

POESIA E/OU VERDADE? O ESTÉTICO ENTRE SENSACÃO E IDÉIA

Kathrin H. Rosenfield

RÉSUMÉ

Le présent article révèle, à mesure que nous progressons dans sa lecture, la pertinence conceptuelle de la pensée d'Aristote à propos de la vérité et la beauté. Développé à partir des catégories classiques, l'article représente aussi bien une méditation philosophique qu'une réflexion sur la poésie, et loin de s'exposer à l'entrave du scepticisme catégoriel, indique les possibilités de sa propre ouverture théorique.

É um fato bem conhecido que os filósofos, no momento em que procuram distinguir sua atividade específica do domínio estético, tendem a atribuir a este um estatuto empírico, vinculado à experiência e comprometido com as limitações da concretude sensível. Mas é um fato também que *este modo de delimitação* sempre encontrou resistências no próprio meio dos pensadores filosóficos que afirmam, desde Aristóteles, uma nítida afinidade entre *poiesis* e filosofia. Em que consiste, para além dos diferentes modos de expressão (poético ou discursivo), o nexo entre o pensamento do poeta e o do filósofo? O conceito de verdade serve muitas vezes como divisor de águas, e nós começaremos com ele para situar, num primeiro momento, a idéia aristotélica de verdade-beleza *poética* numa perspectiva moderna (kantiana e pós-kantiana). Num segundo momento, este eixo teórico nos levará a conferir certas abordagens contemporâneas de textos antigos com as exigências de leitura e inteligência *poéticas que se desenham na reflexão* de Hölderlin e que abre uma perspectiva unindo Platão e Aristóteles a Kant.

O conceito de verdade não é necessariamente incompatível com a *mimesis*. Já no *Menon* de Platão¹ as “opiniões verídicas” têm um papel

1. Platón, *Gorgias, Menon*, in: *Oeuvres Complètes*, t. 3, segunda parte, Paris, Les Belles Lettres, 1955 (sigla M).

capital para afirmar o valor, difuso e difícil de definir, da intuição profética e poética ou da excelência política e ética dos personagens ilustres dos velhos tempos - de Homero e Hesíodo a Themístocles. A verdade de sua *theia moira* (inspiração divina) não ocasiona nenhuma *dúvida* a Platão. Mas, por mais que Platão venere as palavras e as obras dos grandes homens de antanho, ele compara suas opacas "opiniões verídicas" (*aletheis doxais*, M 85 c - 86 a) às estátuas de Dédalo: figuras maravilhosas que os antigos identificam com a proverbial fugacidade das coisas vivas (M 97 c-d). Infinitamente belas e preciosas, elas "fogem", escapam do domínio do inteligível, manifestando-se *paragignomene* (M 100 a), *sem a intermediação da inteligência e do conhecimento*. Daí a importância do esforço metódico do recordar (*anamimneskesthai*, M 86 a), esforço propriamente intelectual que estabiliza a opinião verdadeira, fazendo-a comunicável e transmissível a outros².

Se Platão enobrece a imaginação poética e profética como *theia moira*, ele aproveita desta reverência para ... eliminá-la como inacessível ao intelecto propriamente humano. Aristóteles, ao contrário, considera a intuição poética como um modo de intelecção e de compreensão *sui generis* que repousa - não sobre a intervenção de um intelecto alheio às aptidões humanas-, mas sobre o *amalgama da sensação e da razão*. Retornaremos a esta concepção aristotélica, conectando-a com uma série de observações de pensadores modernos - de Kant a Musil, de Hölderlin a Wittgenstein, de Goethe a Lévi Strauss e a B. Williams. Estes recortes oblíquos têm como ponto de convergência um elemento comum: a base *afetiva-e-intelectual*

2. É bem conhecido o retorno a esta idéia do conhecimento como reconhecimento que os poetas e filósofos do idealismo alemão protagonizaram. Para Schelling, filosofia é o "relembrar" do Eu daquilo que fez na sua existência pré-consciente e que foi esquecido com o tornar-se consciente. Uma idéia análoga aparece também nos fragmentos filosóficos de Hölderlin, que reformula a idéia da unidade originária do homem com a natureza (Schelling) através de conceitos como "das Innige" (a intensidade interior), intuição - inacessível ao conhecimento discursivo - do todo, como condição da experiência empírica e conceitual. Mostraremos as implicações aristotélicas deste retorno a Platão para além dos pré-românticos - em R. Musil, cuja "poética" repousa na distinção de dois domínios - o "não-racioide", espiritual, artístico e o "racioide", das proposições filosóficas e científicas. Cf. *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbek, 1976, 2 vol. (sigla TB), I, p. 148, II, p. 89, nota 71.

sobre a qual repousa o domínio estético e que se manifesta como “surpresa” ou como “admiração” (positiva e/ou negativa).

A SURPRESA: SOLDA DA IMAGINAÇÃO E DA COGNIÇÃO

Engrandecendo a sabedoria poética como *theia moira* inacessível ao conhecimento (*techne, episteme*), Platão reserva a este último a honra de ser o centro dos interesses dignos do homem da *polis*. Aristóteles, por sua vez, não hierarquiza o saber poético como verdade vaga e fugidia e, neste sentido, inferior ao conhecimento conceitual, mas investiga a *poiesis* como inteligência propriamente imaginativa, como processo específico de cognição poética que faz convergir a sensação e a razão no “reconhecimento” trágico (*anagnôrisis*). Construído com o prefixo *ana-* (que remete ao procedimento platônico da *anamnese*) e um substantivo derivado do radical *gno-* (que Platão reserva a processos propriamente intelectuais, como *gignosko, gnôme*), este conceito aristotélico recorta diversamente o tecido semântico e conceitual de Platão. Desta forma, o reconhecimento poético torna-se um processo duplamente sensível e intelectual, conferindo ao pensamento poético uma relevância racional propriamente humana - o que Platão tinha negado à sabedoria poética.

Simultaneamente sensível e intelectual, a *poiesis* exige atitudes que não são *exclusivamente* intelectuais. Eis porque sensações e sentimentos como a *surpresa admirativa* têm, na *Poética*, uma função capital. São eles que sustentam a *percepção* como processo já virtualmente *cognitivo*, como *compreensão implícita* da obra poética, que se distingue da *intelecção discursiva* apenas pelo modo de representação específico (a utilização de significantes “concretos”, imagens de objetos, sensações, etc.). Em consequência, Aristóteles constrói seu conceito de “reconhecimento” poético (*anagnôrisis*) modulando precisamente o vocabulário platônico da *cognição*. O verbo *ana-gnorizo* repousa sobre a mesma combinação que a do platônico *ana-mimneskesthai*, o “rememorar” que deve estabilizar, no conceito, as difusas verdades das intuições poéticas ou proféticas. Mas, contrariamente a Platão, Aristóteles reserva ao “reconhecer” difuso nas figuras poéticas um estatuto próprio - que Platão lhe negou ao afirmar que as inspirações divinas (*theia moira*) ocorrem

para-gignomene (sem intervenção do intelecto) e, por isto, são irremediavelmente fadadas à “fuga” e ao esquecimento. Aristóteles reserva valor intelectual e racional ao verbo *anagnorizo* e ao substantivo *anagnôrisis* (para os processos de cognição sensível-e-intelectual), termos estes que subsistem ao lado de *theorein* e *episteme* (estes últimos designando a intelecção propriamente discursiva e abstrata). Portanto, ele reconhece o valor cognitivo de processos que conjugam sensação e razão, reservando à imaginação um estatuto teórico próprio - fato que é notável pela analogia com a *Crítica do Juízo* de Kant³. Entretanto, não há tanta surpresa para quem conhece o contexto mental da *polis* clássica - onde toda educação e boa parte da ciência repousam sobre a sabedoria de poetas como Homero e Hesíodo⁴. Diante deste pano de fundo, a teoria de Aristóteles é, a rigor, menos surpreendente do que as investidas de Platão, cujos argumentos ora irônicos, ora sutilíssimos contra a poesia devem ter causado espécie ou provocado sorrisos dos seus contemporâneos.

