideia, fenomenologia, lógica e natureza, como enfatiza Kervégan (2008) ao longo de sua exposição sobre o pensamento de Hegel e a sua recepção. Para Coello (2005, p. 19),

[...] a tarefa idealista consistiu, desde o primeiro momento, em superar a divisão da filosofia, sobretudo em sua forma kantiana, e em atribuir à razão um papel superior ao que o próprio Kant lhe concedeu.

Superação esta que, como parece evidente, não deixa de tomar os escritos de Kant como ponto de partida.

Para Terra (1994, p. 116), retomando a já referida obra de Cassirer e ressaltando a centralidade que a terceira crítica nela ocupa,

A Crítica do juízo teve o peso que teve porque realiza e resolve, de certa forma, as questões estéticas que estavam no ar no século XVIII, abrindo ao mesmo tempo o caminho para as “estéticas filosóficas” e a estética do romantismo.

Ernst Cassirer, em “Os problemas fundamentais da estética”, último capítulo de *A filosofia do iluminismo*, procura mostrar como os esforços para se pensar a arte nos séculos XVII e XVIII de certa forma convergem para a solução crítica –, temos de reconhecer que a fecundidade da abordagem de Cassirer é possível graças ao papel real da *Crítica do juízo* como ponto de inflexão de uma época.

A difusão das ideias kantianas desde os últimos anos do século XVIII por toda a Europa, sempre acompanhada de muitas controvérsias, transcendeu em muito os limites do idealismo “alemão”. De Goethe a Schopenhauer e Nietzsche, Kant foi, sem dúvidas, o mais importante filósofo a endossar, revisar ou combater. Contrapondo Kant a Hegel, observa Rosenfield (2009, p. 38): “Kant investiga tão somente a experiência da beleza, ao passo que Hegel trata da arte como um fenômeno histórico e como articulação lógica do espírito”. Nesse sentido, como segue dizendo,

[...] a *Estética* de Hegel não é uma simples aplicação prática da teoria estética, é uma guinada delicada que muda totalmente o lugar atribuído ao juízo de gosto e à experiência estética por Kant. (ROSENFELD, 2009, p. 38).

Portanto, direta ou indiretamente, as ideias de Kant foram largamente assimiladas por muitos autores do século XIX. Isso é especialmente verdade no que tange ao seu pensamento estético. A compleição específica que cada filosofia da arte oitocentista assumiu passa por um posicionamento em relação às ideias kantianas sobre o belo, o gênio e o sublime, mesmo quando aparentemente avança e a supera, se é que podemos dizer desse modo.

O GÊNIO E A ARTE EM UM MUNDO MODERNO

A ideia de gênio, conquanto possamos e devamos, a fim de evitar anacronismos, tratar seus usos ao longo da história de modo particularizado, pode ser tomada como uma noção bastante antiga, passível de ser rastreada até o mundo grego arcaico. Importa, por exemplo, como o fez Ann Jefferson (2015), reiterar a distância que separa a concepção platônica de gênio daquela ideia de genialidade que encontramos em um autor como Kant. É indispensável que separemos o gênio, conforme pensado por Kant, do *daemon* platônico, que se apresenta como uma concepção de inspiração divina, a antiga crença nas musas inspiradoras. O furor a que Sócrates se refere, por exemplo, na sua advertência a Íon não encontra um correspondente direto no engenho natural, o *Genius*, o *ingenium* kantiano (JEFFERSON, 2015). Nesse sentido, seria indispensável, num estudo mais detido da questão, considerar, por exemplo, o que Isócrates, Cícero, Quintiliano, Agostinho e, no século XVII, um Emanuele Tesauro e um Baltasar Gracián, entre tantos outros, definiram como engenho natural e inspiração divina – enfim, como, antes da repercussão do pensamento de Kant, o gênio fora compreendido.

Uma história da noção de gênio não é necessariamente uma história da concepção da inspiração divina, da *Divine fury*, tal como poderia sugerir o título do livro de Darrin M. McMahon (2013), cujo subtítulo é, justamente, *A history of genius*. A despeito disso, não devem ser ignorados os vínculos entre os conceitos modernos de gênio e suas definições mais antigas. É preciso ter em conta, ainda, como adverte Márcio Suzuki (1998, p. 61-62), que os debates sobre o gênio extrapolam os domínios da reflexão sobre o belo artístico:

[...] ao ser introduzido na Alemanha, o gênio já é tudo, menos um tema *inocente*, desprovido de laços fora do âmbito estético, e sem dúvida

a *Geniezeit* muito perderia de seu interesse se fosse apenas um movimento de volta à natureza ou de mero desprezo pelas regras. O gênio se torna uma bandeira, um emblema, porque não pode ser dissociado de questões tais como a finalidade na natureza, a Providência na história, o paralelismo entre natureza e arte através da noção de organismo – sem esquecer, é claro, que tudo isso tem a ver com a religião. A discussão dessas questões, aliás, porá em conflito um mestre e um discípulo de igual envergadura, Kant e Herder, os quais, partindo das mesmas fontes e percorrendo caminhos muito próximos, chegarão a conclusões que se poderia dizer antagônicas.

Reconhecendo o alcance do debate sobre o gênio, inclusive no que se refere ao filosofar para além da estética (SUZUKI, 1998), nos manteremos nos estritos limites da reflexão sobre o belo artístico, da genialidade em suas relações com o problema da criação.

Assim como se dá com a noção de estética, a obra de Kant é decisiva para a redefinição da antiga noção de gênio. Como lembra Nunes (2005, p. 60), “[...] foi Kant quem preparou a excepcional autonomia da noção de gênio”.¹³ Ainda segundo Nunes (2005, p. 60), é o gênio que dá origem ao belo artístico, às belas-artistas (e às belas-letras entre elas), que, nesse sentido, são “artes do gênio”, na medida em que “[...] o gênio é o talento dando regras à arte”, talento este que é “[...] capaz de infundir a um artifício a aparência espontânea da Natureza”. Assim como as coisas belas da natureza se apresentam

¹³ Não se deve obliterar, porém, a importância das *Conjectures on original composition*, de Edward Young, cuja recepção foi, segundo Suzuki (1998), mais significativa na Alemanha do tempo dos *Stürmers* em comparação com a atenção que recebeu dos ingleses. Para Young (apud SUZUKI, 1998, p. 59-60), “a criação deve ser comparada a um organismo, que cresce autonomamente em virtude de sua natureza; [...] como atividade espontânea, a geração de uma obra original prescinde de um modelo a ser imitado”.

como sendo “livres produtos da Natureza”, a beleza artística deve expressar-se como produto da espontaneidade, como resultado do gênio e não da aplicação de regras disponibilizadas pela tradição. Ou, nas palavras do próprio Nunes (2005, p. 60),

As obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea que se sobrepõe aos artifícios da arte.

Conforme Lebrun (2002, p. 540),

Por falta de atenção à formulação exata desse problema, não se verá na “genialidade” senão a descrição psicológica de uma força particular da alma, e não a condição de possibilidade da obra de arte. Ora, no século XVIII, a ideia de gênio não resulta de uma análise psicológica, mas de um exame do conceito de expressão.

Na estética kantiana, a arte ultrapassa “[...] a significação de um simples engenho” (NUNES, 2005, p. 60), o que significa dizer que

[...] essa capacidade especial de criar belas obras de arte, obras da arte bela, não é uma capacidade ordinária presente universalmente em todos os homens, mas é alguma coisa como um dom da natureza somente para poucos. (SCHAPER, 2009, p. 465-466).

O gênio é sempre original, defende Kant. Segundo ele, o gênio

[...] é um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade

para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra. (KANT, 1995, p. 153).

Em decorrência disso, no seu entender, a “[...] *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade”. (KANT, 1995, p. 153, grifo do autor).

É fragorante o quanto “a concepção romântica do gênio criativo deve muito” ao pensamento kantiano sobre a arte e o gênio,

[...] assim como também toda uma tradição estética em que o artista, o gênio natural, assume o papel de originador de obras de arte, e as obras de arte vêm a ser vistas como os paradigmas dos objetos estéticos. (SCHAPER, 2009, p. 461).

É justamente apropriando-se e ressignificando, entre outras coisas, a noção kantiana de “gênio”, que, em fins do século XVIII, a atividade de vários grupos letrados a princípio comprometidos com os ideais da *Aufklärung* começou a delinear aquelas perspectivas filosóficas e artísticas que nas primeiras décadas do século XIX já seriam nomeadas como “românticas”. Embora se oponham a muitos dos postulados de Kant, os primeiros românticos “alemães” não poderão ignorá-lo. No fim das contas, sua nova perspectiva se afirma em relação ao kantismo e, portanto, não pode simplesmente desconsiderá-lo (KERVÉGAN, 2008).

As décadas finais do século XVIII presenciariam, com os escritos de um Schiller e de um Goethe, o lançamento das bases definitivas para uma estética romântica que, genericamente, abarca um conjunto de correntes filosóficas e de seus desdobramentos em vários domínios artísticos da época (literatura, pintura, música etc.). Embora seja preciso reconhecer, com Erich Auerbach (2007) e outros que o antecederam e sucederam (BERLIN, 2015; CROCE, 2008;

PEYER, 1995), que as raízes da estética moderna e das perspectivas românticas são bem anteriores a isso, remontando a Giambattista Vico, é no curso das últimas décadas do século XVIII que se configura um estado de coisas propício para o aparecimento dos primeiros autores e pensadores propriamente românticos.

