

Especialização em Ensino de
Filosofia para o Ensino Médio

Filosofia: Estética e Política

Organizadores

Marcelo Carvalho

Gabriele Cornelli

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR

DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

ESPECIALIZAÇÃO EM ENSINO DE FILOSOFIA
PARA O ENSINO MÉDIO

Coordenação

Marcelo Carvalho e Gabriele Cornelli

Coordenação de Produção

Lucieneida Dovão Praun

FILOSOFIA: ESTÉTICA E POLÍTICA

Organizadores

Marcelo Carvalho e Gabriele Cornelli

Revisão Técnica

Ivo da Silva Júnior e Bento Prado Neto



Filosofia: Estética e Política

Volume 3

Organizadores

Marcelo Carvalho
Gabriele Cornelli

Produção Editorial

EDITORA

Maria Teresa Carrión Carracedo

PRODUÇÃO GRÁFICA

Ricardo Miguel Carrión Carracedo

DESIGN GRÁFICO

Helton Bastos

DIAGRAMAÇÃO

Maíke Vanni

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Filosofia : estética e política, volume 3 /
organizadores Marcelo Carvalho, Gabriele
Cornelli. -- Cuiabá, MT : Central de Texto, 2013.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-8060-016-2

1. Filosofia - Estudo e ensino I. Carvalho, Marcelo.
II. Cornelli, Gabriele.

13-07025

CDD-108.07

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética e política : Filosofia 108.07

CENTRAL DE TEXTO

Av. Senador Metello, 3773 | Jardim Cuiabá
CEP 78030-005 | Cuiabá/MT
Telefax: 65 3624 8711 | editora@centraldetexto.com.br
www.centraldetexto.com.br

Apresentação

O presente volume, dedicado às questões de estética e política, articula com as duas temáticas por meio de um percurso de ensaios e entrevistas de autoria de renomados especialistas em ambas as áreas temáticas. O resultado é um volume de grande densidade teórica, que quer contribuir imediatamente para aquela reapropriação dos conteúdos mais avançados da pesquisa filosófica, que por muito tempo foram alienados ao âmbito do ensino da filosofia.

A relação estabelecida neste volume entre estética e política não é certamente arbitrária. Desde a célebre *scala amoris* do discurso de Diotima no *Banquete* de Platão (*Banquete* 210b e ss.), pela qual a contemplação da beleza final é ao mesmo tempo aquisição de virtudes verdadeiras, até a forte politização da estética operada pela escola de Frankfurt e pelas vanguardas artísticas modernistas, os dois âmbitos temáticos encontram-se entrecruzados, resultando em desenhos teóricos sempre instigantes.

A entrevista de Marcelo Carvalho com **Ruy Fausto** introduz a primeira parte do volume, dedicada à *Ética e Filosofia Política*. Militante e professor de muito trânsito e grande experiência, tanto nacional como internacional, Ruy Fausto aborda a relação entre filosofia e política dando uma ênfase especial na segunda, que considera condição para um bom exercício da primeira. Antes o conhecimento da vida; depois, o da filosofia. De outra forma, será impossível superar o tecnicismo exasperado em que parecem estar fechados os centros acadêmicos de pesquisa em filosofia. Em linha com a tradição marxista que marca filosófica e existencialmente sua geração, o autor considera a ética fundamentalmente como um entrave à política, de maneira especial quando pensada como ética individual.

O ensaio de **Gabriele Cornelli** enfrenta a questão da ética à origem da filosofia. A indiferenciação disciplinar da filosofia antiga faz sim que uma história da ética praticamente coincida com a história do pensamento como tal. À ilustração da profunda imbricação da ética antiga com a estética, o autor propõe um percurso temático pelas teorias da alma, da ética socrática, assim como da crítica do teatro clássico às mesmas, em busca do surgimento de um aspecto particular da ética platônica, que aparecerá graças ao profundo diálogo deste com as sugestões estéticas da cultura de seu tempo. A tragicidade da alma dramaticamente dividida entre desejo e dever cívico, entre razão e irracionalidade, encontra na obra de Platão um tratamento ético e antropológico de grande complexidade e originalidade, que ao mesmo tempo preserva o drama da alma e procura construir um palco político possível a partir dela.

Renato Janine Ribeiro enfrenta o tema do surgimento da filosofia política moderna, em ruptura com o pensamento medieval tomista, analisando lado a lado, em suas profundas divergências, as obras “O príncipe”, de Maquiavel e “A utopia”, de Tomás Morus. Ambas as obras, ao detalhar das biografias dos dois autores, resultam não somente bastante contraditórias entre si, mas também com a biografia dos próprios autores. E todavia, em comum, inauguram a reflexão moderna sobre o poder, iniciando ao mesmo tempo uma discussão forte sobre as relações entre ética e política.

No ensaio de **Rodnei Antonio do Nascimento** volta Ruy Fausto que, ao lado de André Comte-Sponville e Norman Geras, é tomado como ponto de partida para uma análise do capitalismo contemporâneo. O recurso direto a autores contemporâneos é funcional à definição de modalidade de utilização de comentadores, no caso específico de comentadores da filosofia marxista, para a elaboração de aulas e cursos, sem prejuízo da autonomia do professor. A importância de uma reflexão sobre a articulação entre capitalismo, moral e justiça no interior do ensino da filosofia requer a abordagem consciente a estes autores e temas.

Denilson Luis Werle aborda, enfim, o tema da democracia, evidenciando como o conceito de democracia se apresenta enganosamente de forma simples: todos nós pensamos saber do que se trata, mas ninguém concorda (ou parece concordar) com uma definição precisa do conceito. A partir desde reconhecimento da equivocidade do conceito e da representação da democracia, o autor procura investigar os vários sentidos da democracia nos debates contemporâneos na teoria política. De maneira especial, enfrenta

os três principais debates teóricos contemporâneos em torno do conceito e dos sentidos da democracia: o debate entre o “elitismo democrático” e as teorias participativas da democracia; a controvérsia entre as concepções agregacionistas e deliberativas de democracia; e a comparação de três modelos normativos de democracia: o liberal, o republicano e o crítico-deliberativo.