Sob este prisma, certas formulações obscuras do *De Anima* (III, 1) começam a se esclarecer⁵. Aristóteles afirma, com efeito, que “a alma distingue tanto pelas sensações quanto pela razão”, citando em apoio Homero e Empédocles. A partir deste núcleo comum, Aristóteles elabora o caráter distintivo do intelecto, que é o de “estar em atividade por si próprio” (429 a 22-24) MZ 9. Esta passagem provocou a seguinte pergunta entre os comentaristas: por quê Aristóteles, desejando distinguir a razão da sensação, se alonga sobre a *analogia* que vincula estas faculdades distintas? A resposta só pode ser que Aristóteles tem em mente ao menos um domínio onde a distinção nítida não pode ser feita: o domínio poético (nós diríamos, seguindo Kant, o estético).

3. I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977. *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro, Forense, 1993 (sigla CJ, seguida do parágrafo).

4. O livro de Henry Joly, *Le Renversement platonicien. Logos, Episteme, Polis*, Paris, Vrin, 1985, toca no problema da *kalokagathia* sob diversos ângulos. Cf. em particular o segundo capítulo da primeira parte, pp. 37 - 53.

5. Nossa reflexão aproveitou amplamente do comentário de Marco Zingano “Razão e sensação no *De Anima* - um estudo de III, 4”; nossas observações apenas trazem uma perspectiva suplementar para a interpretação desta passagem difícil. (Sigla MZ).

A dificuldade das passagens do *De Anima* esclarece-se quando introduzimos a análise dos sentimentos trágicos. A *Poética*⁶ assinala com insistência que as proposições poéticas não procedem da mesma maneira que as proposições discursivas. O capítulo 6 repete várias vezes que o personagem poético (o herói) não é uma representação alegórica de uma abstração - do *ethos*, “caráter”, no sentido de “disposição estável”, não na acepção de pessoa viva e composta de muitas disposições, mas como qualidade isolada do todo, abstraída no conceito. O herói é um “personagem-em-ação”, diz Aristóteles, cujas disposições caracteriais “se desenham” progressivamente no “sistema de fatos” construído pelo poeta.

Vendo uma tragédia, não vemos o *ethos*, mas um fluído de ações e reações, de contrastes e de oposições que desdobram diversas *virtualidades* éticas e o sentido deste emaranhado confuso de virtualidades depende da reviravolta e do choque de surpresa que alertam para um duplo (ou múltiplo) sentido inscrito nos mesmos fatos. É a “forma própria” - isto é, o sistema de relações significantes entre as figuras da tragédia - que produz a surpresa admirativa do espectador, o “choque de surpresa” (*thaumaston*) e a “reviravolta” (*metabasis, metabole*) que *inverte a ordem do que foi visto*.

O encadeamento progressivo entre *sensação, surpresa e cognição* se produz graças à *inversão da ordem inicial das coisas*. Aristóteles salienta que o “efeito próprio”⁷ (to tes tragôidian ergon) e o “prazer próprio” da tragédia (tragôidias hedone)⁸ repousam num ver-e-ver (a mesma coisa) *diferentemente*. Observando-se uma mesma ação, descobre-se, graças à densidade poética do “sistema de fatos” *um ou mais novos aspectos*, aspectos esses que não se anulam mutuamente, mas conferem a aura de ambiguidade “assombrosa” (deinos), a densidade e a beleza, ao herói e à tragédia⁹. É o modo de representação específico

6. *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes ed., 2 vols., Princeton / Bollingen Series LXXI-2, 1995. Para a *Poética* usamos igualmente a tradução de Duroc-Lallot, Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980 (sigla P).

7. P, Cap. 13, 52 b 30

8. P, Cap. 13, 53 a 36

9. A descoberta da “profundidade” psicológica da poesia grega, assinalada por B. Snell, está ligada ao trabalho de densificação técnica dos poetas. Cf. a interpretação destas observações por J. P. Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965, 2 vol., (sigla MP), vol. II, 104.

da *poiesis* que atribui um estatuto teórico à sensação enquanto base afetiva ou núcleo contemplativo no qual a experiência concreta e a teórica estão ainda indissolivelmente amalgamadas.

Aristóteles analisa claramente um duplo processo - sensível, emocional, de um lado, cognitivo e inteligível do outro - que corre paralelamente quando olhamos ou lemos uma tragédia. Eles “engatam” e se confundem graças à construção formal, na *surpresa* admirativa (*thaumaston*). A sensação de choque é o corolário afetivo da atividade livre do intelecto que não é subjugado pela sensação, mas *produz seu próprio afeto* ao identificar *diversos aspectos* (virtuais) de um *mesmo objeto* observado. Surpreender-se é fundamentalmente um ver-e-ver-novamente a mesma coisa, o choque *afetivo* assinalando um fato *intelectual* - o fato que algo percebido habitualmente de um modo possa aparecer, de repente, sob uma luz (intelectual) inteiramente diferente. Aristóteles assinala, portanto, que a surpresa à qual nos conduz a construção poética repousa sobre uma montagem deliberada destas virtualidades intelectuais que repousam como possibilidade nas sensações.

A POÉTICA: TEORIA DO “PENSAMENTO SELVAGEM”

O conceito de *anagnôrisis* evita a oposição radical que permite a Platão clivar a intuição (*theia moira*, a inspiração poética ou profética) de operações cognitivas do intelecto. Aristóteles procede assim como os antropólogos modernos que se recusam a estigmatizar o pensamento mítico como místico, mágico ou anormal. Para compreender racionalmente o mito ou a poesia trágica, é necessário rastrear adequadamente o desprender-se da significação virtual dos dados concretos - momento intelectual que a própria sensibilidade assinala na experiência da surpresa.

A perspectiva aristotélica torna-se ainda mais clara quando aproximamos dela as elucidações de Lévi-Strauss sobre o funcionamento do pensamento selvagem¹⁰. Este se caracteriza não por taxinomias insuficientes ou irracionais, mas pelo encadeamento “transversal” de taxinomias heterogêneas (a transposição de categorias botânicas ou

10. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 (sigla PS)

zoológicas a categorias da anatomia humana ou a categorias sociais, técnicas e institucionais). Os “primitivos” têm a noção do estatuto intelectual destas transposições que vinculam, numa vasta trama sistematicamente ordenada, percepções oriundas de domínios distintos da sensação. É deste modo que coincidem o “concreto” e o “abstrato”, o “sensível” e o “intelectual”:

“Cada família [botânica] é repartida em ... três categorias...; enfim, cada família encontra-se em correspondência com uma parte do corpo, com uma técnica, uma classe social, uma instituição”. *La Pensée Sauvage*, p. 53 s.

A “lógica das classificações totêmicas” repousa, para Lévi-Strauss, sobre o “bom casamento entre taxinomia e terna amizade” (PS 51). Uma idéia análoga encontra-se também no espírito aristotélico quando afirma a cognoscibilidade do sensível¹¹. O poeta explora as sensações como *significantes* para produzir a surpresa *intelectual*, a surpresa de ver não um objeto concreto dado, mas *diversos aspectos do mesmo objeto* (a mesma ação aparecendo sob perspectivas diversas que lhe conferem um valor diferente). Da mesma forma, Lévi-Strauss assinala o “duplo aspecto, afetivo e intelectual” do pensamento e da ciência dos primitivos (PS 50) e o equilíbrio do concreto e do abstrato que permite ao pensamento mítico distinguir os dados meramente sensíveis dos intelectuais. Exemplo desta sutileza intelectual é a explicação de um velho índio canadense quanto à natureza própria do “totem”. Este não se confunde com o animal empírico, mas assemelha-se, no dizer do índio:

“ao ‘governo de Ottawa’. Somos mandados de escritório em escritório, de funcionário em funcionário e cada um deles pretende muitas vezes ser ‘o patrão’; mas o governo de verdade não se vê nunca, porque ele cuida de se manter escondido.” (Jenness I, p. 61) PS 319