As primeiras gerações de românticos surgem nos últimos anos do século XVIII em círculos letrados germânicos, ingleses e franceses. Schiller e Goethe, ao lado dos filósofos Fichte e Herder, muito embora não tenham sido propriamente os iniciadores do “romantismo” e nem mesmo tenham endossado todas as suas ideias, foram decisivos para que as primeiras perspectivas românticas se configurassem, sem falar em nomes como Coleridge, Wordsworth, Rousseau, Diderot, Chateaubriand e inúmeros outros autores que na França, na Inglaterra, na Suíça, direta ou indiretamente, de bom grado ou a contragosto, “contribuíram” para a ascensão dos romantismos europeus.¹⁴

O *Sturm und Drang*, de que fizeram parte Schiller e Goethe, movimento que desde a década de 1760, nas províncias que, posteriormente, no final do século XIX, viriam a ser unificadas no Império Alemão sob Guilherme da Prússia e Otto von Bismarck, punha em questão, entre outras coisas, o racionalismo da *Aufklärung*, o autoritarismo e o regramento da poesia, foi decisivo na emergência histórica do “romantismo”,¹⁵ apesar de não representar propriamente uma espécie de “pré-romantismo”, como alguns advogam. Conforme Volobuef (1999, p. 29), tratava-se de

¹⁴ Sem desconsiderar o “contributo” de tantos outros autores não referidos, além dos movimentos de espiritualidade de origem protestante do século XVIII, como os pietistas “alemães”, os irmãos morávios e os *holiners*, preocupados em valorizar com a introspecção piedosa do crente diante da aridez do que eles entendiam como sendo um racionalismo teológico pós-reformado que, de certo modo, se aproximaria do secularismo iluminista (PEYER, 1995; VOLOBUEF, 1999).

¹⁵ Peyer (1995) questiona a exacerbação do protagonismo atribuído aos autores germânicos no surgimento do “romantismo”.

[...] um movimento de protesto realizado por jovens intelectuais que herdaram do Iluminismo a valorização da liberdade e autodeterminação do indivíduo, mas que nutriram forte descrédito em relação à possibilidade de realização desse ideal pela educação ou ensino. Eles protestavam contra a arbitrariedade do poder dos príncipes e contra os imperativos da Razão e virtude determinados pelo Iluminismo, preferindo cultivar as emoções e sentimentos – herdados do pietismo – e revesti-los de conotações antiautoritária. É a emancipação do indivíduo por meio do irracionalismo e do sentimento religioso.

Para a autora, “[...] subjetivismo extremo e intenso sentimentalismo constituem, assim, dois traços fundamentais do movimento” (VOLOBUEF, 1999, p. 29). A eles, como segue dizendo,

[...] juntam-se a propensão à melancolia e ao isolamento, a valorização da originalidade e a oposição a regras e convenções preestabelecidas pela poética classicista, o interesse pelas características nacionais e um anseio pelo retorno à Natureza. (VOLOBUEF, 1999, p. 29-30).

No primeiro “romantismo”, identificável, mormente, com o Grupo de Jena, o qual, sob a liderança dos irmãos Schlegel, na última década do século XVIII, discordaria da *Klassik* de Weimar, embora não se opondo de forma beligerante às ideias estéticas de Goethe e Schiller, essa atitude hostil em relação às instituições antigas já se

mostra evidente.¹⁶ Por outro lado, a atitude romântica, orientada por uma estética idealista pós-kantiana – na verdade, estéticas –, apresentar-se-ia com o tempo como um levante não menos feroz contra a confiança absoluta na razão, o apanágio humano e o alegado veículo do progresso conforme sustentara a *Aufklärung*.

No início do século XIX, a noção kantiana de gênio assumida pelos idealistas “alemães” e pelos primeiros românticos ganhará novas formulações filosóficas que, embora a redefinam em alguns aspectos importantes, não deixarão de lhe conferir papel de destaque no domínio da estética, agora cada vez mais claramente identificada, em relação ao que se dá na investigação de Baumgarten, nos limites do idealismo transcendental de Kant e do primeiro idealismo, com uma filosofia da arte, consolidada por Hegel e Schelling. Mesmo um Hegel, que, nas fileiras do idealismo “alemão”, em muitos pontos, é um autor que se afasta de Kant, operando uma crítica incisiva à sua perspectiva filosófica (SEDGWICK, 2012), não deixou de contribuir para a formulação de certa concepção moderna de gênio que, em vários sentidos, se opõe ao que muitos românticos, sobretudo os mais extremados representantes das primeiras gerações, compreenderam por gênio.

Para Hegel, em sua busca por uma posição equilibrada entre dois extremos por ele repudiados no que se refere às relações entre arte e genialidade, o gênio, o estudo e o exercício contínuo se complementariam. Portanto, o artista não deveria menosprezar o peso da *Bildung* e de uma certa *recta ratio formandi* na sua atividade criativa, o que também deveria ser considerado por aqueles que

¹⁶ Como pontuam D’Angelo (1998) e Peyer (1995), é preciso cuidado ao abordar a relação entre o primeiro romantismo germânico, o *Sturm und Drang* e a *Klassik*, devido à própria natureza desta última, que não deveria ser confundida com o “classicismo” francês e italiano para não se assumir precipitadamente a tese segundo a qual haveria uma autoevidente continuidade entre o classicismo de Weimar e as primeiras ideias românticas, tampouco o outro extremo.

pretendem definir a arte. Por outro lado, o talento e o gênio não deveriam ser descartados em prol de uma crença na possibilidade de se estabelecer preceitos universais que, depreendidos de obras artísticas particulares, em tese, seriam úteis para regular a produção de novas obras de arte, também elas particulares (DUARTE, 2011).

Na condição de produções originais do espírito, enquanto particularização histórica do absoluto, da Ideia, na sua relação dialética com a Natureza, as obras de arte deveriam ser reduzidas ao resultado de uma aplicação de preceitos de validade supostamente universais. Além de ilusória, essa via, assim como aquela que supervaloriza o talento e a genialidade, representaria uma atitude de negação da liberdade de criação do espírito nas condições históricas específicas de suas manifestações particulares que originam novas belezas, também estas contingentes e, portanto, irredutíveis umas em relação às outras, em relação às produções de outros espíritos (DUARTE, 2011). Tal posição não é, em nada, absurda para alguém que pressupõe ser arte um domínio da razão, que, em termos kantianos, se vincula, por um lado, à “razão teórica” e, por outro, à “razão prática” (DUDLEY, 2013; KERVÉGAN, 2008; SINNERBRINK, 2017).

Já na filosofia de um Schopenhauer, talvez o mais célebre crítico de Hegel, que, em certa medida, tem como fundamento, ao menos como ponto de partida, o idealismo transcendental de Kant, a noção de gênio integra de modo decisivo a hierarquia antropológica de sua filosofia. Schopenhauer estabelece sua hierarquia dos tipos de homem, por exemplo, por uma diferenciação entre o homem de gênio e o homem comum. Para Schopenhauer (2005, p. 256),

O homem comum, esse produto de fábrica da natureza, que ela produz aos milhares todos os dias, é, como dito, completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente

desinteressada, a qual constitui a contemplação propriamente dita.

Por mais que tenha sido recebida de forma polêmica, desde suas primeiras formulações filosóficas do século XVIII (DUARTE, 2011), a noção de gênio acabou sendo um dos pilares das propostas artísticas do Romantismo. Na verdade, por mais que tenha sido posta em xeque em fins do século XIX, essa noção continua representando um ponto de partida, ainda que de uma perspectiva crítica, para as reflexões sobre o fazer artístico.

O gênio, para os românticos, assim como o é para Kant e para outros idealistas “alemães”, como Fichte e Schelling, apresenta-se em termos de sujeito e, portanto, como um “Eu” em que se opõem a natureza e a consciência (espírito), ou seja, a “pura necessidade inconsciente” e a “pura liberdade”. Conforme Coello (2005, p. 29),

[...] o sujeito, assim entendido, já não é a *res cogitans*, frente à *res extensa*, frente ao objeto, mas o sujeito no qual concorrem, às vezes violentamente, a consciência e a natureza. E esse sujeito, que é absoluto, é aquele de quem se pode saber através da arte.

Como segue dizendo:

Esse sujeito é quem Schelling, além de Descartes, Fichte e Kant, chamou simplesmente “Eu”, um Eu que não é a mera consciência, porque integra os dois opostos; um Eu que não deixa de ser o combate entre duas forças antagônicas, a da pura necessidade inconsciente (a natureza) e a da pura liberdade (a consciência ou o espírito). (COELLO, 2005, p. 29).