A segunda parte do volume, mais diretamente dedicada à *Estética*, abre-se com a entrevista de **Jeanne-Marie Gagnebin** a Marcelo Carvalho, realizada significativamente no contexto do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. A autora enfrenta a questão do lugar da disciplina estética no interior da filosofia, mostrando em que medida a mesma atravessa toda a história da filosofia, enquanto imbricada tanto à dimensão política quanto à vida cotidiana. A autora aborda a importância que a estética assume quando no interior de uma filosofia que se percebe como linguagem, a questão das vanguardas artísticas, as relações entre a arte moderna e a mercadoria; a questão das relações entre arte e obra de arte no mundo contemporâneo.

O longo percurso da discussão sobre o belo, que marca desde a Antiguidade a história da filosofia, é objeto do ensaio de **Rodrigo Duarte**. Partindo da consideração de que a discussão estética é quase tão antiga quanto a própria filosofia o autor procura mostrar em que condições e em quais circunstâncias históricas surgiram na investigação filosófica noções como as de sublime e de juízo estético.

Ernani Chaves enfrenta a questão da estética a partir da psicanálise, e, mais precisamente, de duas obras em que Freud realiza incursões em temáticas estéticas: o texto sobre o “Moisés” de Michelangelo e um texto chamado “O Estranho”, em que o Freud analisa o efeito de estranheza que algumas obras nos causam. O autor destaca como central a proposta de Freud de deixar de lado os aspectos formais da arte para pensar a estética como uma doutrina das qualidades no nosso sentir; e, ao mesmo tempo, a influência das leituras estéticas psicanalíticas em um autor como Walter Benjamin, que fez uso destas para pensar questões estéticas contemporâneas, como o cinema.

Priscila R. Rufinoni aborda com linguagem clara e didática o tema, central para as teorias estéticas, da *mímesis*. Partindo das questões etimológicas vinculadas ao termo, até seu uso ao longo da história da filosofia, a autora revela como o conceito reflete fundamentalmente os debates sobre as relações entre arte e verdade, entre o ato de mostrar e o que é mostrado, entre a aparência e a essência.

A consciência de que não entenderemos nada sobre o estado atual das artes, assim como sobre suas linhas principais de força, se não formos capazes de desenvolver uma leitura precisa do modernismo estético, leva **Vladimir Safatle**, no ensaio conclusivo deste volume, a uma arqueologia do modernismo. A questão sobre a autonomia da arte é, neste sentido, abordada enquanto vinculada ao problema das relações entre arte e sociedade, e exemplificada pelas discussões sobre a estética musical no idealismo alemão e no iluminismo francês.

A presente Coleção, assim como o Curso da qual ela é parte integrante, não teriam sido possíveis sem a incansável articulação da produção realizada por Luci Praun, à qual vai o sincero e irrestrito agradecimento dos organizadores.

A concepção da Coleção contou com o cuidadoso trabalho de Ivo da Silva Junior. Bento Prado de Almeida Ferraz Neto contribuiu também com sua experiência editorial para a concepção e formatação das entrevistas. Aos dois vai também nossa mais sentida gratidão.

Uma obra deste fôlego seria de fato impossível sem a participação de uma extensa equipe de colaboradores. Nossos agradecimentos vão, portanto, a Paulo Duro, Maria Ester Rabello, Luciano Coutinho, Mariana Leme Belchior, Fernando Lopes de Aquino e a Léia Alves de Souza.

Um especial agradecimento vai ainda a Rodnei Antonio do Nascimento, que participou da concepção da Parte I deste volume, e a Priscila Rossinetti Rufinoni, que participou da concepção da Parte II.

*Marcelo Carvalho
Gabriele Cornelli*

Brasília, janeiro de 2011





Sumário

I — ÉTICA E POLÍTICA

Ética e política: uma trajetória

Entrevista com Ruy Fausto

Marcelo Carvalho19

Ética e tragédia em Platão

Gabriele Cornelli43

Ética e Política na Modernidade

Renato Janine Ribeiro61

Capitalismo, Moral e Política

Rodnei Antonio do Nascimento73

Teorias contemporâneas da democracia

Denílson Luis Werle85

II — ESTÉTICA

Estética, política e cotidiano

Entrevista com Jeanne Marie Gagnebin

Marcelo Carvalho111

Estética, juízo, belo e sublime

Rodrigo Duarte133

Estética, vida e psicanálise

Ernani Chaves147

Estética como Filosofia da arte: sobre a mimese

Priscila Rossinetti Rufinoni163

Uma arqueologia do modernismo: para introduzir
o problema da autonomia da obra de arte

Vladimir Safatle179



I

ÉTICA E POLÍTICA

O autor

Marcelo Carvalho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, possui Mestrado e Graduação em Filosofia pela mesma Universidade. Atualmente é professor da Universidade Federal de São Paulo e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia desta universidade. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia da Linguagem e da Lógica, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da linguagem, filosofia da lógica, filosofia antiga, ética.

Ética e política: uma trajetória

Entrevista com Ruy Fausto¹

▲ Marcelo Carvalho

RUY FAUSTO CONCEDEU ESTA ENTREVISTA A MARCELO CARVALHO NO PARQUE LAGE, NO RIO DE JANEIRO. NELA, O PROFESSOR REFLETE SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ÉTICA, FILOSOFIA E POLÍTICA.

Relembrando sua própria trajetória, ele tematiza as relações entre as motivações políticas e o trabalho mais propriamente acadêmico, as relações entre política e filosofia. Para ele, a militância política foi sua porta de entrada para o mundo acadêmico: a crítica (de início ainda leninista) do estalinismo, levantava questões cuja discussão exigia o recurso à dialética e, portanto, a questões técnicas de lógica (não formal). Esse contexto político também ditou seu destino acadêmico: os sucessivos golpes militares no Brasil e no Chile acabaram instalando-o na França. Seu percurso pessoal (da crítica ainda leninista do Estalinismo à crítica do próprio leninismo) serve de ponto de apoio para refletir sobre as relações entre democracia e capitalismo, de um lado, e, de outro, sobre ética e política, a partir de uma perspectiva que não é pura e simplesmente revolucionária. Mas dá também ensejo a uma reflexão sobre as peculiaridades do trabalho filosófico, sobre as relações complicadas que o trabalho acadêmico mantém não só com o conhecimento da realidade social imediata como também com o saber histórico.