A explicação leva o antropólogo a recolocar o problema da relação entre o concreto e o abstrato, entre a sensibilidade e o intelecto:

“... mas, chamando estes seres [os animais-totem] de sobrenaturais, falsifica-se um pouco o pensamento dos índios. Tanto quanto o próprio homem, eles pertencem à ordem natural do universo... (Jenness, 2, p. 29)

11. Assinalada por Aristóteles em *Top.* II, 8, 114 a 21-22

Aristóteles percebeu muito bem que a poesia trágica apenas modula ou rompe parcialmente com o pensamento mítico arcaico ao transformar o relato mítico em “ação acabada”, em totalidade internamente organizada que escolhe seus pivôs entre as diversas lógicas (míticas e históricas, religiosas e políticas) que se sobrepõem na *polis*. No entanto, ela os põe em cena seguindo o modo de representação mítico que não separa radicalmente o concreto e o abstrato, o natural e o sobrenatural. Karl Kerényi, no seu livro *Prometheus*¹², descreve de maneira viva a noção que os poetas trágicos têm do inextricável parentesco entre a razão e a sensação, da terna amizade entre os elementos naturais e o pensamento. Este relato da inteligência sensível de Prometeu muito lembra certas citações que Lévi-Strauss embute no *Pensamento Selvagem*:

“O sentimento de unidade que sentem os hawaianos em relação ao aspecto vivo dos fenômenos indígenas, isto é, em relação aos espíritos, os deuses e as pessoas enquanto almas, não pode ser corretamente descrito como uma relação, e menos ainda em termos de simpatia, empatia, anormal, supra-normal, ou neurótico; ou ainda, místico ou mágico. Ele não é “extra-sensorial”, pois ele é, em parte, da ordem da sensibilidade, e, em parte, estranho a esta. Ele é da ordem da consciência normal...” (Handy et Pukui, p. 117).

A mesma unidade do normal e do maravilhoso reina na tragédia, o que viabiliza a concatenação calculada da sensação e da inteligência - do olhar imagens concretas para descobrir (*ver de novo no sentido intelectual*) os múltiplos aspectos que desembocam na reviravolta final. O princípio da tragédia - a ambiguidade e a reviravolta que J. P. Vernant comenta à propósito de *Édipo Rei* - faz ver-e-compreender os aspectos diversos que conferem a uma mesma ação e a um mesmo herói significações e valores muitas vezes diametralmente opostos. Numa série de artigos¹³ publicados recentemente, expusemos a técnica propriamente poética que produz estes efeitos sensíveis-e-intelectuais na *Antígona*. Explorando a lógica concreta dessas relações, Sófocles faz aparecer sua

12. Zürich, Rhein-Verlag, 1959, pp. 90 - 103.

13. Kathrin H. Rosenfield, “Sófocles e a lógica da beleza”, *Novos Estudos-CEBRAP*, no. 48, São Paulo, 1997, pp. 143 - 159; e “Sófocles pensando o estado de natureza e a natureza do Estado”, *Filosofia Política*, nova série, no. 1, 1997, pp. 30 - 54.

heróina ora como piedosa e corajosa, ora como revoltada e loucamente incestuosa, ora novamente como digna filha de reis que percebeu a importância política de sua ação (enterrando seu irmão, ela assegura a pureza religiosa da filha epicler, isto é, da última raiz da casa de Édipo). A guerra dos irmãos Eteocle e Polinice, apresentada por Creonte como um sacrilégio que poluiu Tebas, aparece no Párodo do Coro como um sacrifício propiciatório, com o qual os irmãos já livraram a cidade da maldição.

Os sentimentos trágicos nos transmitem a noção - afetiva e intelectual - de uma certa coesão, sensível e inteligível, da *phusis* que se manifesta na própria multiplicidade dos fenômenos. A esta idéia da *phusis*, coesa e ordenada, corresponde, no domínio estético, a idéia do "belo" (*kalos*) que não é um ideal normativo e empiricamente determinado, mas uma espécie de animação do sensível, uma "reverberação, um frêmito ou brilho que animam e iluminam fugazmente o firmamento"¹⁴ das coisas sensíveis, sua "aura" ou seu "forro" espiritual.

O sentido do "belo" é um dos fundamentos do humano e da civilização e merece, na filosofia de Aristóteles, seu lugar teórico ao lado das práticas discursivas como a ética ou a metafísica. O "efeito próprio" e o "prazer próprio" da tragédia repousam sobre a percepção da *lógica da beleza*, isto é, sobre a lógica implícita no dinamismo da construção poética. Aristóteles distingue esta lógica explicitamente das proposições da ética (que trata de "qualidades do caráter") ao introduzir o verbo *sumperilambanousin*¹⁵. O movimento figurativo "gira em torno" de eixos conceituais e, assim, "desenha" o caráter mediante a representação das ações (isto é, sem isolar abstratamente disposições caracteriais). Esta lógica poética exige, portanto, uma percepção ágil e uma inteligência viva para captar, nas tensões significantes entre as figuras concretas, o jogo da imaginação com conceitos e idéias. O verbo *sumperilambanousin*, o "girar em torno" de eixos conceituais e abstratos das ações

14. A fórmula é de R. Musil, cujas reflexões aproximam-se, por intermédio da *Crítica do Juízo* de Kant, da noção grega do *kalos*. Cf. as anotações dos diários, TB, I, 495.

15. Cap. 6, 50 a 15 - 23. *sumperilambanousin* significa aproximadamente "girar em torno" de conceitos caracteriais e aproxima-se da idéia kantiana do "livre jogo das faculdades do ânimo".

representadas corresponde com bastante fidelidade à idéia kantiana do “livre jogo das faculdades do ânimo”, que realiza a “idéia estética” dando “muito a pensar”, provocando uma pletora de pensamentos (isto é, visão de aspectos inteligíveis) que jamais se deixariam resumir num conceito ou numa idéia clara e distinta.

O VER-INTELIGÍVEL COMO CHOQUE AFETIVO: DE ARISTÓTELES A WITTGENSTEIN

O choque afetivo da surpresa, que Aristóteles integra sem dificuldades na sua teoria da intelecção poética, aparece nas *Investigações Filosóficas* de L. Wittgenstein como um enigma suscitando infinitas ponderações inacabáveis. O autor dedicou à sensação do “estar admirado” (to be struck) uma longa reflexão - ou melhor, uma contemplação que renuncia a conclusões teóricas. Ela consiste na permanente modulação do ato de ver com a finalidade de fazer aparecer o evento “abalador” do ver-algo-mais daquilo que foi visto na primeira percepção. São exercícios práticos com as figuras da psicologia da *Gestalt* que levam Wittgenstein a emoldurar o enigmático nexos do sensível e do intelectual que se revela na surpresa. O fato de que Wittgenstein faz deste evento um objeto de contemplação indica claramente que este modo de cognição - tão normal na antiguidade - perdeu sua relevância e deixou de ser uma prática comum para o século XX.