Não representa, portanto, nenhum exagero afirmar que “[...] a medida do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica pode ser aquilatada pela ideia de gênio” (NUNES, 2005, p. 60), aquele mesmo gênio que, na filosofia de Kant, é um produto da natureza, mas que, também, se impõe como uma instância de autonomia do espírito (*Geist*). Como explicita Nunes (2005, p. 60), “[...] não somente a genialidade exerce uma função reguladora; como talento, ela é um dom natural, e, como dom natural, é uma capacidade específica que pertence à natureza”.

Sob a égide das noções de “estética” e de “gênio”, a poesia, entre as demais artes, passará a ser concebida como a expressão da individualidade subjetiva do poeta, do seu gênio criador, que exterioriza a interioridade de sua subjetividade profunda e complexa, que, por vezes, tende ao irracional e ao inconsciente; desse “Eu” que se manifesta, inclusive mediante a contradição, pela genialidade artística do poeta. Não que a arte seja completamente desprovida de regras, e, consequentemente, de proporção, de medida, de precisão e de efeito.

A arte continua tendo uma origem e permanece firmada em uma reta razão; essa origem e essa *ratio*, contudo, não estão ligadas à tradição, ao costume, tampouco se fundamentam na *auctoritas* antiga. Segundo Nunes (2005, p. 60), embora sendo produto da genialidade e, portanto, da natureza e aparentando a espontaneidade que caracteriza a beleza natural, “as artes do belo participam, como qualquer técnica ou espécie de artifício, de uma *recta ratio formandi*”. Não obstante esse caráter artificioso das artes,

[...] o aspecto espontaneísta que as aproxima do plano da natureza, mostra-nos que, modelos singulares, as obras artísticas não se produzem mediante a aplicação de regras gerais (do mesmo modo que o belo agrada sem conceito). (NUNES, 2005, p. 60).

A perícia do artista que as exercita pelo costume, como o resultado do labor de um artífice politécnico (HANSEN, 2005), não pode explicar mais a produção de um poema, ou de qualquer obra artística, agora compreendida como “criação” de um sujeito que, no caso do gênio, é sempre original em seu ato criador, sendo ele próprio a origem de sua criação. A poesia não é mais o produto de uma racionalidade objetiva – pelo menos nos termos antigos – a que se chega pelo arbítrio racionalmente ordenado do poeta, que, pela produtividade da *poiesis*, mobiliza as técnicas tradicionalmente passadas adiante por doutrina ou por costume; a *poiesis*, sem deixar de ser produção, passa a ser o produto do espírito.

O CONCEITO DE ARTE NUM MUNDO PÓS-ROMÂNTICO

O Romantismo representou o primeiro movimento artístico notadamente moderno. Ele se levantou como o principal oponente da cultura preceptiva e, com isso, norteou, ainda que relativamente, as perspectivas ulteriores quanto à criação artística. De fato, tudo bem pesado, não parece descabida aquela avaliação segundo a qual “a importância do Romantismo é ter sido o maior movimento recente que transformou a vida e o pensamento do mundo ocidental” (BERLIN, 2015, p. 24). “Creio”, Berlin segue dizendo,

[...] ser ele a maior mudança já ocorrida na consciência do Ocidente, e todas as outras mudanças que aconteceram ao longo dos séculos XIX e XX me parecem em comparação, menos importantes e, de todo modo, profundamente influenciadas por ele. (BERLIN, 2015, p. 24).

Um dos distintivos do “romantismo”, em seu viés “negativo”, que serviu de horizonte estético para muitos dos “pós-românticos”, foi justamente o combate ao “sistema de imitação” (MANZONI, 2013, p. 174-175). Com efeito, em tempos em que os principais distintivos do valor artístico – a liberdade, a criatividade, a expressividade, a originalidade (aquela que é a principal marca do sujeito-criador), o “eu”, por vezes identificado com o gênio – definem a arte, as antigas instituições retórico-poéticas não poderiam ter se mantido relevantes.

Impõem-se, portanto, nesse final de século XVIII, as noções de “literatura”, de “gosto”, de “gênio”, de “expressão” e de “originalidade”, de “valor”, enfim, de “estética”, as quais soterrarão as antigas instituições retóricas e poéticas e conduzirão, em meados do século XIX, àquilo que Bourdieu (1998) denominou “autonomia do campo literário” e, mais adiante, aos vários discursos vanguardistas.

A título de exemplo, por mais que se deva reconhecer a sobrevivência de certos aspectos da arte retórica ao longo de todo o século XIX, operou-se uma espécie de “política de esquecimento” em relação à antiga instituição retórica (BIALOSTOSKY; NEEDHAM, 1995; COMPAGNON, 1999; MICHEL, 1999; SOUZA, 1999), em que os preceitos retórico-poéticos que remontam às autoridades gregas e romanas não somente são depreciados e reduzidos a artificialismos, ausência de espontaneidade e de sinceridade, mas apagados da memória coletiva. Os livros dedicados à poética e à retórica, daí por diante, quando muito, não passam de manuais escolares simplórios, que nem de longe lembram os tratados dedicados a essas artes até meados do século XVIII. Portanto, não é absurdo falar de uma “tendência antirretórica”, para usar a expressão de Wellbery e Bender (1998), por parte de iluministas e românticos.

Mesmo para um poeta que preconiza o procedimento artístico, a poética como técnica, a objetividade do labor envolvido na

composição de um poema, ou de uma narrativa, como é o caso de Edgar Allan Poe, valores como autonomia estética, individualidade e originalidade não deixam de permear sua concepção de estética; eles não estão em questão, ainda que a noção de gênio tenha sido desafiada ao longo do século XIX, e *The Philosophy of Composition*, de Poe, publicada em 1846, é um dos lugares em que essa problematização se dá (POE, 2008). É possível afirmar coisas similares em relação a um Baudelaire, que teve no poeta americano, talvez, o referencial primeiro em se tratando de criação poética. Tomemos como exemplo a seguinte declaração de Baudelaire, que, em resposta à questão “O que é a arte pura segundo a concepção moderna?”, dirá: “É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. (BAUDELAIRE, 2008, p. 69). Notemos como o poeta e crítico francês põe diante de nós um ponto de vista bem particular sobre a arte, o ponto de vista moderno que, em certos casos, passou a ser visto como a única perspectiva possível ou legítima, haja vista que as antigas são consideradas arcaicas e artificiais, na pior acepção que se possa dar a esses termos, insinceras e repetitivas, portanto, não originais.

Antes das perspectivas iluministas, idealistas e românticas sobre o belo artístico, longe estão as diversas artes da noção moderna de criatividade autônoma, e mais distantes ainda da criação de “uma magia sugestiva” que contenha concomitantemente “o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. As noções de “sugestão”, “objeto”, “sujeito” tomadas por Baudelaire de modo tão natural e familiar são completamente estranhas aos homens de letras formados sob a antiga instituição retórica (HANSEN, 2013). No antigo sistema retórico-poético, a imitação superior, a emulação, que fundamenta o fazer artístico até o chamado Século das Luzes, é de natureza cumulativa, haja vista que, nesse regime de produção artística,

[...] o novo poema alinha-se com os anteriores do mesmo gênero como autoridade a ser imitada em novas emulações. Logo, a novidade poética não deve ser entendida como “ruptura” ou “superação”, no sentido do “universal progressivo” de Schlegel ou do “nouveau au fond de l’inconnu” de Baudelaire, fragmento e negação da própria originalidade tornada obsoleta na ocorrência. A novidade antiga efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas. (HANSEN, 2008, p. 22-23).

O final do século XVIII é, portanto, um limite para a sobrevivência da *consuetudo* poética lastreada nos modelos antigos, bem como da tradição preceptiva que durante séculos se manteve viva na cultura letrada europeia. Se a Revolução de 1789 e a Revolução Industrial marcaram a ruína das instituições políticas e das estruturas econômicas e sociais do Antigo Regime, os vários marcos da gênese histórica dos “romantismos” alemães, franceses e ingleses, no século XVIII, entre eles o surgimento dos discursos sobre a estética, a genialidade e a autonomia artística, destruíram as bases que serviam de sustentação à legitimidade da *consuetudo* retórico-poética. Aquela “mediação dos *auctores*” que, por gerações e gerações, se perpetuou, alheia a “todo expressivismo ou psicologismo”, aquela *auctoritas* que se impunha como “norma retórica coletiva e objetiva” (HANSEN, 2008, p. 20), sucumbiu ante os novos tempos. Nos novos tempos, em tempos pós-românticos, como destaca Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p. 316),

Um modo específico no qual se realiza a transgressividade e a excentricidade do autor-indivíduo é a compulsão a inovar. Desde o início do

século XIX, espera-se de todo o texto literário que seu conteúdo e sua forma sejam inéditos. Isto afasta a literatura cada vez mais do domínio social de uma possível institucionalização – distanciando-a, a longo prazo, da competência de compreensão de grupos cada vez maiores de leitores.