¹ A concepção e realização da entrevista contou com a participação de Rodinei Nascimento. Edição e revisão de Bento Prado Neto.

Marcelo (M) Nós estamos aqui com o professor Ruy Fausto, que é professor emérito da Universidade de São Paulo, mestre de conferências da Universidade de Paris VIII, e vamos conversar a respeito de ética e filosofia política.

Ruy, nós comentávamos há pouco que aqui, neste lugar onde a gente está, parque Lage, no Rio de Janeiro, foi filmado, em 1967, boa parte do “Terra em transe”, do Glauber Rocha. O filme apresenta um contexto dos anos 60, de populismo, debate sobre luta armada, uma esquerda pensando aquele contexto, o regime militar no Brasil — que é um pouco o contexto da sua formação. Você não poderia apresentar um pouco esse contexto da sua formação na relação que ele mantém com o final dos anos 60, início dos anos setenta?

Ruy (R) É, na realidade, a minha história começa antes. Começa antes. Eu frequentei os pequenos grupos de esquerda anteriores a 1968. Então, de certo modo, em 1968, eu já era um pouco veterano nessas coisas, não é? Bom, se vocês quiserem minha história, na realidade, eu sempre tive, digamos, um pé na universidade, nos problemas teóricos, e um pé nas coisas que eram extrauniversitárias. Não que eu tenha sido ou que eu seja homem político ou coisa desse tipo, mas sempre tive preocupações extrauniversitárias que se ligavam com as preocupações universitárias. E digamos que isso vai se cristalizar de alguma forma em 1968 — mas já há uma espécie de pré-história antes disso, não é? Eu tinha um interesse grande por política e me interessei bastante por filosofia, em especial por lógica (mas num sentido muito geral) e fiquei um pouco entre estas duas coisas, de tal forma que minha série de livros mais importantes é em torno de lógica e política. Desde cedo, comecei a trabalhar muito Marx — que era, digamos, a referência. Alguém da nova geração pergunta, “mas por que é que você escolheu o Marx?”, eu digo: eu não escolhi, foi ele que nos escolheu. Quer dizer, para essa geração, não se tratava de uma série de possibilidades, de um programa de filosofia no qual a gente escolhia este ou outro — não! Aquilo se impunha na época, não é? Então, eu comecei a trabalhar muito o Marx e...

(M) Mas ele era presente na universidade? A leitura do Marx era presente na universidade?

(R) Não, eu começo antes disso, eu começo, digamos, me interessando por Marx pela via dos grupos de que eu participava, dos grupos de extrema esquerda, grupos antiestalinistas – mas leninistas. Bom, depois, há um longo caminho que termina com a crítica do Marx, que começa com leitura do Marx etc., e que termina... – mas aí entra uma série de coisas pelo meio de várias ordens, não é? Tem a política brasileira, tem as viagens, que estão ligadas um pouco com a política brasileira – mas não só, porque houve uma primeira viagem como bolsista para França, que tem a ver com a história da faculdade, porque...

(M) Da formação da USP, não é?

(R) Da formação da USP, tem muito a ver com a formação da USP.

(M) Mas neste contexto de 1968, de regime militar, quando vem a repressão mais dura do regime, você sai do Brasil...

(R) Eu saí do Brasil, ficou insuportável eu... Bom, não vou detalhar a história toda, mas eu tive que sair do Brasil. Na realidade, eu não estava ligado a nenhum grupo diretamente, mas finalmente todos nós estávamos ligados a tudo, não é? E eu tive que sair e fui para o Chile e passei mais ou menos uns dois anos no Chile, em 1968 ... – é isso: dois anos e meio no Chile.

(M) Governo Allende.

(R) Governo Frei no início, depois governo Allende – que foi muito interessante, foi uma experiência muito interessante. E de lá eu fui continuar meus estudos na Europa, porque eu já tinha sido bolsista na França, por conta dos acordos entre os departamentos de filosofia da USP e da França. Daí eu fui, e veio o golpe chileno. Então eu escapei – eu tenho muita sorte, porque eu escapei do golpe brasileiro (os riscos eram grandes, mesmo para quem não estivesse diretamente ligado, mas estávamos todos muito ligados, não é?) e escapei do golpe chileno, escapei dos dois. Tive muita sorte, me sinto um pouco um sobrevivente nesta história...

(M) E foi ser docente na Universidade de Paris?

(R) Eu era, não sei como é que se chamava, instrutor, instrutor na USP (tinha esse nome muito modesto, mas a gente não ganhava mal e tinha um certo peso lá dentro) e fui parar no Chile; lá eu me tornei professor da Universidade Católica de Santiago — quem me apresentou foi o Ernani Fiori, que era um brasileiro exilado, um filósofo católico que tinha saído do Rio Grande do Sul. Ele me ajudou, e me tornei professor lá. Foi uma experiência interessante: fiquei fazendo a reorganização do departamento e espiando muito o país e a experiência toda. Então eu fui para Europa, pensando em voltar — aí veio o golpe chileno e fiquei pela Europa, e lá comecei uma nova carreira. Lá eu defendi duas teses e virei professor (*maître de conférences*, que é uma espécie de equivalente do livre docente) em Paris VIII, e só não virei professor titular por causa de maracutaia locais ali.

(M) E passou três décadas lá?

(R) E passei três décadas lá, na França; mas depois comecei a vir ao Brasil, retomei os meus contatos com a USP; quer dizer, finalmente eu tive, e tenho, um pé na Europa e um pé aqui. E realmente não me queixo, porque é uma experiência muito enriquecedora. Quer dizer, as atmosferas são diferentes, a bibliografia é diferente, eu acho que me alimentei com esse confronto dos dois mundos...