Assim, a “Investigação” XI termina (como as outras) inconclusa, apesar de que Wittgenstein reúna todos os elementos com os quais Aristóteles constrói seu modelo da cognição concreta ou poética. *To be struck* significa “estar admirado” ou “estar fulgurado pela surpresa”, isto é, num estado simultaneamente passivo e ativo, receptivo pelos sentidos e disposto a uma intervenção intelectual. Ou seja, numa dupla disposição na qual se amalgamam, no mínimo, dois processos diametralmente opostos: um passivo, sujeito aos “golpes” da vida sensível, e um ativo, o notar de distinções que indica um processo cognitivo que não é determinado pelo dado sensorial, mas tampouco depende de um “pensamento” no sentido conceitual ou abstrato. Ao contrário de Aristóteles, que vive ainda no universo da *kalokagathia*, Wittgenstein apenas contempla longamente este duplo ou múltiplo estatuto da surpresa. Re-

nunciando a qualquer conclusão, ele sublinha a dificuldade de interpretar teoricamente seu complicado mecanismo:

“Estar surpreso seria ver + pensar? Não. Muitos dos nossos conceitos se cruzam aqui.”¹⁶

Colocadas em paralelo com as idéias de Aristóteles sobre o nexo entre sensação e intelecto, as reflexões de Wittgenstein: 1) realçam o lugar que ocupa na *Poética* a imaginação: a *poiesis* é muito próxima do juízo estético e da idéia estética de Kant; 2) assinalam a relevância da *Poética* entre as outras obras de Aristóteles, assim como o fato que essa relevância não é mais muito óbvia para nós. É preciso um certo esforço de arqueólogo para perceber novamente que ela é uma verdadeira teoria que elucida o estatuto específico e racional da *kalokagathia*, isto é, do universo mental das épocas arcaica e clássica, anteriores à formação do “pensamento positivo”¹⁷. É um fato bem conhecido que a educação e o pensamento ético anteriores à época clássica com suas formas de expressão política e filosófica repousam na *kalokagathia*, na consciência não discursiva de um nexo difuso da natureza global e em hábitos narrativos que assegura uma ordem de todas as coisas e que faz sentir a excelência moral na visão da “beleza”, no “brilho” que envolve personagens e ações, conferindo ao todo a aura do excepcional.

A INGLÓRIA LUTA PELO PENSAMENTO ESTÉTICO NA MODERNIDADE: ARISTÓTELES E KANT NA MIRA DA TEORIA DA AÇÃO

Este núcleo “estético” que representa um *modo específico de percepção e de intelectão* - no qual se cruzam, como bem assinala Wittgenstein, muitos conceitos com implicações cognitivas e afetivas, epistemológicas e éticas, religiosas e políticas - tornou-se tão estranho aos nossos hábitos intelectuais, que tende a escapar da percepção até de especialistas da antiguidade. A dificuldade manifesta-se de modo parti-

16. *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1972, p. 211: Is being struck looking plus thinking? No. Many of our concepts cross here.

17. Cf. J. P. Vernant, loc. cit., MP, II, 95 ss., sobre a formação do pensamento positivo.

cularmente crasso nas exegeses modernas da literatura clássica, que se enriqueceram extraordinariamente graças à antropologia histórica. Os antropólogos elucidaram o contexto mental no qual os giros fluídos do pensamento mítico e poético adquirem sentido e indicaram os pontos de sutura deste modo de representação com o pensamento positivo e a filosofia clássica. Eles assinalaram os pontos de contato e a familiaridade de Aristóteles e Platão com o pensamento mítico. Dispomos, assim, de uma farta erudição que mostra os equívocos que uma exegese muito abstrata pode causar quando interpreta com conceitos inadequados (isto é, exclusivamente teóricos e práticos) os elementos descontextualizados do imaginário mítico-poético que pertencem ao domínio estético.

Mesmo assim, parece ser quase impossível entrar novamente no universo da *kalokagathia*, e a literatura antiga em geral só serve para exemplificar, com certos versos ou cenas isolados do conjunto, a pertinência de determinados conceitos filosóficos. Até mesmo a teoria aristotélica do pensamento mítico passa despercebida dos nossos historiadores das idéias. Alasdair MacIntyre, por exemplo, assinala a *incompreensão* que teria Aristóteles em relação à concepção do divino dos poetas trágicos e afirma que este não consideraria como “real” o impasse trágico. Acabamos de mostrar, ao contrário, que Aristóteles não só reconhece a realidade empírica do impasse trágico como mostra ainda a imbricação do empírico e do teórico na representação deste impasse. A *Poética*¹⁸ é o tratado que prova a compreensão teórica da antiga *kalokagathia*. O impasse trágico não só faz sentido para Aristóteles (o que MacIntyre nega)¹⁹, como a teoria aristotélica do núcleo comum que liga sensação e intelecto permite dizer em que medida este impasse é simultaneamente *real e inteligível*. Com muita naturalidade, Aristóteles confere assim um estatuto teórico à idéia de Beleza.

18. Também a *Metafísica* (A, 2, 10 - 15) frisa o vínculo entre o “amor” e a “admiração” dos mitos e o saber teórico ao comparar o amante dos mitos com o do saber (philomuthos e philosophos).

19. Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, London, Duckworth, 1981, p. 148, deduz da diferença entre a expressão poética e o discurso teórico sobre a natureza divina - que Aristóteles é o primeiro a tratar na sua *Poética* -, a incompreensão de Aristóteles em relação à representação dos poetas trágicos: “There is naturally enough a ... striking contrast between the Aristotelian standpoint on theology and either that of Aeschylus or of Sophocles; for Aristotle

O LEGADO ARISTOTÉLICO E KANTIANO NA ÉPOCA DOS PRÉ-ROMÂNTICOS ALEMÃOS

A sobriedade com que Aristóteles opera em noções como sentimentos trágicos, surpresa admirativa, beleza, indica que o modo específico de expressão poética tem seu lugar bem assegurado ainda no imaginário da filosofia clássica. Isto não é mais o caso na época moderna quando o "status" da concretude imaginativa cede progressivamente diante do prestígio do pensamento conceitual e abstrato. Até mesmo os poetas se sentem obrigados a "traduzir" e justificar suas obras em termos conceituais.

Goethe agradece, aliviado, a Kant pela análise do belo que restabelece a igualdade entre a literatura e a ciência. Sempre avesso à linguagem especulativa, Goethe preferiu à abstração filosófica do ambiente de Iena a clareza da descrição científica, tocando em problemas de metafísica com aquela mistura de simplicidade e ironia que distingue os pensadores "selvagens" e os poetas da antiguidade. Como Lévi-Strauss²⁰, Goethe reconhece o grande mérito da filosofia kantiana de ter salvo a poesia e o mito da marginalização que estes sofrem quando são considerados como *anteriores* ao pensamento conceitual ou como *inferiores* à precisão científica²¹:

"A vida íntima da natureza e da arte, os efeitos mútuos que eles produzem do seu interior - tudo isto recebeu uma expressão clara na Crítica do Juízo... Fiquei feliz ao encontrar a poesia e a ciência com-

that particular appeal to the divine which in both Aeschylus and Sophocles signals the recognition of tragic impasse can have made no realistic sense." Mostramos, ao contrário, que Aristóteles (como Kant) situam com extrema precisão a *especificidade* e o *alcance* do "pensamento poéticos" dos trágicos.

20. Cf. a declaração kantiana de Lévi-Strauss na "Overture" das *Mythologies*, vol. I, p. 24, Paris, Plon, 1964. Ed. brasileira: *Mitológica* (sigla M), vol. I, *O Cru e o Cozido*, São Paulo, Brasiliense, 1981.

21. Esta postura goetheana é sempre uma implícita crítica da compreensão schilleriana de Kant. Irritado com a moralização da arte na estética de Schiller, Goethe opõe ao kantianismo algo rígido do seu amigo uma leitura de Kant que salienta o vínculo entre a poesia e a ciência, entre a imaginação e o conhecimento. Para uma reabilitação filosófica do mito no mundo antigo e moderno, cf. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 vol., Darmstadt, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1982, vol. II, pp. 5 s.

parativa tão intimamente relacionadas; ambas são sujeitas à mesma faculdade do juízo”²².

Goethe, aconselhado por Schiller a não ler Kant, desconsiderou olímpicamente a tutela do seu amigo e penetrou (provavelmente mais fundo que este) no pensamento kantiano. Frequentemente, seus leitores contemporâneos assinalaram o quanto suas obras respiram do espírito desta filosofia, embora seja quase impossível dizer onde estaria o nexo entre elas. De fato, Goethe nunca ensaia uma exegese escolar dos conceitos, mas parece interessar-se tão só pela exploração do “livre jogo das faculdades do ânimo”, pelo modo poético de fazer reverberar diversos aspectos inteligíveis que começam a cintilar em torno dos objetos percebidos, conferindo a estes a aura de uma profundidade ou, como diria Kant, de plenitude, de pletora de pensamentos.