O aparecimento histórico das estéticas idealistas e, particularmente, das perspectivas românticas sobre a arte representou o golpe final que condenou as instituições retóricas e poéticas antigas ao ostracismo e à quase completa irrelevância nos séculos seguintes. Desde então, delinearam-se as condições de possibilidade que viabilizaram as proposições das estéticas de fim de século (decadentismo, simbolismo, impressionismo) – por vezes críticas em relação ao idealismo e ao romantismo –, os experimentalismos inaugurados por poetas como Mallarmé, a autonomia estética defendida por um De Sanctis e por um Oscar Wilde, sem falar das inúmeras vanguardas da primeira metade do século XX, com seus discursos de ruptura em relação às tradições artísticas, à memória, por uma contínua e implacável busca pela novidade, livre das amarras do passado e sem horizontes rigidamente definidos. Embora seja preciso concordar com Mario de Micheli (2004, p. 5) quando afirma que “a arte moderna” – que para ele diz respeito à arte de vanguarda do século XX – “não nasceu como uma evolução da arte do século XIX”, pois, no seu entender, contrariamente a isso, “ela surgiu de uma ruptura dos valores daquele século”, não de uma mera ruptura, digamos, estética, das “mudanças de gosto”, mas sim da ruptura “da unidade espiritual do século XIX”, não resta dúvida que a proposição do que denominamos “arte moderna”, “arte nova”, “arte de vanguarda” nem sequer seria possível sem as concepções artísticas que se difundiram a partir do final do século XVIII.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2007.
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natália Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2009. (Coleção A Formação da Estética).
- BAUDELAIRE, Charles. A arte filosófica. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008. p. 69-77.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema: coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750*. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BIALOSTOSKY, Don H.; NEEDHAM, Lawrence D. *Rhetorical traditions and British romantic literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando J. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sociedad Española de Historia del Libro: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das luzes*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Estampa, 1995. v.1.

COELLO, Arturo Leyte. Arte e sistema. In: PUENTE, Fernando Rey; VIEIRA, Leonardo Alves (org.). *As filosofias de Schelling*. Trad. Graciela Ines Ravetti de Gomez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 17-41.

COMPAGNON, Antoine. La rhétorique à la fin du XIXe siècle (1875-1900). In: FUMAROLI, Marc (dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 1215-1260.

COSTA, Leila de Aguiar. Tradição e ruptura: a cena literária francesa no século XVII. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.). *Estados da crítica*. Cotia: Ateliê Editorial; Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 201-227.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Trad. José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.

D'ANGELO, Paolo. *Estética do Romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Trad. Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-50.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: l'invention du goût l'âge démocratique*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Horizonte, 1999.

FUMAROLI, Marc. Les abeilles et les araignées. In: FUMAROLI, Marc (ed.). *La querelle des anciens et des modernes*. Paris: Éditions Gallimar, 2001. p. 7-218.

GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960.

GRUTERUS, Janus. *Delitiae poetarvm germanorvm hvivs svperioris qve aevi*. Francofurti: Nicolaus Hoffmannus & Iacobi Fischeri, 1612. v.1.

GUINSBURG, Jaime. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 13-21.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HABERMAS, Jünger. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAMMERMEISTER, Kai. *The German aesthetic tradition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.

HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, p. 17-18, 2013.

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris: Fayard, 1961.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. (Clássicos; 14).

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. Christian Viktor Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

HUISMAN, Denis. *A estética*. Trad. Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1984.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2013.

JEFFERSON, Ann. *Genius in France: an idea and its uses*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

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

KANT, Immanuel et al. *O que é esclarecimento?* Trad. Paulo César Gil Ferreira. Rio de Janeiro: Via Verita, 2011.

KERVÉGAN, Jean-François. *Hegel e o hegelianismo*. Trad. Maria Paolozzin Sérulo da Cunha. São Paulo: Loyola, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC/RIO, 2006.

KRISTELLER, Paul Oskar. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics. In: KRISTELLER, Paul Oskar. *Studies in Renaissance thought and letters*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1993. v.3. p. 555-612.

LARTHOMAS, Jean-Paul. O paradoxo da ideia estética. In: JANICAUD, Dominique (dir.). *Sobre a terceira crítica*. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. p. 51-69.

LE GOFF, Jacques. Antigo/moderno. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 173-206.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contracorrente da modernidade*. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MANZONI, Alessandro. Carta sobre o Romantismo a Cesare D'Azeglio. Trad. Anna Palma. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana. *O Romantismo europeu: antologia bilíngue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 162-191.

MARRAMAO, Giacomo. *Poder e secularização: as categorias do tempo*. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

MCMAHON, Darrin M. *Divine fury: a history of genius*. New York: Basic Books, 2013.

MICHEL, Arlette. Romantisme, littérature et rhétorique. In: FUMAROLI, Marc (dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe*

moderne, 1450-1950. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
p. 1039-1070.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: poesia laudatória e política em Camões. *Revista Camoniana*, Bauru, v.16, p. 129-164, 2004.

MOREIRA, Marcello. Exempla (I): pesquisa sobre o emprego de exemplos no corpus camoniano. *Estudios Portugueses*, Salamanca, v.6, p. 105-126, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-74.

OVID. *Metamorphoses*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916. v.2.

PARSONS, Charles. A estética transcendental. In: GUYER, Paul (org.). *Kant*. Trad. Cassiano Terra Rodrigues. Aparecida: Ideias & Letras, 2009. p. 85-128. (Coleção Companions).

PECORARO, Rossano. *Nilismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PEYER, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Trad. José Sampaio Marinho. Mem Martins: Europa-América, 1995.

PHILONENKO, Alexis. Ciência e opinião na crítica da faculdade do juízo. In: JANICAUD, Dominique (dir.). *Sobre a terceira crítica*. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2007. p. 71-94.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

REISS, Hans. The rise of aesthetics from Baumgarten to Humboldt. In: NISBET, Hugh Barr; RAWSON, Claude. *The Cambridge history of literary criticism*. Eighteenth Century. New York: Cambridge University Press, 2003. v.4. p. 658-680.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexões acerca da filosofia do sujeito*. Trad. Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 241-125.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ROUANET, Sergio Paulo. A deusa razão. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 285-299.

SCHAPER, Eva. Gosto, sublimidade e gênio: a estética da natureza e da arte. In: GUYER, Paul (org.). *Kant*. Trad. Cassiano Terra Rodrigues. Aparecida: Ideias & Letras, 2009. p. 439-469. (Coleção Companions).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SEDGWICK, Sally. *Hegel's critique of Kant: from dichotomy to identity*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schelegel e Novalis: poesia e filosofia. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano9, n.10, p. 95-111, 2004.

SINNERBRINK, Robert. *Hegelianismo*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói: Eduff, 1999.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TALMON, Jacob Leib. *Romantismo e revolta: Europa 1815-1848*. Trad. Tomé Santos Júnior. Lisboa: Verbo, 1967.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do Encômio*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1999.

TERRA, Ricardo Ribeiro. Kant: juízo estético e reflexão. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 113-126.

VALÉRY, Paul. Discours sur l'Esthétique: discours prononcé au deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art. In: VALÉRY, Paul. *Variété IV*. Paris: Gallimard, 1939. p. 235-265.

VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou a gênese como ruína (um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). *Revista USP*, São Paulo, n.57, p. 104-121, 2003.

VALLE, Ricardo Martins. A máscara do gênero: a constituição de personae e auctoritas na poesia de Cláudio Manuel da Costa. *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto, n.3, p. 49-79, 2004.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

VOLPI, Franco. *Niilismo*. Trad. Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 1999.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINBERG, Bernard. From Aristotle to Pseudo-Aristotle.
Comparative Literature, Ann Arbor, v.5, n.2, p. 97-104, 1953.

WELLBERY, David E.; BENDER, Jonh. Retoricidade: sobre
o retorno modernista da retórica. In: LIMA, Luiz Costa;
KRETSCHMER, Johannes (org.). *Neo-retórica e desconstrução*.
Trad. Angela Melin. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 11-47.

WELLBERY, David E. Dez perspectivas sobre emergência. *Floema:
Caderno de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, ano7,
n.8, p. 77-88, 2011.



DISCUSSÕES ÉTICAS CONTEMPORÂNEAS: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS E FILOSÓFICAS

Márcio José Silveira Lima

Convidado a proferir duas palestras na Universidade de Princeton, o escritor John Coetzee apresenta uma narrativa ficcional. Ele expõe dois textos que hoje integram o romance *A vida dos animais* (COETZEE, 1999); nele, a personagem Elizabeth Costello, convidada a proferir duas palestras no Appleton College, aborda a forma como os homens tratam os animais. Na primeira delas, a personagem apresenta a visão majoritária da tradição filosófica; na segunda, fala sobre o que seria a contrapartida a essa mesma visão ao expor a interpretação que faz de alguns poetas.

Vegetariana e defensora dos direitos dos animais,¹ Elizabeth Costello² encontra na tradição filosófica ocidental os fundamentos que sustentam as práticas condenáveis que há séculos os homens

¹ Para efeitos de economia textual, a cada vez que usarmos o termo “animal”, estamos nos referindo aos animais não humanos.