(M) Mas este contexto, particularmente o inicial que você citou, o final dos anos sessenta, início dos anos setenta, o golpe no Brasil, o golpe no Chile, é um contexto muito polêmico para se pensar a política e a ética também. Isso se manifesta no seu trabalho? Quer dizer, como você vê a relação entre o contexto que você viveu e os percursos que você seguiu pensando a filosofia?

(R) Na realidade, o peso é um pouco mais geral. O peso político é muito grande, muito grande. A minha preocupação (que era a preocupação da época — e de certo modo isso existe ainda) era a tentativa de fundamentar ou de legitimar um projeto que, na época, era um projeto revolucionário, não é? Na época, era um projeto revolucionário — hoje, eu diria que era um projeto de esquerda. E a gente não estava satisfeito com a ideia de que o socialismo — era assim que a gente pensava as coisas, de certo modo é assim que eu penso, mas esse socialismo de hoje já não tem muito a ver com aquele —, de que o

socialismo poderia ser justificado pela ideia de que ele vai vir. “Ele vai vir” é o futuro. Bom, o futuro pode ser muito ruim. Isso parece óbvio, mas a ideia de progresso era tão profunda na cabeça da gente que, para muita gente, o fato de que ele viria bastava. Isto, para mim, não bastou. Não só para mim, essa era uma discussão mais geral. E aí aparece uma discussão sobre política e ética, se você pode fundamentar ou não pode fundamentar (a fundamentação não é inocente). Bom, entram problemas muito complicados de lógica e de dialética, não é? Digamos que foi pela via da política que eu cheguei à dialética; foi por aí. Fui trabalhar *O Capital*, depois. Fui trabalhar os problemas teóricos etc. — isso foi depois, foi um pouco através da faculdade.

(M) Neste sentido, a reflexão sobre a política...

(R) Foi a porta.

(M) Foi a porta de entrada. Mas o problema de pensar a filosofia política, pensar a política a partir da filosofia, era a contraposição a uma concepção determinista, economicista?

(R) Era a reflexão filosófica em torno da política. E eu acho que isso era interessante e ao mesmo tempo limitado, tinha um escopo muito preciso, mas era isso. Era pensar a ideia de fundamentação da política — fundamentação ou não, porque o problema era saber se fundamentava. Se o ato de fundamentar é inocente ou não é inocente; bom, isso nos leva para o Hegel, isso tem consequências enormes. Foi isso. Foi isso que desencadeou. E depois eu comecei a trabalhar mais, digamos, os problemas de filosofia teórica, ou de lógica teórica. Lógica sempre num sentido não formal. Mas, pouco a pouco, fui ficando com uma perspectiva crítica. Digamos que eu, há vinte anos, trinta anos, há mais de trinta anos que eu não me considero marxista, por exemplo. Então, esse foi o meu caminho. Mas me considero ligado à dialética, a essa tradição.

(M) De alguma maneira, o interlocutor ou os interlocutores, nessa sua reflexão sobre a política e sobre esse contexto que vem da década de 1960 para cá (que de alguma maneira é o contexto da sua vida), o interlocutor para a reflexão a respeito disso é Marx ou Hegel? Essa é uma chave relevante para olhar...

(R) É, era Hegel, era Marx, depois passa a ser Adorno, mas isso é a teoria. Eu tinha outras referências. Eu era e sou leitor de política. Então, na minha juventude fui trotskista; hoje, eu tenho reservas muito grandes em relação a essa figura (o Trotski), com exceção do jovem...

(M) Muitos foram trotskistas.

(R) Muitos foram. O clube dos “ex” é muito grande, tem de tudo lá dentro. Como os ex-Mao. Então, eu tinha as referências políticas, quer dizer, esse personagem do qual nós falamos é um dos autores que eu mais li. Aliás, se eu contar toda a história... Depois, voltei a uma reflexão especificamente política. Então, eu tinha um pé, eu tinha um interesse pela filosofia ligado à política, mas que não se esgotava na política. E, ao mesmo tempo, eu fazia as minhas leituras políticas por debaixo da mesa — porque depois eu virei filósofo; portanto, a minha profissão não era ler política: então, eu lia escondido, de certo modo. Escondido de mim mesmo, não é? Até que em certa época isso estourou, lá pelos anos noventa, muito tarde, aliás. Eu sou tardio, sou, como é que se diz, o “sujeito fetal”, que demora muito, que leva muito tempo. Bom, aí entram vários fatores pessoais, eu não vou entrar nos detalhes... ...enfim, perdi minha mãe com três anos e meio, tem toda uma história. Gozado, a história do indivíduo é realmente confluência de história universal, de história do Brasil, da família, uma coisa entra dentro da outra, não é? Sobredetermina ou limita. Então, foi um longo processo. O lado pessoal tem muito peso nisso, eu não vou entrar na história toda, vou perder muito tempo para me encontrar. E nisso entram desde a situação da filosofia no Brasil até os problemas do menino tímido que perdeu a mãe muito cedo, meio esmagado pela estrutura familiar, essa coisa toda, não é? Bem, digamos, as referências eram a filosofia, mas muito pelo caminho da reflexão sobre a política. A minha relação com a filosofia foi sempre complicada, até hoje é. E, por outro lado, tem esse interesse grande por política, por história etc.

(M) Mas, invertendo essa relação, você fala do seu duplo interesse pela filosofia e pela política; essa política, da qual a filosofia fala, dialoga com facilidade com essa política do dia a dia, com esse nosso cotidiano?

(R) Bom, o dia a dia é mais complicado. O que caracterizava os grupos de extrema esquerda, nesse tempo, era a sua ignorância em matéria de Brasil e do cotidiano. Era gente que tinha certo número de coisas na cabeça que eram interessantes. Por exemplo: a gente considerava o Stalin um bandido; nessa época, na esquerda havia zero, vírgula, zero, zero, zero, zero, um, que tinha essa opinião. Bom, então, no plano internacional, apesar de muitas ilusões com o leninismo e o diabo a quatro, tinha coisas positivas — mas a gente não sabia nada de Brasil. Tinha uma visão completamente abstrata do que era o Brasil; enfim, havia interesse pela política brasileira, mas, de certo modo, esses clássicos da política caíam na nossa cabeça — essa é a minha experiência, não é? Depois vem sessenta e oito. Havia os esquemas que vinham ou dos clássicos da revolução russa ou, depois, dos cubanos e não sei mais o quê. Então, a política brasileira entrou muito, mas a gente não sabia nada.