Goethe sempre criticou o tom moralisante e as fórmulas - ao seu gosto demasiadamente racionais - com as quais Schiller procurava reduzir suas obras a determinadas idéias morais. Conversando sobre o *Fausto*, Schiller assinalou, por exemplo, que Goethe teria de “pôr a imaginação a serviço de uma idéia da razão.” Este, levemente irritado, se declara incapaz de dizer qual seria a idéia do seu *Fausto* e insiste que há apenas uma certa “marcha da ação” (Goethe resume: “Do céu ao inferno, passando pelo mundo”) e que o resgate do herói no final é um bom “pensamento”, porém não uma idéia sobre a qual repousaria o conjunto. Defendendo vigorosamente a idéia de que “minha intuição é, ela mesma, um pensamento, meu pensamento uma intuição”²³, ele termina salientando que nunca procurou “dar corpo a abstrações”²⁴ e que “meus pensamentos não se separam dos objetos”²⁵.

Goethe percebeu, melhor do que Schiller, que os conceitos da

22. Citamos este trecho a partir do ensaio de Eckart Förster, “To Lend Wings to Physics Once Again: Hölderlin and the ‘Oldest System-Programme of German Idealism’”, in: *European Journal of Philosophy*, vol. 3, no. 2, August 1995, pp. 174 - 200, nota 56.

23. Cf. Georges Dalmeyda, *Goethe et le drame antique*, Paris, Hachette, 1908, p. 302.

24. Goethe, cartas do 23 e do 31 de agosto 1794 a Eckermann, in: *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1989, *Briefe, Tagebücher, Gespräche*.

25. Georges Dalmeyda, *loc. cit.*, p. 302.

filosofia kantiana traçam apenas os limites externos do domínio poético e que, nesta exterioridade, eles não elucidam a lógica própria da expressão poética - ou, como diria Kant, a plethora de pensamentos que se apresentam mediante as “idéias estéticas” enquanto “contrapartida de uma idéia da razão”:

“O Espírito [como] princípio vivificante no ânimo [...] não é nada mais do que a faculdade de apresentação de idéias estéticas; por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade de imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, o que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”²⁶.

Em vez de definir o poético na perspectiva do discurso abstrato e filosófico, Goethe reclama vigorosamente o direito independente da inteligência estética e da lógica da intuição que se desenham na estrutura dos dados concretos. Há um enigmático “algo” que, segundo Goethe, “pertence a todos e sem o qual ninguém pode agir nem intervir no mundo: a *Idéia* e o *Amor*²⁷. O aforismo de Goethe perde sua aura “romântica” quando justaposto às observações de Lévi-Strauss. É essa “animação” de ternura e perspicácia, de admiração e senso de discriminação, que Lévi-Strauss elogia como o momento fértil do trabalho científico quando comenta o “bom casamento entre taxinomia e terna amizade” que distingue os bons pensadores primitivos e os modernos, protegendo-os de falaciosas hipóteses e de conceitos abusivos²⁸.

26. CJ # 49, p. 159.

27. Goethe, Aforismo 73, in: *Allgemeine Naturlehre* (vol. 40 da *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1989), p. 105.

28. Cf. Lévi-Strauss, PS, 50 - 1. As alfinetadas dirigem-se contra a antropologia filosófica, em particular contra Lévy Bruehl que explica o funcionamento mental dos primitivos a partir do “princípio de participação” da mente e do mundo concreto, enquanto a racionalidade moderna repousaria no “princípio de distância”.

HÖLDERLIN E A “MITOLOGIA RACIONAL” COMO ANTÍDOTO CONTRA A ABSTRAÇÃO

Para Goethe, a idéia é o horizonte das distinções que a sensibilidade capta na experiência e o homem deveria, como ser vivo e atuante, reconhecê-la como um limite além do qual não há como avançar²⁹.

A atitude evasiva e “cabeçuda” de Goethe frente aos pendores filosóficos de Schiller reforçou as críticas que Hölderlin já tinha esboçado contra a estética schilleriana. Se Goethe esboça o limite *além* da experiência, Hölderlin faz da sensação íntima de unidade - “das Innige”, da “intensidade interior” - a condição e o “princípio das distinções nas quais pensamos e existimos”. Trata-se de uma “intuição intelectual” que não depende da razão prática, isto é, de idéias racionais radicalmente independentes da experiência vivida, e que permanece inacessível a estas³⁰. No fragmento *Sobre a lei da liberdade*, Hölderlin desdobra esta formulação nas imagens do *sentimento de íntima concordância entre a imaginação e a conformidade à lei moral*. Ele concebe um estado hipotético *anterior a todo conhecimento e a toda consciência*, no qual haveria, contingentemente, total conformidade entre o “estado natural da imaginação”, a “apetição” e a “lei moral”³¹.

Hölderlin temia que a explicitação insistente das idéias morais (como em *Über Anmut und Würde* de Schiller que já suscitara o profundo desgosto de Goethe) pudesse apressar uma crescente insensibilidade pela “lógica poética” e uma indiferença pelos modos implícitos e intrincados com os quais a “beleza” se conforma - pelo intermédio de infinitos desvios - às idéias morais. Hölderlin percebeu bem que não é somente um erro *estético e artístico* tentar isolar uma idéia ou um conceito em vez de apreciar a bela reverberação dos inúmeros pensamentos que convergem apenas num horizonte longínquo com as

29. Cf. Goethe (loc. cit., AN 127), o famoso ensaio sobre “O fenômeno puro”: “Na verdade, este trabalho não deve ser chamado de especulativo, pois são finalmente apenas as operações práticas do senso comum que se retificam a si mesmas, alçando-se assim para uma esfera mais elevada”.

30. Cf. carta a Niethammer do 24/02, 1796, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 6 vol., Kleine Stuttgarter Ausgabe, Kohlhammer, 1965 (sigla KStA), VI, 219.

31. Cf. KStA, IV, 223.

idéias abstratas. O *Systemprogramm* é uma tentativa de retornar às formas de expressão da *kalokagathia* à qual Péricles se refere ao considerar que o verdadeiro espírito ético e político está firmemente enraizado no apreço espontâneo da beleza³².

Para Hölderlin, este fundamento, que alimenta toda a atividade sensível e intelectual, torna-se longinquamente palpável na experiência estética. Como em Kant e Aristóteles, o belo equilíbrio entre sensação e razão e o poder sugestivo dos contrastes sensíveis criam uma reverberação de pensamentos, uma espécie de névoa com grandes potencialidades intelectuais. Eis o universo da “mitologia racional” que Hölderlin prevê no seu *Systemprogramm*, que esboça um retorno à antiga *kalokagathia* como passo para além de Kant. Hölderlin segue Kant ao considerar o juízo estético como racional, ultrapassando os limites da filosofia kantiana apenas ao supor como condição do conhecimento e do pensamento uma intensidade afetiva que *funda* e sustenta todas as formas de (auto)conhecimento e de intelecção. Dieter Henrich, ao interrogar os esboços filosóficos de Hölderlin, observa - sem tocar em particular nos nexos que levam de Kant a Aristóteles e à *kalokagathia* - que não há uma “transgressão teoricamente ilegítima” no liame estabelecido por Hölderlin entre “um auto-conhecimento cognitivo (*wissendes Selbstverhältnis*) e modos implícitos de cognição que têm, além disto, ressonâncias e tons afetivos”³³.

Hölderlin procura transformar os ideais iluministas e revolucionários em um novo *senso ético*, numa fina sensibilidade estética com grandes implicações racionais e éticas. O acento está posto na *sensibilidade espontânea* (não na consciência abstrata) que realiza apenas progressivamente suas virtualidades racionais. O que Hölderlin esboça com

32. Cf. Thucydides, *História da Guerra do Peloponeso*, Editora da Universidade de Brasília, 1982, livro II, 40, p. 99: “Somos amantes da beleza sem extravagâncias e amantes da filosofia sem indolência.”