² Coetzee (2003) reuniu em livro nove textos em que Elizabeth Costello, e não ele, profere palestras sobre diversos temas. As duas que compõem o romance *A vida dos animais* estão também nesse volume. Intitulado simplesmente *Elizabeth Costello*, o livro traz relatos importantes que dão a conhecer a personagem *alter ego* do escritor, especialmente o primeiro, chamado “Realismo”.

infligem aos animais (COETZEE, 1999); por outro lado, enxerga na poesia uma outra concepção, mais solidária e com alguma empatia para com a vida animal. Todavia, longe de defender uma visão sectária sobre a questão, Coetzee constrói a trama do romance de modo a nela introduzir bons e fortes adversários de sua personagem central. Além de alguns professores do Appleton College e de outros presentes, há a nora de Elizabeth, pesquisadora com doutorado em Filosofia da Ciência e que defende uma postura científica contra Elizabeth, que, para ela, apegase a romantismos literários sobre os animais (COETZEE, 1999).

Os críticos de Elizabeth Costello a questionam em duas linhas argumentativas, nas quais podemos identificar uma tendência epistêmica e outra ética. A primeira é explorada por sua nora Norma, e a segunda pelos presentes às duas palestras. Na conversa que Norma tem com John, seu marido e filho de Costello, a primeira tendência fica clara:

Por exemplo, o que ela falou sobre razão humana. Ao que parece ela [Elizabeth Costello] estava tentando argumentar sobre a natureza da compreensão racional. Dizer que o raciocínio é apenas uma consequência da estrutura da mente humana; que os animais têm seus próprios raciocínios, de acordo com a estrutura das suas mentes, a que não temos acesso porque não temos uma linguagem comum com eles.

Qual é o problema?

É ingênuo John. É o tipo de relativismo fácil, raso, que serve para impressionar calouros. Respeito pela visão de mundo de todo mundo, a visão de mundo da vaca, a visão de mundo do esquilo, e por aí vai. Isso acaba levando à

completa paralisia intelectual. Você passa todo o tempo respeitando, que não sobra tempo para pensar.

Um esquilo não tem uma visão de mundo?

Tem, o esquilo tem uma visão de mundo, sim. A visão de mundo do esquilo compreende bolotas de carvalho, árvores, variações do tempo, gatos, cachorros, carros e esquilos do sexo oposto. Compreende um sistema de como esses fenômenos interagem e de como ele deve interagir com eles para sobreviver. E só. Nada mais. Isso é o mundo segundo o esquilo. (COETZEE, 1999, p. 56-57).

No enredo, o conflito entre Norma e Costello nunca é explícito, pois as personagens não travam nenhuma conversa sobre o polêmico tema, que são os animais. Conhecemos os pontos de vista de Norma pelas conversas que ela tem com o marido. Já a tendência que revela as discussões éticas vem à tona com muita força. Em sua primeira palestra, intitulada “Os filósofos e os animais”, Elizabeth Costello comparara os abatedouros de animais com os campos de concentração nazistas. No dia seguinte, quando apresenta sua segunda palestra, ela recebe muitas críticas, inclusive recebendo o bilhete de um poeta chamado Abraham Stern, que havia sido convidado para o jantar oferecido pela Universidade em homenagem a Costello, mas que não comparecera após ouvir a referida comparação.

A senhora se apropriou indevidamente da conhecida comparação entre os judeus assassinados na Europa e o gado abatido. [...] Se os judeus são tratados como gado, não se pode concluir que o gado é tratado como os judeus. Essa inversão insulta a memória

dos mortos. Além disso, trata os horrores dos campos de forma rasa. Perdoe a minha franqueza. A senhora disse que é velha demais para perder tempo com frivolidades. O mesmo vale para mim. Atenciosamente, Abraham Stern. (COETZEE, 1999, p. 59).

Essas palavras deixam transparecer dois aspectos importantes do romance. O primeiro é a própria emergência do problema ético e moral, tanto em relação à questão animal quanto à comparação dos abatedouros com os campos de concentração. O segundo é o aparentemente simples detalhe da personalidade de Elizabeth Costello, avessa a frivolidades. Nesse sentido, um traço dela que se destaca é um certo mal-estar diante das plateias, e a acolhida sempre impaciente das perguntas que lhe são feitas. Esse aspecto é importante porque quando o leitor encontra Elizabeth Costello diante dessas circunstâncias, ele tem a impressão de que ela não é uma boa debatedora. Ao contrário, ele é levado – seria uma estratégia de Coetzee? – a concordar com seus opositores, ou a lamentar que, após conquistar a simpatia de muitos, a personagem os decepcione.

Isso fica evidente na exposição e debate sobre as duas palestras. Quando aborda a relação dos homens com os animais sob o ponto de vista da Filosofia, embora revele conhecer nomes atuais cujas obras advogam a defesa dos animais, como Tom Regan e Mary Midgley, Elizabeth Costello concentra sua análise em algumas figuras clássicas da Filosofia cujos pensamentos fundamentaram postulados que deram origem a uma moral que cauciona o sofrimento animal. Todavia, além de deixar de fora outros nomes que destoam do baixo contínuo da História da Filosofia, ela não oferece bons argumentos contra os filósofos que acusa. Daí o leitor ser levado a dar razão a Norma, mesmo estando seduzido pelas palavras de Costello que, infelizmente, mais sugerem do que demonstram.

Mas isso que aparentemente parece testemunhar a fragilidade do romance de Coetzee acaba por ser sua força, uma vez que nos coloca diante de questões fundamentais e que são motivo de reflexão constante na História da Filosofia, como, por exemplo, qual é o papel da arte no contexto das discussões éticas e, por isso mesmo, qual é o posicionamento filosófico diante da influência do artista. Isso nos conduz, *pari passu*, a duas questões. A primeira diz respeito à contraposição entre, de um lado, a linguagem literária e artística e, de outro, a linguagem filosófica e científica. A segunda, se a Literatura pode ser um veículo de transformações éticas. Embora guardem uma relação especular, os dois problemas podem, eventualmente, ser analisados em separado, sem considerar o quanto um reflete o outro. Numa época marcada pela separação metodológica e isolamento de áreas, essas questões parecem despiciendas, visto já estarem (aparentemente) superadas. Todavia, reflexões inaugurais sobre a Ética e seu estatuto axiológico mostram a questão de uma outra perspectiva.

VOLTANDO AOS FUNDADORES: PLATÃO E ARISTÓTELES, DE NOVO

Como sabemos, tanto Platão quanto Aristóteles se ocuparam bastante desses problemas. Em pelo menos dois *Diálogos* de Platão a relação entre Arte, Ética e Filosofia transparece com muita força: *lão* e *A república*. No primeiro, o filósofo grego questiona o tipo de conhecimento que o poeta tem, e qual técnica utiliza para obter e expressar esse conhecimento. Sua intenção é demonstrar que os poetas agem por inspiração divina, mas que não têm conhecimento de sua arte, pois não utilizam uma *téchne* própria a partir da qual fosse possível haver um critério que lhes permitisse distinguir o que é bom do que não é (PLATÃO, 2007). Mais aguda, porém, é a crítica dirigida aos

poetas na *República*. Na discussão sobre a justiça e o homem, Sócrates concebe que a alma humana só é capaz de contemplar a justiça se viver numa polis justa (PLATÃO, 2006). Daí a educação dos cidadãos converter-se no principal fator para cultivo da justiça. Em contraposição à república dos sábios, educados de acordo com a reta Filosofia, Sócrates mostra a periculosidade das cidades cujos cidadãos nascem e crescem educados a partir dos épicos homéricos (PLATÃO, 2006). Onde a conhecida passagem em que os poetas são expulsos da verdadeira república (PLATÃO, 2006). Desprovidos do verdadeiro conhecimento e da ciência do belo, do bom e do justo, os poetas representam um perigo, pois moldam a alma dos homens de acordo com os princípios poéticos, ou seja, sem *téchne* e sem *epistémé*, o que vale dizer longe da verdade.

Estabelecamos que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade (PLATÃO, 2006).

Postura diferente terá Aristóteles. Já na *Ética* a *Nicômaco* (1987a), numa das passagens centrais sobre os discursos e seus métodos, o estagirita acusa Platão de fazer uma confusão entre gêneros. Em sua busca por definições, Platão teria exigido dos discursos éticos e artísticos que tivessem o mesmo estatuto epistêmico das ciências teóricas. Não se pode esperar, nas palavras de Aristóteles, que um matemático use raciocínios prováveis, assim como não se pode querer que um retórico dê provas científicas (ARISTÓTELES, 1987a). Portanto, a exigência platônica de que o artista ou o retórico conhecessem a essência de seus objetos da mesma forma como procediam aqueles que se ocupam das ciências teóricas, como a Física e a Matemática, estava desde logo fadada ao fracasso. Se estas últimas têm por objeto de conhecimento aquilo que é por natureza, isto é, que não pode ser diferente do que é, aquelas têm por objeto o que ocorre por frequência. Ora, Aristóteles argumenta que a Matemática

é uma ciência que se aprende por meio do ensino; a Ética, não sendo por natureza, aprende-se graças à prática. Torna-se o homem virtuoso praticando atos virtuosos. Ciência prática cujo nome já revela sua característica de estar baseada no hábito, a Ética depende de uma deliberação, ainda que baseada na razão, cujas regras não se assentam em princípios necessários e universais, mas contingentes. É agindo de tal ou tal maneira, afirma Aristóteles, que nos tornarmos tal e tal.