(M) Mas a sociedade se apropria desse debate da filosofia no seu processo?

(R) Não, não. Nós, lá nessa época? Não. Quer dizer, o pessoal se lançou na história da luta armada, se sacrificou, mas é difícil dizer que...

(M) Mas mesmo para além daquele contexto, no contexto atual, por exemplo?

(R) Depois muda, depois muda. Depois a gente trata de entender o país, critica aquelas grandes coisas. Bom, para mim, foi a crítica: primeiro, a crítica do stalinismo; depois, a crítica do leninismo, foi essa a minha história em matéria de política, sem abandonar a esquerda — é essa a história. Sem abandonar a esquerda, passar da crítica do stalinismo para a crítica do leninismo. Isso foi um longo processo. Em filosofia, digamos, foi diversificar os interesses. E também pensar mais o Brasil, integrar-se mais na política brasileira — isso vem um pouco da própria crítica dos clássicos. E começou a haver um interesse cada vez maior e, digamos, a gente faz o que pode: a gente tenta seguir a política brasileira, tenta opinar... Acabei escrevendo para jornal tratando de...

(M) Mas a política é efetiva nesse debate? Você acha que ela interfere de maneira efetiva no debate cotidiano sobre a política, hoje em dia?

(R) O que é a intelectualidade nisso tudo, vocês podem dizer melhor do que eu, porque eu estou fora do Brasil. Acho que, em alguma medida... ...mas é um pouco difícil. Ouvi recentemente alguém que dizia que a imprensa tinha um peso grande e que atualmente não tem muito porque tem o corpo de políticos que mais ou menos controla isso tudo. Eu acho que houve, houve cada vez mais, houve um número cada vez maior de intelectuais que fizeram intervenções na política. O que isso pesa, eu tenho um pouco de dificuldade para julgar. Eu acho que a gente é obrigado a fazer isso, eu me propus a fazer, inclusive em artigos de jornal. Bom, eu tenho fases e fases. Eu vou lá e me ocupo disso, depois me retiro. Eu estou fora: tem mais esse problema. Eu me interesso pela política francesa. É pensável que isso tenha ou possa a vir a ter algum efeito — eu não sou quem está mais em evidência, muitos outros participaram. Agora, é um peso relativo. Eu acho que é um peso relativo — vamos ver para o futuro o que isso pode vir a ser, o que isso pode significar. Mas, de qualquer maneira, há hoje uma relação com o país, por parte de uma boa parte da intelectualidade da esquerda, que talvez seja mais concreta, mais viva do que era naquela época, muito marcada pelos grandes modelos e coisas desse tipo. Hoje, eu acho que há um pouco mais de interesse pelo dia a dia etc. Eu tenho um certo gosto pelo individual. Eu tenho um certo gosto pelo detalhe, pelo individual, que vai a contrapelo da filosofia — que, em geral, não dá muita importância para isso. Então, eu tento compor um pouco esse duplo interesse: eu gosto muito de teoria e de coisas abstratas, não necessariamente filosóficas (filosóficas também, mas pode ser de teoria política), mas tenho muito interesse por história. Por saber o que aconteceu exatamente. E este é o capítulo final da minha história: o interesse pelas revoluções do século XX. Faz um dez anos mais ou menos, ou quinze anos, que eu retomei... — eu leio, eu continuo lendo filosofia etc., etc., mas eu retomei as minhas leituras de juventude e trabalhei muito; estou dando curso sobre isso, sobre as revoluções, com uma perspectiva muito crítica, entendeu?

(M) Esse debate sobre revoluções (particularmente se a gente pega do final do século XVIII para cá, marcadamente o início da revolução francesa, a revolução americana), pauta muito o debate posterior, eventualmente até o contemporâneo; eu quero ouvir você a respeito disso, e a respeito da política e da ética também. Esses dois temas são jogados no centro do debate. De

alguma maneira, talvez a gente possa descrever o início de um ímpeto revolucionário, de construção de uma sociedade diferente a partir do projeto do século XVIII, que é um projeto iluminista e que ganha várias formas depois disso. O contexto atual não é um contexto de crise desse modelo? De crise da ideia de uma nova sociedade construída a partir do projeto no qual a filosofia tem um papel importante?

(R) Bom, eu vou continuar um pouquinho a minha história, não por narcisismo, mas porque talvez fique mais claro, e aí a gente poderia entrar numa discussão um pouco mais geral. A partir de determinado momento, me pareceu que seria preciso (eu senti essa necessidade) retomar esses trabalhos propriamente políticos, essas leituras propriamente políticas e históricas — por quê? Porque existe ainda muita confusão a respeito dessa história; quer dizer, em primeiro lugar, é preciso conhecer bem os fatos. E esses fatos não são bem conhecidos. Comecei a trabalhar a revolução russa. Bom, você sabe, ninguém fala nisso: quantos conhecem a insurreição de Kronstadt, por exemplo, a insurreição de marinheiros contra os bolchevistas? Ninguém conhece essas coisas. Tem gente que pensa que isso é velharia, na universidade tem gente que pensa que a gente está trabalhando com medalhas antigas, alguma coisa assim. E, na realidade, essas coisas a meu ver são questões essenciais para a esquerda atual.

(M) Para a filosofia também? Porque os fatos transitam mal pelos departamentos de filosofia...

(R) Exatamente; mas o meu compromisso não é com a filosofia, meu compromisso é com o pensamento e com a política. A filosofia entra aí. Eu tenho um pé na filosofia, mas eu tenho um pé fora também. Então, a partir de determinado momento, eu quebrei o formalismo de que o que eu tenho de fazer é filosofia — eu não larguei a filosofia, de jeito nenhum, mas eu comecei a trabalhar esses temas sem me preocupar com a ideia de que eu não sou historiador: eu não sou, pouco me interessa o que eu sou. Isso não me interessa. E comecei a trabalhar. E há todo um trabalho a fazer: não se conhecem os fatos, em primeiro lugar; então a empiria é a mais urgente nesse caso. Precisa começar por isso. Então vem um aluno e declara que é leninista. Está bom, você é leninista, mas escuta, você sabe o que aconteceu? Não sabe

nada. Não tem ideia disso. Aluno e professor também; de vez em quando tem professor também. Então a primeira coisa é saber o que aconteceu; e aí o modelo é um pouco Aristóteles, essa coisa da empiria e de que a especulação não fica fora da empiria. Você encontra a especulação na empiria. Você pensa os fatos e de lá você tira coisas.