33. Cf. Dieter Henrich, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlin's Denken 1794-1795*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, pp. 519: “Es muss also nicht als abwegig und als eine für jede Theorie illegitime Grenzüberschreitung erscheinen, wenn mit dem wissenden Selbstverhältnis implizite Weisen des Wissens verbunden werden, die zudem gestimmt oder affektiv getönt sind, wie man es für ein implizites Wissen von möglichen Selbstinterpretationen und Lebensbahnen annehmen muss”.

seus conceitos como a “intensidade interior” (Innigkeit) é um elã que não parte de conceitos ou idéias abstratas para realizar, num movimento *re-ativo*, a unidade do bem moral ou racional e dos desejos e inclinações. Um dos pensadores modernos que melhor captou o intuito dos pré-românticos ao recusar interpretações teóricas e abstratas em matéria de arte, é, sem dúvida, R. Musil. Como Hölderlin, ele persegue seus alvos teóricos partindo de vagarosas perifrases dos *sentimentos e sensações* que sustentam a lógica poética de uma obra. Nas resenhas publicadas em 1914 sobre R. Walser e F. Kafka respira o espírito hölderliniano: a teoria da novela (Novelle) é elaborada a partir da simples descrição da técnica e do estilo que conferem a um enredo extremamente lúdico e inconsequente uma atmosfera coesa. A coesão, por sua vez, manifesta-se por intermediação de certas respostas afetivas do leitor. A lógica poética desperta elãs há muito esquecidos, nos quais sensação e razão coincidem. Assim, Musil simplesmente descreve a lógica das sensações que sustena a narrativa e a leitura dos contos de R. Walser:

“a gravidade de circunstâncias reais começa a deslizar, repentinamente, pelo fio de associações verbais; [...trata-se] menos de um “ludismo” literário do que de uma atitude lúdica frente à vida e ao homem, com muita suavidade, sonho, riqueza moral e liberdade - aquela pletora ética que se avoluma em certos dias preguiçosos e aparentemente inúteis, nos quais se afrouxam nossas mais firmes convicções, dissolvendo-as numa agradável indiferença”³⁴.

A única preocupação de Musil com as novas formas demasiadamente “frouxas” ou “fragmentares” diz respeito ao equilíbrio do sensível e do racional, do qual depende a *surpresa estética*, isto é, a acuidade simultaneamente intuitiva e intelectual³⁵. Musil teme que a frouxidão

34. R. Musil, *Prosa und Stücke*, Reinbek, Rowohlt, 1987, pp. 1465 ss. A predileção pelo ludismo e a riqueza virtual não impedem Musil de se preocupar com a perda do rigor de construção que assegura sua inteligibilidade (o que em Kafka e Walser não lhe parece mais totalmente evidente).

35. Cf. *ibid.*, p. 1467: “Parece-me, no entanto, que o modo particular do conto de Walser deveria ficar um modo particular, não sendo qualificado a reger um gênero literário. É este meu incômodo também na leitura do primeiro livro de

da construção dilapide finalmente a surpresa e marginalize com a perda do efeito construído do “ser atingido” (que se chama, na teoria musiliana, “desmoronamento”, “abalo”, “fado”, “golpe do destino”, “acaso”) o núcleo cognitivo da obra - o “ideal” que se nos impõe como um “algo” opaco e relevante antes de qualquer esforço intelectual:

“Algo, porém, que suporta pensamentos, algo fundado, um sentimento com fundos vivos [...] molda-se na narrativa de Kafka como uma propensão elementar para a bondade, não um ressentimento, mas algo da soterrada paixão que a infância tem pelo bem;”.

A Observação de Musil é particularmente interessante, porque transpõe para o contexto cultural e social contemporâneo e para um imaginário fortemente marcado pelas idéias de exatidão científica e matemática as exigências que, na pena de Hölderlin, podem parecer como demasiadamente “românticas” e “utópicas”.

A LEITURA “SENTI-MENTAL” E A ANÁLISE TEÓRICO-ÉTICA

Recorremos às resenhas de Musil porque elas são exemplos cada vez mais raros de uma crítica que combina as exigências do *gosto* literário com um pensamento teórico que não rompe o equilíbrio entre as duas faces - concreta e abstrata - da experiência estética. É esta atitude simultaneamente artística e filosófica que permite a Musil e a Hölderlin evitar uma série de curto-circuitos que hoje se tornaram crônicos na leitura e na interpretação filosófica da literatura, em particular, dos autores da antiguidade. O ideal musiliano do pensamento “senti-mental” reedita o objetivo hölderliniano de “fazer sentir novamente o que foi aprendido e decorado com meios conceituais”³⁶. Pensar sem a coerção escolar da abstração é concebido como um doce retorno a um pensar-e-sentir não-reativos, a um “adivinhar” originário no qual sensação e razão se confundem graças à lógica sensível das figuras literárias. Este pensar é tão ingênuo quanto sutil e dispensa casuísmos filosóficos como as famosas teses do nosso século, segundo as quais o homem homérico seria um ser carente de

Kafka (*Betrachtungen*), que aparece como um caso especial do tipo Walser, embora tenha sido editado antes das *Histórias deste*”.

36. Cf. Hölderlin, “Anmerkungen zur Antigonae”, KStA, p. 296.

idéias morais ou de noções como auto-determinação e livre arbítrio³⁷.

A delicadeza estética e teórica com que Hölderlin evita este tipo de equívocos da abstração torna-se particularmente clara quando comparamos sua leitura - à primeira vista meramente descritiva - de Homero com a investigação direta do valor ético da literatura. É o caso, por exemplo, do livro de B. Williams, *Shame and Necessity*, que se propõe a absolver a epopeia homérica do veredito de ser pré-moral³⁸.

O grande mérito do ensaio de B. Williams é o de mostrar como as constelações figurativas de Homero articulam a essência do processo da deliberação. A representação concreta de certos momentos cruciais do ato deliberativo, o filósofo inglês a elogia como muito mais precisa e logicamente correta do que nossas expressões abstratas designando o momento (em si mesmo inexistente) da decisão - abstração esta que divide e isola artificialmente a dimensão intelectual das múltiplas disposições sensíveis do agir racional. Um dos exemplos citados por B. Williams é a famosa cena da ira de Aquiles ultrajado por Agamenon.

37. Cf. o ensaio de B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes, Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1955: "O homem de Homero não se considera ainda como fonte de suas próprias decisões". Até em Cassirer encontram-se observações que induzem a conclusões como as de Snell. Cf. E. Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven, 1944, p. 98: "Não era uma tendência moral que criou os deuses homéricos". "Os deuses homéricos não representam idéias morais, mas ideais mentais característicos, ... dotes e tendências mentais específicos", p. 98 - 9; estas representações são opostas ao espírito das "grandes religiões monoteísticas, que brotam de forças morais"; "a mitologia primitiva é superada por uma força nova, uma força puramente ética." A propósito desta controversa, cf. também Jean Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, II, 95 ss. "Du mythe à la raison".

38. B. Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 22 s.. É surpreendente que este ensaio jamais mencione o livro de Walter F. Otto *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt am Main, 1929 (trad. francesa Paris, Payot, 1981). Otto valorisa, na introdução, a diferença entre o imaginário ético judeo-cristão e a representação homérica do saber "ver, decidir ou agir" - problema central para Williams, que se propõe a refutar as teses de Snell e Voigt (dos anos 40, segundo as quais, em Homero, "o homem ainda não tem nenhum conceito ... de decidir por si mesmo" (Ch. Voigt)); Williams conclui (p. 23): "Homero dispensa a distinção dualística entre *mente e corpo*"; (p. 36) "Homero não tem a *palavra* que significa simplesmente "decidir", mas ele tem a *noção*. Porque ele tem a idéia de perguntar-se o que fazer, chegar a uma conclusão, e fazer uma coisa particular porque se chegou a esta conclusão.