Em relação ao discurso poético, Aristóteles parte da mesma denúncia a Platão, a de que ele teria confundido os gêneros em sua condenação ao artista. Nesse aspecto, podemos destacar três elementos positivos que Aristóteles enxerga no discurso poético. Em primeiro lugar, sua concepção de que a tragédia é superior à História porque versa sobre o que pode acontecer e não sobre o que já aconteceu (ARISTÓTELES, 1987b); em segundo lugar, o efeito catártico da encenação trágica (ARISTÓTELES, 1987b); por fim, a noção de que o discurso poético se constrói a partir da metáfora (ARISTÓTELES, 1987b).

De acordo com o primeiro argumento, a poesia é superior à História porque se refere ao universal, e por isso mesmo ela é mais filosófica que a História. De acordo com o segundo argumento, a poesia trágica tem um componente moral importantíssimo, pois ao imitar uma ação de caráter elevado, produz efeitos que purificam o expectador, o que por si só revela sua importância ética. E, por fim, de acordo com o terceiro argumento, baseado na transposição das palavras, o discurso poético tem uma racionalidade que lhe é própria, uma vez que a analogia está baseada num cálculo feito pelo poeta, que só pode atingir seus efeitos filosóficos, tal como ocorre na universalidade que a poesia veicula, bem como seus efeitos morais, se seu discurso poético estiver construído pelas regras próprias da linguagem que lhe é inerente.

COETZEE, UM ESCRITOR ÉTICO

É essa discussão entre poética e Filosofia, inaugurada por Platão na *República* (2006), que vamos encontrar incrustada no romance *A vida dos animais*. Nesse aspecto, aquela crítica da personagem Norma ao discurso que Costello faz em defesa dos animais é similar à concepção platônica segundo a qual a poesia propaga um falso saber, uma ilusão perigosa para aqueles a quem ela se dirige. Norma ainda comunga de uma crença na ciência de cunho mecanicista ao considerar, em nossos juízos sobre os animais, aquilo que pode ser quantificado e medido. Ela é um tipo contemporâneo que, em relação à discussão ética sobre os animais, se apegua a uma tradição metafísica e científica que apela à superioridade humana como justificativa para excluir os animais da esfera moral.

Assim, em relação aos animais, além de desconsiderar *tout court* as concepções de Elizabeth Costello por serem poéticas, Norma julga que só aquilo que pode ser medido e quantificado pela ciência pode servir de critério para definir a postura humana diante da vida animal. Elizabeth Costello não apenas desconfia da racionalidade como critério para definir a superioridade dos homens em relação aos animais como nega igualmente que essa pretensa superioridade permita ao homem sujeitar os animais como quiser, dispondo da vida deles como bem lhe aprouver. No entanto, antes de confrontar as duas séries argumentativas, cumpre trazer a objeção de Norma para fora da história em que ela se situa. A questão é saber se a defesa do discurso poético, no caso de Costello, ou a forma literária romanesca, no caso de Coetzee, consegue atingir um estatuto ético que possa ser considerado um meio de transformação das ações humanas. Contrariamente ao platonismo radical de rechaço à arte defendido por Norma, julgamos ser possível pensar uma obra literária desde a perspectiva aristotélica, segundo a qual o caráter humano se

constitui pela prática das ações, prática essa que pode ser desencadeada por um efeito catártico. Nesse sentido, uma obra literária pode ter um aspecto transformador.

No caso de Coetzee, a visão tradicional sobre as possibilidades éticas da Literatura modifica-se radicalmente. Com efeito, estamos diante de um escritor cuja obra se tem tornado paulatinamente bibliografia básica nas discussões acerca dos direitos dos animais.³ Segundo Anton Leist e Peter Singer (2010), isso significa questionar o papel principal da Filosofia no que concerne às discussões éticas. Esse questionamento, do qual a literatura de Coetzee é expressão, é possível porque herda do século XIX uma tríplice reação à tradição filosófica de confiança desmedida da razão: a reação do historicismo, do romantismo e do materialismo. No século XX, o crepúsculo da Filosofia faria nascer duas tendências que encaram o primado da razão já de uma perspectiva deflacionada. De um lado, a Filosofia Analítica e Pragmática, que reserva à razão apenas um papel epistemológico; de outro, os pós-modernos, para os quais a racionalidade defendida pela Filosofia é um discurso semelhante a outros, como o da Literatura. Argumentam que, tal como acontece com a Filosofia, a Literatura seguiu caminho similar, dividindo aquilo que chamamos de modernidade e pós-modernidade, pois enquanto naquela ainda há ideais como as de objetividade, realismo, verdade, esta abre mão de tais crenças. Se a modernidade literária guarda ainda uma defesa por um ideal de razão, a pós-modernidade rompe com isso, caracterizando-se muitas vezes pela denúncia de que a crença na razão e na ciência teria conduzido aos horrores da Segunda Guerra, por

³ Anton Leist e Peter Singer (2010) afirmam que, se tradicionalmente a Literatura e a Filosofia mantêm uma relação tensa, Coetzee é responsável por um desses poucos encontros entre as duas áreas. E a realização desse diálogo significa precisamente pôr em xeque aquela tradição iniciada por Platão, que, confrontando a cultura grega de então, representada pelo realismo dos sofistas, vai aos poucos concebendo uma linguagem especializada para a Ética, ou seja, a Filosofia.

exemplo. Nesse sentido, coube muito mais à Literatura fazer tais denúncias, muito antes do que a própria Filosofia.

Por isso, podemos atribuir ao romance *A vida dos animais*, de Coetzee, um lugar positivo no que tange à discussão ética. Se assim for, um livro de literatura, como apontam Leist e Singer (2010), é capaz de conter reflexões éticas que desencadeiem uma transformação no âmbito daquilo que a personagem Elizabeth Costello defende, ou seja, a proteção dos animais. Considerando-se os pontos de vista defendidos por ela, as linhas gerais de sua argumentação apontam para uma limitação da tradição ética, que, presa a visões antropocêntricas, excluiu da esfera moral outros seres vivos; além do mais, as ações baseadas nesses princípios são elas próprias motivos de reflexão ética, a qual passa necessariamente por uma nova forma de conceber os atos humanos e suas consequências. Daí encontrarmos no discurso de Elizabeth Costello uma análise do significado da tradição ética filosófica afim ao que outros pensadores têm feito mais recentemente. Autores como Peter Singer, Hans Jonas e Michel Serres fizeram reflexões que partem de pressupostos semelhantes àqueles encontrados em *A vida dos animais*.

POR UMA ÉTICA DA VIDA AMPLIADA

Peter Singer (2002) defende que a luta pelos direitos dos animais se inscreve na história de luta por conquistas tais como a das mulheres e a dos negros. O filósofo considera que a luta das mulheres por igualdade de direitos é travada contra o machismo, da mesma maneira que a dos negros contra o racismo. Os direitos dos animais, por sua vez, têm como inimigo o que ele denomina “especismo”. Se o machismo se baseia na ideia de que um sexo é superior ao outro e o racismo se sustenta pela noção de que uma raça é superior à outra,

o especismo é o preconceito ou a atitude tendenciosa de alguém a favor dos interesses de membros da própria espécie contra os de outra. Nesse sentido, a igualdade de direitos entre homens e mulheres foi negada historicamente tendo como fundamento a noção de que os homens eram superiores; a escravidão, por seu turno, baseava-se na concepção de superioridade de raças. Portanto, essa mesma noção de superioridade serve como fundamento para explicar por que os homens infligem tanta dor e sofrimento aos animais: pois estão investidos da superioridade da espécie humana.

Segundo Singer (2002), um dos principais elementos que explicam o especismo é a tradição ocidental, uma vez que somos herdeiros do cruzamento básico de quatro culturas: a grega, a romana, a judaica e a cristã. Todas elas estão baseadas em princípios teológicos ou filosóficos que em sua tendência dominante defendem a superioridade do homem em relação aos demais animais. Embora considere que ao longo dessas tradições houve nomes que defendiam uma visão contrária àquela que seria predominante, não foram essas vozes dissonantes que definiram o modo pelo qual o homem se relaciona com os animais. Assim como Elizabeth Costello no romance de Coetzee, Singer atribui à tradição filosófica ocidental uma grande responsabilidade por nossos hábitos de maus-tratos aos animais, em suas mais variadas formas. Uma análise comparativa entre os dois tipos de argumentos permite, em nosso entender, ampliar o alcance da crítica a essa mesma tradição, assim como estabelecer novos posicionamentos éticos. Com efeito, se por um lado o tipo de construção argumentativa do texto filosófico contribui para reforçar as teses apresentadas em uma obra literária, esta tem a vantagem de ter um alcance mais amplo. Se a Ética, como a entende Aristóteles, é um tipo de saber prático que visa alcançar o sumo bem, e é pela prática de atos bons que nos tornamos bons, então uma obra literária pode bem cumprir esse papel, na medida

em que pode conduzir a uma reflexão que acabe por produzir uma mudança de postura de seus leitores.