(M) Quer dizer, você transita pela história, pela antropologia?

(R) É, eu comecei a trabalhar muito isso, e a fazer história, de certo modo. Eu quero fazer filosofia da história. Se você quer fazer filosofia da física, você tem que ser pelo menos um físico amador; se quer fazer filosofia da história, tem que ser um historiador amador, bonzinho, amador. Eu até me meti a estudar russo, por exemplo. É muito difícil, é tarde, mas até isso eu faço atualmente. Não sei se é muito sério, porque é tarde e difícil, mas até isso eu tento fazer. Bom, então tem esse trabalho a fazer e eu acho que ele é essencial, principalmente no Brasil. A primeira coisa é saber o que aconteceu — a primeira coisa é saber que precisa saber disso. E você diz: “os filósofos não se interessam”. Não é que os filósofos não se interessam: os filósofos não se interessam, os “políticos” não se interessam também. Os historiadores, no Brasil, quando se interessam, estão preocupados com outros problemas, e quando se interessam por esse problema, salvo muito poucas exceções, é gente ainda muito ligada à tradição — porque o que eu estou fazendo com colegas são coisas críticas. Nós fizemos um colóquio sobre revolução russa, trouxemos gente de vários países, tudo uma leitura crítica disso, não é? Acho que isso é essencial. Para começar, a gente vê que isso escapa da universidade: na USP não tem um curso sobre nazismo, um curso sobre comunismo. A história do século XX escapa pelos dedos. Nem filósofos se interessam, nem historiadores. Talvez se interessem um pouco, mas, por várias razões, não entram nisso; e “políticos”, cientistas políticos também não entram. Então existe esse problema. Mas para terminar esse tópico, eu acho que essa é uma batalha. Ao mesmo tempo, a filosofia está aí; eu me interessei muito por problemas de humanismo e anti-humanismo, isso está muito ligado à questão da fundamentação da política. Pois é: esse problema está meio vivo, porque agora tem uma espécie de ofensiva do anti-humanismo, reaparece o anti-humanismo porque há na esquerda, eu diria, a confusão, a ignorância histórica, a confusão teórica e a insuficiência na teoria política, na teoria das

formas sociais. Então, eu diria que há coisas a fazer em filosofia, em história e em ciência política. É claro, não vou fazer tudo isso, mas você tem blocos de pessoas que podem fazer isso.

(M) Mas você descreve então o seu trabalho diluindo um pouco as fronteiras dessas coisas e transitando...

(R) Ah, sem dúvida; não, sem dúvida. Essa é a minha coisa.

(M) Você sempre fala da necessidade de quem trabalha com filosofia transitar por outras áreas, não é?

(R) Bom, todo mundo faz isso um pouco, mas acho que insuficientemente; tem riscos nisso. Isso pode dar em ecletismo e tudo mais. Tem riscos, mas é essencial e, nesse sentido, eu acho que os frankfurtianos (Adorno etc., etc.) são um grande exemplo. Entre os franceses, bom, todos eles leem muitas coisas, mas há uma referência excessiva à sua especialidade — isso vale para os filósofos, vale para os politólogos, etc. Os frankfurtianos são os que melhor quebram isso. O Adorno, em primeiro lugar; e isso tem a ver com a organização de ensino na Alemanha, porque eles estudam duas coisas.

(M) E a filosofia dialoga necessariamente com o resto...

(R) Muito. E os franceses não. Os franceses não fazem isso, eles vão ler. Na França, acho que o melhor exemplo — bom, todo mundo leu outras coisas, o Sartre lia tudo, fazia romance etc., etc., mas eu acho que o exemplo do sujeito que domina bem problemas externos é o Merleau-Ponty. É o sujeito que mais dominou, que mais sabia política. Filósofo que sabe política. Mas eu iria até mais longe. Eu gostaria de um ideal em que você faz coisas quase históricas...

(M) E, nesse debate, como se relaciona a questão ética com a questão política que você vem apresentando?

(R) Bom, é complexo o problema, não é? Porque as relações são muito variadas, difíceis. Nesse problema de fundamentar a política — fundamentar

ou não fundamentar —, aparece a ética, porque a ideia de uma fundamentação pura e simples da política acaba redundando num certo tipo de ética. E era esse o problema. Mas, se você quiser, vamos tentar partir um pouco de coisas mais concretas. As relações aí vão aparecer em vários níveis. Dentro da política, você tem... bom, primeiro, esse problema clássico nos leva à questão da violência, que é um problema político, é um problema ético. Então, é por aí. Esse é o caminho, digamos, clássico, da relação entre ética e política dentro da esquerda. Tratava-se de escapar da ideia de uma política fundada numa ética, na ideia de um bem e alguma coisa desse tipo. Numa ética totalmente posta.

(M) Porque o debate sobre ética costuma ser relacionado à ideologia, não é?