Uma leitura superficial poderia chegar à conclusão de que o herói é apenas um manequim nas mãos dos deuses e do destino, que ele age “teleguiado” pela deusa. B. Williams, ao contrário, analisa os momentos constitutivos da ação que configuram as categorias de uma legítima teoria da ação. Aquiles, disposto a matar Agamenon, não renuncia a este ato de loucura porque uma deusa o protege. A representação de Homero mostra na conversa com Atena - que segura delicadamente a ponta da espada - o processo da própria racionalidade do herói que se expressa nos *gestos sensíveis*, na oscilação do ânimo em contato imediato com o mundo concreto, isto é, com o próprio corpo e com os objetos e seres vivos ao redor. A deusa é a objetivação da capacidade humana em representar-se, antecipadamente, diversas possibilidades, de calcular intuitivamente (os antigos diriam: eustochasticamente) as respectivas vantagens e de *inpletir* sua ação em função deste cálculo. Para B. Williams, a observação *concreta* dos gestos - uma leve hesitação, um certo olhar e o recuo, não por covardia, mas pela capacidade de antecipar - caracteriza melhor a deliberação do que muitos conceitos filosóficos:

“Achilles decide e ele faz o que lhe parece ser melhor. [...] neste caso, Atena lhe deu uma razão suplementar e decisiva, que ele não tivera anteriormente, para pensar que isto era melhor. Está claro que se não houver deuses a intervir, não se pode ter este tipo de razão para decidir; mais isto não significa que não se trata de um caso de decidir o que fazer, e segundo razões”. (B. Williams, Shame and Necessity, p. 30)

A análise de Bernard Williams é hoje da maior importância, porque mostra, em termos kantianos, a “conformidade do estético às leis da razão”. Para Kant, isto é a condição sem a qual não haveria *arte*. Ora, para Hölderlin, esta racionalidade das figuras poéticas parece ser tão óbvia que não carece de demonstração. Hölderlin procura reconstruir - traduzir esta “lógica poética”, ele visa “fazer senti-la novamente” no *rítmo do todo*, o que é impossível quando se analisa (como o faz Williams) apenas certos versos ou trechos. Sem entrar no problema do modo especificamente estético de produção de sentido, Williams investiga apenas determinados conteúdos éticos, isolando personagens ou seqüências do texto. Vejamos a diferença entre este método e a

exploração hölderliniana do pensamento propriamente poético num pequeno fragmento sobre Aquiles. Renunciando a conceitos e categorias teóricas, o poeta admira a beleza do poema e procura investigar a técnica e o estilo que permitem a Homero criar uma complicada aura que projeta sobre Aquiles o fulgor de uma beleza e de uma bondade superlativas - embora ele não encarne nenhuma virtude abstrata ou norma ética claramente definida³⁹. Citaremos in extenso este fragmento, porque é este tipo de simples descrição que sustenta, apesar da aparência ingênua e entusiástica, as inovações teóricas dos fragmentos filosóficos de 1794 - 1796:

«SOBRE AQUILES»

A razão, no entanto, porque eu amo e admiro mais o poeta dos poetas [Homero], é o seu Aquiles. É único o amor e a perspicácia (Geist) com que ele penetra este caráter, o sustenta e eleva. Vejam os velhos senhores Agamemnon, Ulysses e Nestor com sua sabedoria e estultice, vejam o barulhento Diomédes, o cego-furioso Ajax, e comparando-os com Aquiles, este genial filho dos deuses, este todo-poderoso, terno-triste “enfant gâté” da natureza; vejam de que maneira o Poeta o colocou, o moço pleno de força leonina, pleno de espírito e graça, no meio-termo entre sabedoria sentenciosa e cruzeza: eis que se descobre um milagre da arte dissimulado no caráter de Aquiles. O jovem guerreiro faz o mais belo contraste com Heitor, o homem nobre, fiel, piedoso, que é herói por dever e por fina consideração; o outro, porém, é herói pela sua rica e bela natureza. Os dois heróis são tão contrários quanto coincidentes e, exatamente por isto, o efeito trágico torna-se tanto mais impactante quando, no final, Aquiles surge como inimigo mortal de Heitor. O amável Patroclos liga-se com muita graça a Aquiles, combinando à maravilha com o temeroso.

Percebe-se bem quanta consideração Homero tem pelo seu herói de eleição. Muitos leitores surpreenderam-se com que o poeta, embora tenha desejado cantar a ira de Aquiles, quase não o faz aparecer [na Ilíada]. É

39. Cf. KStA, vol. VI, carta a Schiller, 2/06/1801; FA 15, onde Hölderlin comenta que a “grande determinidade dos escritores [antigos]” está na sua precisão plástica como “consequência da sua pletora espiritual.”

porque queria evitar profanar o divino guerreiro na confusão de Tróia.

O sublime Aquiles não podia parecer comum. E Homero não podia realmente cantá-lo de maneira mais magnífica e delicada senão colocando-o num horizonte longínquo. Ele o faz recuar porque o jovem, com sua natureza genial⁴⁰, sente-se como um infinito [e, portanto,] infinitamente ferido pelo presunçoso Agamemnon. É graças a este recuo que, a partir do dia em que o Único falta no exército, cada perda dos gregos fará lembrar sua superioridade sobre toda a maravilhosa multidão de senhores e escudeiros; os raros momentos em que o poeta o deixa aparecer diante de nós iluminam-se precisamente por essa ausência. E estes [momentos] são então pintados com força magnífica: o herói surge ora lamentando e vingando, ora infinitamente tocante, ora de novo terrível, e isto num ritmo alternante até o momento em que, no final - depois de terem aumentado ao máximo seu sofrimento e sua ira - irrompe, terrível, a tempestade que arrasa [os inimigos]; nisso, o herói divino, pouco antes da sua morte que ele mesmo prevê, reconcilia-se com tudo, até com o velho pai Príamo.

Esta última cena, depois de tudo que precede, é celestial⁴¹.

Para Hölderlin, Aquiles não é um exemplo de virtudes específicas. Como Aristóteles, que já adverte contra o equívoco de homogeneizar proposições poéticas com proposições éticas, Hölderlin não isola o “caráter” abstrato do personagem, mas descreve o modo como a figura evolui e se transforma no ritmo da representação (isto é, da tragédia como um todo). Esta idéia do “ritmo” aproxima-se claramente da noção aristotélica do “girar em torno” (*sumperilambanousin*), do dinamismo da representação (*mimesis*) que “desenha” progressivamente os caracteres através da configuração completa das suas ações⁴². Nas metamorfoses dos atos sob o impacto das oscilações de tom desenha-se a lógica poética da obra que faz pairar o herói na aura da beleza. Apenas

40. isto é, genuína, pura, direta, não contaminada pelo raciocínio e pelo ressentimento = genialisch.

41. KStA, IV, p.234.

42. Cf. Aristóteles, *La Poétique*, cap. 6, 50 a 15 - 22, onde Aristóteles insiste longamente sobre a construção do caráter no “sistema dos fatos”.

neste sentido a poesia (épica ou trágica) aparece como “a metáfora de uma intuição intelectual”⁴³ que desperta em nós um espontâneo entusiasmo: a longínqua lembrança de um outro estado, anterior à experiência, no qual coincidem sensação e razão⁴⁴. A epopéia e a tragédia fornecem assim a forma mais eficaz daquela “mitologia racional” que Hölderlin exige no *Systemprogramm*⁴⁵.

É a graça natural e a elegância ingênua deste pensar que Hölderlin admira nos poetas gregos. No fragmento sobre Aquiles, ele descreve como Homero constrói a beleza incomparável do seu herói preferido como efeito da tensão entre a presença e a ausência, entre o representável (as virtudes físicas do herói) e o irrepresentável. A excelência ética não está no primeiro plano como um ideal empírico ou uma idéia alegorizada, mas aparece nas nuances: no ritmo dos contrastes que levam ao surpreendente gesto do último canto, quando o herói, tantas vezes criticado como impiedoso, devolve, com gratuita generosidade, o corpo de Heitor ao velho Priamo. É neste momento que a coragem grandiosa e assombrosa de Aquiles se vela e desvela na cintilação do nevoeiro poético que nos abala como beleza “celestial”, dando-nos, por um instante, a noção da excelência moral além daquilo que é empiricamente visível.