A partir de premissas semelhantes às de Elizabeth Costello e Peter Singer, Hans Jonas (2006) e Michel Serres (1990) apontam para os limites da Ética e de seus fundamentos filosóficos para pensar os problemas contemporâneos. Os dois consideram que os princípios morais e políticos da tradição operam num âmbito exclusivamente antropocêntrico, o que os torna insuficientes diante de problemas que extrapolam os limites de um bem relativo apenas aos homens. Hans Jonas argumenta que até o século XX todas as éticas compar-tilharam dois aspectos comuns: o antropocêntrico e o momentâneo. De acordo com o primeiro, toda forma de princípio ou imperativo moral leva em consideração apenas que a ética deve ser um tipo de guia das ações humanas que evita que o homem cometa o mal a outro homem, embora o que se entenda por bem e mal difira de um modelo ético para outro. O que importa é que a ética é, segundo a tradição, um *medium* entre homem e homem, e apenas isso (JONAS, 2006). De acordo com o segundo, todo mandamento ético restringe-se ao aqui e agora, ou seja, tudo o que o imperativo ético prescreve acaba por considerar que a ação que dele decorre produzirá um efeito no tempo presente (JONAS, 2006). Os avanços técnico-científicos, porém, atingiram um patamar de tal natureza que, segundo Hans Jonas, os efeitos das ações humanas em um mundo dominado pela tecnologia não atingem apenas o próprio homem; além disso, essas ações têm um efeito cumulativo cujos resultados só se tornarão visíveis num futuro longínquo.

Atingimos um estado civilizatório em que as ações humanas se estendem para o próprio mundo natural. Daí os dois elementos centrais da Ética tradicional serem insuficientes para refletir de modo eficiente os problemas de nossa civilização. A primeira alteração desse quadro que mostra os limites da Ética herdada foi a compreensão

da vulnerabilidade da natureza, o que levou ao surgimento de uma ciência do meio ambiente, a ecologia, que modificou a representação que temos de nós mesmos. Junto com essa nova imagem veio a compreensão de que somos responsáveis por toda a biosfera. Por isso, a situação ética que só visa ao presente se modificou completamente. A técnica moderna introduziu ações de tal ordem que a Ética antiga já não as consegue mais enquadrar. Todos os mandamentos antigos soam agora como regras individuais. Assim, com atores pertencentes a uma coletividade, cabe à Ética impor a responsabilidade.

O princípio de responsabilidade que Jonas propõe como fundamento para sua ética envolve duas noções centrais: a de que os atos humanos devam levar em consideração os efeitos que eles terão para a natureza, e não apenas para os homens; que as ações sejam feitas tendo em vista não apenas o momentâneo como também um futuro distante. O filósofo faz uma analogia a fim de ilustrar a natureza da questão: segundo ele, ou passamos a agir de acordo com tal princípio ou estamos serrando o galho sobre o qual estamos sentados. Por isso, é preciso um novo imperativo ético que não se restrinja ao antropocentrismo, tampouco ao caráter momentâneo de todos os mandamentos morais. Tal é a formulação do imperativo da Ética da Responsabilidade:

Age de tal maneira que os efeitos de tua ação sejam compatíveis com a permanência de uma vida humana autêntica, ou ainda, não ponhas em perigo a continuidade indefinida da humanidade. (JONAS, 2006, p. 47).

Michel Serres (1990), em *O contrato natural*, faz reflexões semelhantes às de Hans Jonas, questionando igualmente as limitações antropocêntricas. Todavia, ele parte de uma análise que descortina nossas estruturas políticas. De acordo com o filósofo francês, os fundamentos

políticos de nossas sociedades são regidos pela noção de um contrato social. Esse contrato tem por finalidade pôr fim à guerra de todos contra todos, o que implica uma proteção para os homens no interior do corpo social. Nessa forma de pacto, mais uma vez, apenas os homens são protegidos, excluindo da esfera política e jurídica os outros seres vivos. Mas o avanço do conhecimento científico deu ao homem a possibilidade de dominar e possuir a natureza, que passou a ser ameaçada de destruição. Ora, se o contrato social tem por objetivo dar cabo de uma guerra entre sujeitos, estamos no limiar de um outro tipo de guerra, em que os sujeitos, baseados num poder científico e tecnológico, exploram os recursos naturais de tal forma que é possível considerar que essa exploração desencadeará uma guerra objetiva, na medida em que a destruição dos objetos naturais representa, por consequência, a derrota do próprio homem (SERRES, 1990).

Diante dessa nova situação, Michel Serres defende a noção de um contrato natural que, em linhas gerais, partindo das concepções sobre o contrato social, ampliaria seu horizonte até englobar a natureza como sujeito de direito. Esse novo contrato jurídico pode imitar aquelas primeiras leis hipotéticas do contrato social, ou pode ser imaginado a partir das leis que o Direito atual cria. Isso não importa. Como o contrato social só reflete a relação entre os homens, e as coisas (a biosfera) cada vez mais se impõem como problema para as ações humanas, é preciso então o contrato natural. Serres descreve seu contrato como sendo tão universal quanto o contrato social, ou seja, vale para todas as coletividades que vivem sobre a terra, visto a violência contra o mundo ser global; além disso, ele é natural e metafísico, pois envolve necessariamente um conhecimento da natureza, embora esse conhecimento não possa ser limitado pelas ciências naturais e físicas. No estágio de nossa atual civilização, essas ciências são parte do problema, pois elas têm servido à causa da guerra objetiva que todos os homens em todas as partes travam contra o mundo

objetivo das coisas naturais. Daí o aspecto metafísico do contrato (SERRES, 1990).

TENTATIVA DE CONCILIAÇÃO

Assim como Elizabeth Costello e Peter Singer, Hans Jonas e Michel Serres acusam a Filosofia de padecer de uma limitação diante dos problemas éticos contemporâneos. Formas de pensar atávicas servem de fundamento para ações numa civilização técnico-científica marcada por problemas éticos profundos. Problemas que se revelam na exploração do homem dos recursos naturais e no sofrimento e dor causados às outras formas de vida. Para Jonas e Serres, da perspectiva ética e política, estamos diante de uma série de novos problemas e questões para os quais os tradicionais sistemas éticos, filosóficos e políticos já não têm muito a oferecer. Já para Costello e Singer, o problema é ainda mais grave, pois não só não têm muito a oferecer como, ao contrário, buscam legitimar aquilo que se constitui como eticamente condenável. Essa diferença se explica graças aos outros seres a que a proposta de extensão ética se aplica. Num caso, os animais devem ter direitos assegurados em nossas tábuas de valores; no outro, é o meio ambiente como um todo que deve ter esse direito.

No caso dos animais, a Filosofia constitui-se como o mais duradouro e eficiente trabalho de legitimação da ideia de superioridade dos homens, nisso se amparando as diversas justificativas de exploração animal. No que tange aos problemas ecológicos e ambientais, como é um problema que se radicaliza e assume proporções gigantescas no século XX, não fazia parte das preocupações éticas da tradição filosófica refletir sobre essas questões. Nesse aspecto, além de partilharem de uma ideia comum que é o pressuposto inicial de

suas propostas éticas, Jonas e Serres também se aproximam quando buscam a causa inicial que explicaria os rumos de nossa civilização. Hans Jonas (2006) atribui ao preceito de Francis Bacon (2003) de que saber é poder a causa pelo desenvolvimento de uma ciência cuja técnica colocou o homem diante do perigo iminente da destruição do planeta. Michel Serres (1990) considera que a exortação de Descartes (1902) para que o conhecimento científico fosse usado para dominar e possuir a natureza culminou nos mais sérios problemas éticos, políticos e filosóficos de nossa época.

Para Jonas e Serres, a modernidade filosófica tem como um de seus marcos iniciais precisamente a ideia de que o conhecimento e a ciência devem ser usados em prol de um domínio sobre a natureza. Mas apesar de concordarem com o diagnóstico geral, os autores diferem no tratamento que dão ao problema e nas saídas para onde apontam. Enquanto Hans Jonas assume um posicionamento mais radical, Michel Serres matiza sua visão sobre o papel da ciência, atribuindo-lhe ainda um lugar positivo e de destaque em seu contrato natural.

O ideal baconiano de que o conhecimento confere ao homem poder – e de que este deve ser aplicado para dominar as outras criaturas – engendra uma dialética que, segundo Hans Jonas, aponta para a superação de uma civilização tecnológica em que esse poder se tornou uma ameaça. Em seu primeiro grau, o poder deve ser aplicado a uma natureza ainda vista como inesgotável. Esse poder foge a todo controle daqueles que passam a aplicá-lo, convertendo-se numa ameaça para a natureza e, por consequência, para o próprio homem: é o segundo grau do poder. É preciso, portanto, um poder de terceiro grau que limite a atuação do anterior. Esse poder, adverte Hans Jonas, deve vir da política. Assim, a Ética da Responsabilidade não é uma ética individual; é uma ética coletiva compartilhada por atores cujas vontades são limitadas por um poder político. Se a ciência

e a tecnologia dela advinda é usufruída por todos, estando fora do controle essa disseminação, é preciso adotar políticas que ponham termo a essa situação.