(R) Pois é. Porque ela poderia descambar na ideologia e, ao mesmo tempo, para evitar a ideia de uma política que seja violência pura, uma política sem princípios. Então, de certo modo, a solução estava nos princípios, mas princípios negados, no sentido técnico. Princípios que são neutralizados, como se a ideia do bem estivesse lá, mas de uma maneira prudente, para que ela não se transformasse em ideologia, entendeu? Quer dizer, a fala do bem etc., em política, pode virar ideologia e justificação de coisa ruim, mas se você não falar nada pode virar pura violência. Então, esse é o estatuto clássico da discussão sobre os fundamentos de uma política interna e política revolucionária. Esse é um nível da discussão. Mas existem outros níveis. Hoje, se coloca o problema da corrupção dentro da política, que é um nível mais empírico, mas tem a ver com aquele também, por caminhos que seria preciso explicar melhor. Ele vai aparecer muito, vai surgir muito num momento em que você abandona uma perspectiva pura e simplesmente revolucionária. Porque, se você tiver uma perspectiva pura e simplesmente revolucionária, o problema da corrupção em política aparece como um problema secundário na tradição. Mas, no momento em que você abandona um projeto utópico de sociedade transparente e coisas desse tipo, o real passa a ter grande importância e o problema da honestidade, da seriedade, no interior de uma sociedade democrática, passa a ser importante. Na realidade, o que passa a ser sério é a democracia, a sociedade democrática que os revolucionários não respeitavam, não levaram a sério. No momento em que isso aparece, o problema da corrupção passa a ser absolutamente essencial

— e isso o pessoal não entende muito bem, porque está preso a uma determinada perspectiva. Esse é o segundo nível. Outra coisa que eu gostaria de dizer é que a ética, independentemente da política, a ética interessa nessa história. Acho que seria preciso pensar o problema da ética — eu sou finalmente muito simpático ao kantismo, na ética; não sou kantiano, mas acho que há coisas profundas por trás disso. Houve uma espécie de liquidação da ética que veio de todo lado. Vem do Marx, vem do Nietzsche — Schopenhauer não, Schopenhauer é exceção nisso —, os lógicos... bom, e o senso comum, a ideia da ética como...

(M) Mas, nessa sua descrição, me pergunto se, no debate sobre o fundamento, não aparece uma contradição entre a ética e política — a política como fundamento da ética não é uma negação da política?

(R) Pois é, mas de que tipo de negação se trata? Você encontra a negação, ela está presente no esquema clássico, no melhor esquema clássico ela tem que estar lá. Como se fosse reguladora. Mas ela não tem que ser posta como ideia do bem etc., porque aí vira ideologia. Esse é um problema clássico. Hoje, eu já daria um pouco mais de lugar para a ética. Depois que você reflete sobre os problemas do século XX... Eu acho que há uma verdade nesse argumento da crítica da ética que se transforma em ideologia, mas há também uma verdade na crítica inversa. Já na posição clássica, você tinha alguma coisa de intermediário entre a posição da violência e a posição da ética. Eu diria que há uma nova camada se você refletir a respeito do que aconteceu no século XX; você dá mais lastro para a ideia do “não podemos”. “Não posso”, não posso matar um milhão de pessoas ou quinhentas mil pessoas em nome da realização de um objetivo. Não se justificava isso propriamente, mas, digamos, a tradição não tinha muitos instrumentos para dizer “não” para este tipo de coisa.

(M) A ética aparece como limitadora da política?

(R) Como limitadora da política. Mas acho que a ética não é só isso. Isso é minha posição. Acho que a ética tem um domínio particular. Estou convencido de que é preciso cultivar a ideia de ética no plano individual. Isso é de certo modo desvalorizado. Mas ela vai aparecer e vai ter importância em vá-

rios campos. Na universidade, porque a gente tem o macrossocial, é preciso não pensar a política e a ética. Tem várias políticas. Você tem o macropolítico e o micropolítico, e vários micropolíticos: a política da universidade, a política da educação. Você tem vários níveis, até que você chega a uma espécie de problemas de ética individual. E você não pode deixar de refletir sobre esses problemas de ética individual. E é preciso entender, por um lado, a ligação entre elas e, por outro, a separação. No seguinte sentido: acho que há muita confusão entre esses planos. Sem dúvida eles se interpenetram em muita coisa, mas no julgamento não se deve confundir o juízo político e o juízo ético. Para dizer a coisa de uma maneira grosseira, tem gente que não vale nada eticamente e que politicamente não é tão ruim, e vice e versa. São esferas diferentes e o pessoal confunde muito isso.

(M) Mas, de alguma maneira, essa confusão não é fundamental? De fato, não há um conflito entre o juízo político e o juízo ético?

(R) Não é só isso. Não é só isso. Esse é um aspecto do problema. Eu valorizaria muito. Eu valorizaria isso, por exemplo, dentro da universidade. Bom, não sei se vão dizer que minha posição é moralizante, mas eu rejeito a ideia de que os indivíduos são fundamentalmente ruins e eu rejeito a ideia de que os indivíduos são fundamentalmente bons. Existem bons e ruins, melhores e piores. Existe uma gama de opções, os indivíduos são diferentes, como existem opções na política. Isso se perdeu um pouco. Isso é importante mesmo nos seus efeitos, claro que é importante nos efeitos, mas seria importante distinguir bem essas esferas para depois combinar bem onde tem que combinar. Digo isso porque... olha, sabe qual é o modelo que domina na universidade, de certo modo? É um hiper-radicalismo político. Não em todas as esferas, mas isso ainda existe; não é só isso, não é o modelo dominante, mas é dominante em certas esferas. E um amoralismo em tudo o mais. Tem uma utopia, nós vamos realizar não sei o quê — e o resto? E na universidade? E nos concursos? E na relação com os amigos? Vale tudo. Tudo vale. Isso é um pouco a figura — não é a única, mas é a figura de um certo intelectual no terceiro mundo.

(M) Está presente na sociedade também, ou você limita isso?

(R) Também, também. Hiper-radical, quer mudar o mundo e para o resto não há critério nenhum. Bom, um pouco é porque o mundo vai mudar mesmo, é um pouco assim. Hoje já não é tanto assim. É meio atitude. Quer dizer, o desprezo pelas coisas que estão aí, tudo vale, todo mundo é igual. E, a meu ver, é preciso atacar o problema pelos dois lados. Não só pelo lado da política (que é criticar a utopia etc., etc.), mas também analisar o sujeito individualmente. Eu acredito em coisas do tipo... bom, não existe ninguém puro, mas eu acredito em coisas do tipo lealdade, seriedade nos concursos, por exemplo; eu sou por brigar, por exemplo, com o objetivo de que a gente tenha concursos nos quais não se saiba quem é que vai ganhar. Isso para mim é tão importante quanto a grande política, não menos. Não estou visando ninguém em especial, porque isso é um problema muito geral; mas é um problema que se coloca e é um problema ético. No fundo, é um problema ético, não é um problema político. É um problema de ética, e ele é mal entendido, ele é confundido com a política. O amoralismo não vem da esquerda, nem da direita, existe gente da direita que joga limpo e gente da esquerda..