O modo como Hölderlin analisa a produção deste efeito poético do absoluto distingue-se significativamente da análise que B. Williams faz da *Ilíada*. O último canto - para Hölderlin apoteose da incomparável beleza e superioridade de Aquiles - é, para B. Williams, nada mais do

43. Cf. *Über den Unterschied der Dichtungsarten*”, KSTA, IV, 277

44. Uma carta a Niethammer do 24/02/1796 esboça uma fundamentação da idéia da liberdade como condição e “princípio das distinções nas quais pensamos e existimos”, uma “intuição intelectual” que não depende da razão prática. No fragmento “Sobre a lei da liberdade”, Hölderlin desdobra esta formulação nas imagens do sentimento de íntima concordância entre a imaginação e a conformidade à lei moral. Ele concebe um estado hipotético anterior a todo conhecimento e a toda consciência, no qual haveria, contingentemente, total conformidade entre o “estado natural da imaginação”, a “apetição” e a “lei moral”. Cf. KSTA, VI, pp. 219 e 223. Esta intuição da totalidade anterior e independente do domínio prático está no centro dos fragmentos filosóficos e da correspondência dos anos 1794 - 6.

45. O problema da atribuição deste fragmento a Hegel, Schelling ou Hölderlin foi resolvido, em favor do poeta, por Eckart Förster: “To Lend Wings to Physics Once Again: Hölderlin and the ‘Oldest System-Programme of German Idealism’”, in: *European Journal of Philosophy*, vol. 3, no. 2, agosto 1995, pp. 174 -200.

que um exemplo para a “endurance” (paciência prudencial) de Priamo e de Aquiles, que se encontram sobre um mesmo plano. Esta diferença de leitura é plena de consequências teóricas. Com efeito, B. Williams mostra nas estruturas narrativas de Homero uma teoria da ação que dispõe de todos os conceitos de uma teoria moderna, tendo ainda a vantagem de não ser embargada pela “ilusão de que as faculdades fundamentais do espírito seriam constituídas em termos de uma ordem ética” (ShN, 46). Hölderlin, ao contrário, se esforça de mostrar - teórica e poeticamente - como a poesia nos dá precisamente a noção deste horizonte racional, como ela dá forma à intuição intelectual da totalidade anterior ao conhecimento e inacessível à experiência empírica. A intuição imediata da totalidade não é ilusão (Williams), nem “reino de sombras” (Schiller), mas condição de toda experiência e de todo conhecimento.

Hölderlin mostra como a lógica dos poetas (em particular de Sófocles e de Homero) amplia a idéia racional (por exemplo, a liberdade ética) pondo em cena um herói dolorosamente mergulhado nas determinações da vida natural e do seu passado⁴⁶. Este encadeamento é particularmente nítido nos casos de *Antígona* e de *Édipo*, onde a ação do indivíduo parece repetir todas as contradições lendárias da linhagem. É na tradução destas duas tragédias que Hölderlin treinou sua própria agilidade de captar a “lógica poética”. A noção designa, no fundo, o funcionamento concreto da *lógica intrínseca* daquilo que Kant chama de “livre jogo” das faculdades do ânimo, conceito este que permaneceu em estado meramente embrionário na *Crítica do Juízo*⁴⁷. Sem abrir mão das categorias kantianas, Hölderlin dá um passo além de Kant ampliando a relevância prática do domínio estético. Por isto, Hölderlin se surpreenderia com uma observação como a de B. Williams sobre a incompatibilidade das noções éticas de Homero e dos trágicos com a idéia kantiana de eticidade:

“Se o diagnóstico kantiano estiver correto, então os gregos surgem

46. Cf. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, A 169, 170, a distinção entre a causalidade enquanto necessidade natural e a idéia da liberdade.

47. Ele se tornará, para Hölderlin e Hegel, o ponto de partida para a descrição das “metamorfoses” ou da “fenomenologia” do Espírito que anima, desde sempre, as figurações representacionais. A precisão filosófica depende, para o poeta-pensador, da nossa capacidade de pensarmos nas constelações concretas e sensíveis.

como pré-morais, com uma ou duas exceções meritórias, nas quais alguma iluminação moral se infiltrou: Antígona, quem sabe, em alguns aspectos, ou Sócrates⁴⁸.

Como muitos autores anglo-saxões, B. Williams parece deixar de lado uma série de advertências nas quais Kant assinala a diferença que existe entre as proposições da filosofia prática e as do domínio estético, que recorta a da oposição kantiana entre a “doutrina da felicidade” e a “doutrina moral”⁴⁹ ou entre idéia moral e ideal estético⁵⁰. O que B. Williams chama de “diagnóstico kantiano” não é kantiano. Trata-se mais de uma transposição - feita por ele mesmo - de proposições válidas no domínio prático para o estético. Este último, entretanto, segundo Kant, “joga livremente” com sensações, conhecimentos e idéias, sem ser submetido às exigências de pureza e univocidade das proposições do domínio prático.

É o livre jogo da imaginação que Hölderlin persegue. Na evolução das figurações, no ritmo dos gestos, das ações e reações (determinados pelas múltiplas condições da vida sensível) abre-se a perspectiva das idéias morais, do agir livre, isto é, irreduzível a determinações empíricas. A leitura que Hölderlin faz da *Ilíada* e de *Antígona* produz precisamente esta constelação de ações e gestos concretos, nas quais palpita o frêmito da beleza que faz vislumbrar algo das idéias morais.

Com infinita delicadeza *poética*, Hölderlin solda e une as duas faces opostas da heroína (e do ser humano em geral): a condicionada e a livre ou ética. Estes dois lados permanecem, na menção de B. Williams, estanques e meramente justapostos. *Shame and Necessity* apresenta Antígona, com efeito, como um dos raros *exemplos de eticidade* kantiana na antiguidade, mas analisa, poucas páginas adiante, suas *falhas de caráter*, caracterizando a heroína como “obsessiva”. Focalizando isoladamente ora o lado ético, ora o patológico, perde-se de vista a arte e a intuição estética que unem estes aspectos opostos e sustentam a admiração - tanto estética como ética - que esta figura trágica provocou

48 Cf. B. Williams, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993, p. 77 (sigla ShN, seguida do número da página).

ao longo da história. B. Williams recorre então a uma explicação pela mera contingência. Ou seja, teria sido um acaso ou um equívoco da recepção - a "boa sorte" de Antígona - que ela se tenha tornado um símbolo da beleza e da liberdade:

"A obstinação de Creonte não suscita apenas uma resposta nobre de parte de Antígona. Ela provoca uma massiva auto-afirmação latente (ready massive self-assertion) e o fato que seu fim pôde significar o que ele significou (e, mais ainda, o que ele veio a significar) é, num certo sentido, a boa sorte de Antígona". (ShN, 87)

B. Williams parece supor que o herói (e o personagem poético em geral) seria um *esquema* de uma idéia abstrata, um "caráter" no sentido do *ethos*, do conjunto das disposições éticas estáveis. Hölderlin sabe que esta questão não pode ser resolvida com argumentos meramente racionais. Seus fragmentos esboçam as razões intuitivas e as teóricas que convergem, ambas, para uma mesma conclusão: trata-se de traduzir a densa aura destas tragédias, afim de fazer sentir-e-pensar os inúmeros matizes e os incontáveis aspectos que envolvem a heroína na névoa da beleza. Apenas esta aura sensível e inteligível impõe-se imediatamente à nossa percepção como o guia sensível da ordem racional que sustenta a pleora de pensamentos suscitados pela idéia estética. Como Musil o fará um século após os pré-românticos, Hölderlin considera as sensações autênticas do belo como o único resgate contra a crescente abstração dos nossos hábitos mentais: controle, pelo imaginário, de uma teoria vazia ou dos desvarios da razão.