Lebrun (2006) vê nas análises e propostas de Hans Jonas o perigo que por vezes emana das proposições filosóficas. Quando os filósofos pensam estar de posse de princípios éticos e políticos que sejam a solução dos problemas que diagnosticam, essas soluções correm o risco de resvalar no autoritarismo. Haveria, aos olhos de Lebrun, uma tecnofobia nas análises de Jonas, o que acaba por fazê-lo adotar uma visão sobre a ciência tão perigosa quanto a que ele denuncia. Como o medo desempenha um papel central nas reflexões de Jonas, sua Ética da Responsabilidade vem ocupar justamente lugar numa civilização em que os avanços científicos e tecnológicos devem gerar não mais aquela confiança no progresso, mas o temor por seus efeitos. Todavia, esse medo está baseado em hipóteses, pois o filósofo não apresenta os efeitos reais e nocivos que a técnica produz. Devemos esperar que isso de fato aconteça.

Há que se notar que a crítica de Lebrun a Hans Jonas faz sentido se a consideramos como um comentário e uma análise baseados na História da Filosofia que se fecha sobre si mesma. Com efeito, se Hans Jonas não demonstra quais seriam os riscos que a ciência ofereceria, à época do texto de Lebrun (originalmente publicado em 1996), ou mesmo quando foi escrito o livro de Jonas, já havia farto material produzido em várias áreas do conhecimento. Embora cite os artigos de Potter, escritos na década de 1970 sobre os problemas da bioética, que tocam na questão de forma apenas incipiente, Lebrun (2006) desconsidera textos fundamentais para a discussão sobre os problemas ecológicos e a responsabilidade do conhecimento técnico-científico para o desenlace desses problemas. É o caso do livro *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson (1969), publicado originalmente em 1962, além das conferências

mundiais voltadas ao tema, nos anos de 1972, em Estolcomo, e 1992, no Rio de Janeiro .

Para Lebrun, ao tentar restituir a ética, dando-lhe um papel decisivo nesse contexto, Hans Jonas adota um papel político e normativo perigoso. Senhor dessas normas que devem limitar o poder de segundo grau da técnica, os especialistas em Ética (tal como os sábios na república de Platão) teriam um poder de terceiro grau que lhes permitiria exercer uma censura sobre questões que não são da sua alçada (LEBRUN, 2006). O risco, portanto, é o de conferir poderes demasiados ao Estado, criando uma sociedade controladora. Ao atribuir um papel apenas negativo à técnica, Hans Jonas não teria percebido que os problemas que a ciência gera só podem ser solucionados pela própria ciência, cuja prática deve não apenas destruir, como também resolver os problemas ecológicos e ambientais.

A crítica de Lebrun à proposta política de Hans Jonas torna-se especialmente relevante porque ela nos permite estabelecer um elo mais forte entre a Ética da Responsabilidade e o contrato natural. Com efeito, embora concorde que o conhecimento científico desencadeou uma tecnologia cujos efeitos se tornaram um problema sem proporções para a humanidade, Michel Serres considera que à ciência deve ser reservado um papel decisivo no pacto que propõe. Atento a essa tensão histórica entre os homens da ciência e o Estado, Serres argumenta que há muitos exemplos de como aqueles foram julgados e punidos por este. Todavia, a História trataria de mudar os veredictos dos tribunais. Se Sócrates, Galileu, Lavoisier e Lissenko, por exemplo, foram condenados pelos donos do poder de sua época, acabaram absolvidos no tribunal histórico. Nesse aspecto, de tanto se ter mostrado equivocado em seus julgamentos contra a ciência, o tribunal político abriu mão de exercer esse papel. Eis aí, portanto, uma das causas que contribuíram para o poder ilimitado da ciência.

Todavia, Serres não propõe uma nova forma de controle ou de tribunal. Ao contrário, acredita que uma síntese entre ciência e política é condição *sine qua non* para o êxito do contrato natural. Se se trata de fazer da natureza um novo sujeito de direito, ninguém poderia ser o melhor representante dela no contrato do que os homens da ciência. Por conhecer a natureza, eles devem tornar-se seu porta-voz no pacto. O contrato substitui, dessa forma, a relação parasitária baseada na ideia cartesiana de domínio e posse pela noção de simbiose. A ciência não deve apenas ser a causa de uma possessão destruidora, mas doravante contribuir para a superação dos problemas causados à natureza.

O caráter ético dos problemas relacionados ao meio ambiente em geral e aos direitos dos animais em particular se constitui como um campo relativamente novo. O que pretendemos discutir neste texto foi acima de tudo as diferentes perspectivas a partir das quais esses problemas podem ser abordados. Haveria, sem dúvida, uma quantidade de outras áreas que poderiam ainda lançar luz sobre o tema; talvez mesmo todas as atividades que expressam o saber ou a cultura, numa perspectiva histórica, religiosa, científica etc., não estejam mais indiferentes aos problemas ambientais, seja no que se refere à natureza numa versão menos ampla, seja numa visão mais abrangente em que estão inseridos os animais. Ao iniciar a discussão por uma obra de ficção, como o romance *A vida dos animais*, de Coetzee, acreditamos na capacidade da Literatura e da Arte para não raro tirar do sono dogmático aqueles que ainda não se atentaram para os problemas apontados no romance. Porque desperta para o problema sem necessariamente oferecer soluções – não seria essa afinal a meta de uma obra de arte, e nem devemos exigir dela isso –, podemos buscar na Filosofia um apelo a tal chamado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Valandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987a. (Coleção Os Pensadores, v.2).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987b. (Coleção Os Pensadores, v.2).
- BACON, Francis. *The new organon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CARSON, Rachel. *Primavera silenciosa*. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- COETZEE, John Maxwell. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DESCARTES, René. *Discours de laméthode*. Paris: Léopold Cerf, 1902.
- JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade*. Trad. Marijane Lisboa e Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- LEBRUN, Gerard. Sobre a tecnofobia. In: LEBRUN, Gerard. *A filosofia e sua história*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 481-508.
- LEIST, Anton; SINGER, Peter (ed.). *J. M. Coetzee and ethics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Anna Lia Amaral A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *Ião*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade do Pará, 2007.

SERRES, Michel. *O contrato natural*. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SINGER, Peter. *Animal liberation*. New York: Harper Collins, 2002.



SOBRE OS AUTORES

Elton Moreira Quadros

Doutor e mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) e especialista em Educação, Cultura e Memória pela mesma Universidade. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Professor auxiliar na área de Filosofia do Direito e professor do quadro permanente do PPG em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental, no Departamento de Educação - Campus VIII da Uneb, e do PPG Memória: Linguagem e Sociedade da Uesb. Líder do Grupo de Pesquisa em Fenomenologia, Memória e Justiça. Atua na área de Filosofia, Memória e Cultura, com ênfase em Fenomenologia, Ricoeur e Meio Ambiente Cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0927418505386365>

E-mail: emquadros@uneb.br

Halysson Dias Santos

Doutor e mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), especialista em Teoria e História Literária e graduado em Letras Vernáculas pela mesma Universidade. Professor assistente do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, na área de Literatura Brasileira e Portuguesa, e professor do Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras) da Uesb. Atua na área de Teoria e Literatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7090170211633501>

E-mail: halysson.uesb@gmail.com

Marcello Moreira

Doutor em Literatura Brasileira e mestre em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor pleno do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, na área de Literatura Brasileira, e professor do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Atua na área de Filologia e no campo historiográfico.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4062269068371059>

E-mail: moreira.marcello@gmail.com

Márcio José Silveira Lima

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade da Universidade Federal do Sul da Bahia. Editor-responsável dos *Cadernos Nietzsche* e membro do Grupo de Estudos Nietzsche.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1613316788976945>

E-mail: marscill@gmail.com

Rafael de Mesquita Diehl

Doutor, mestre e graduado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor visitante do curso de Especialização em História da Igreja do Centro Universitário Católico de Santa Catarina. Professor visitante do curso de Teologia do Instituto de Filosofia e Teologia Santo Alberto Magno. Professor do curso EaD de Teologia Católica do Centro Universitário Internacional. Atua nas áreas de História Medieval e História da Igreja.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3233923067103453>

E-mail: rafael.diehl@gmail.com

Formato: 150 mm x 210 mm
Tipografia: Minion Pro e ChaletComprime
Papel: Pólen Soft, 80 g/m² (miolo)
Cartão Supremo, 300 g/m² (capa)
Impressão: Junho/2019
Gráfica: ImpressãoBigraf

Este livro propõe reflexões em perspectivas que perpassam a epistemologia, a estética, a retórica e a ética. Intencionamos que sirva para a tradição hermenêutica da arte e que possa ultrapassar suas margens ao propor Arte e Literatura como movimentos do espírito humano que podem dizer de nós, da nossa transitoriedade e que nos impulsionam a ir além ou a nos compreender mais do que o pensamento conceitual. O primeiro artigo trata do pensamento antigo, a partir da abordagem hölderliniana da tragédia de Édipo Rei e sua crítica ao racionalismo. No segundo texto, entramos numa exposição sobre a estética medieval a partir do olhar contemporâneo de Panofsky, Schmitt e Eco. No artigo seguinte, estamos mais interessados em refletir sobre a origem do discurso estético. Por fim, o último texto procura discutir algumas questões éticas sobre os direitos dos animais e problemas ambientais por meio da leitura da obra de Coetzee.



<https://portal.uneb.br/eduneb/>