(M) Então, o debate sobre a democracia é outro debate que a gente herda através de uma leitura que o vincula a uma sociedade burguesa, pela crítica que a tradição da esquerda fez a isso. Você relê isso de uma outra forma a partir do que você falou sobre ética agora?

(R) Mais ou menos. A ética entra... quer dizer, a ideia democrática é que vai representar um solo para a discussão ética, mas não é exatamente a mesma coisa.

(M) E como é que você situa então esse debate sobre a democracia no contexto contemporâneo?

(R) Bom, o debate sobre a democracia é primeiro uma discussão política. Na realidade, as duas coisas são importantes, mas digamos que, no problema da democracia, eu acho que o lado mais quente no plano político é o das relações entre democracia e capitalismo. A tradição da esquerda, que foi dominada pelo marxismo, que era hegemônico, colocava as duas coisas juntas: democracia e capitalismo. Não é que o marxismo os confundisse, mas a

democracia era uma espécie de expressão, uma das expressões possíveis do capitalismo. Acho que não, acho que ele erra nisso aí. A democracia pode ser ideologizada na boca do Bush, mas acho que há uma tensão entre capitalismo e democracia. Isso, para mim, é o essencial. E, na realidade, o peso da tradição marxista fez com que se juntassem as duas coisas, e com isso, do lado comunista, se jogou fora a democracia — a criança junto com a água suja. Poderia acrescentar que, de certo modo, de um outro lado, do lado da social-democracia — cuja história não é muito bonita, mas eu acho que ela é muito melhor do que a história do leninismo, pelo menos não levou ao genocídio e coisas desse tipo —, do outro lado aconteceu a mesma coisa, mas com sinal positivo. Dizendo sim à democracia, acabou se dizendo sim ao capitalismo. Então, de certo modo, na tradição, a junção entre democracia e capitalismo não se fez e essa é um pouco a tragédia da esquerda. E isso tem que separar. Eu diria mais (essa é uma forma que eu usei recentemente, eu vou jogar aqui essa forma), tem o famoso debate sobre reforma e revolução, que não termina nunca; você diz, bom, isso é velho, isso existe, não existe; eu diria o seguinte (é uma forma à qual eu cheguei — era um pouco evidente, mas cheguei há pouco a formular assim, eu vou repetir): é que em relação à democracia é preciso ser reformista. Ninguém pode ser revolucionário em relação à democracia. Quem quer ser revolucionário em democracia dá em regressão, vai acabar com a democracia, não vai para frente. E em relação ao capitalismo, em primeira instância, é preciso ser revolucionário, eu acredito. Só que, se você for democrata, ser revolucionário não irá significar acabar com a ordem institucional etc., etc. Significa uma posição radical de crítica desse sistema; isso não é crítica de todo mercado, é crítica do capital enquanto tal, do movimento do capital com expansão ilimitada, contraditória etc., etc. Então eu acho que o debate sobre reformismo e revolucionarismo é um debate que tem um certo sentido e que se resolve um pouco na ideia de que você tem que ser reformista em matéria de democracia e de certo modo revolucionário em matéria de capitalismo.

(M) De certa maneira kantiana?

(R) De certa maneira, mas só que, se você é democrata, você não quer (pelo menos não eu) soluções armadas ou coisa desse tipo, mas você faz uma crítica muito radical ao próprio sistema. Então é um progresso para além desse sis-

tema. Enquanto que no caso da democracia, no nosso horizonte, pode haver progresso, mas é progresso de reforma. Bom, isso pode parecer uma banalidade, mas ninguém pensa assim. Pouca gente pensa assim. Em geral, é esse bloco, tem esse bloco que pesa, ou se é a favor dos dois ou se é contra os dois ou, mais comumente, há uma confusão, uma espécie de salada.

(M) Essa confusão está no texto do Marx, por exemplo?

(R) No Marx está. Eu acho que é um erro teórico do Marx, um erro político do Marx e que passa para a tradição. No terceiro mundo latino-americano, nas esquerdas etc., eu acho que há uma camada profunda de leninismo presente, mesmo naqueles que não dizem que são. A ideia de que todo mundo tem vergonha de ser reformista. Essa palavra não vende; parece que, numa editora, tem um livro que se chama “O novo reformismo”, e não vende, não vende porque tem a palavra reformismo. Reformismo é tabu. E eu acho que em relação à democracia não é preciso ter vergonha de ser reformista, se o objeto for a democracia. Porque a revolução contra a democracia (contra a democracia, não contra o capitalismo) é regressão, ela não é progresso.

(M) E se a tradição de leitura do Marx compartilha dessa confusão, onde é que você encontra interlocutor para fazer a distinção que você está fazendo?

(R) Certamente em Castoriadis, por exemplo. No Claude Lefort. Bom, são os dois principais. O último Adorno não está muito longe disso, mas, digamos, o último Adorno vai vindo lentamente até aí. Ele é um grande pensador, mas eu sinto que na política o pessoal de Frankfurt, como dizia o Oscar Negt, eles não eram muito fortes em política. Essa gente não era muito forte em política. Quem disse isso era alguém que os conheceu muito bem. Mas enfim, pelo menos tem esses dois. A Hannah Arendt, que é um caso um pouco especial para discutir, é interessante. Mas têm pelo menos esses dois que despontam claramente, e cada um faz algo um pouco à sua maneira. Acho que os dois, até certo ponto, se completam. O Lefort escorrega um pouco às vezes na coisa da democracia. Talvez o Castoriadis acerte mais, mas às vezes ele vai um pouco para o anarquismo.

(M) E, a partir daí, como é que se poderia, por exemplo, falar de socialismo neste contexto contemporâneo?

(R) Bom, aí é complicado. O que é que vocês querem? O que é o socialismo? Bom, em primeiro lugar, você deveria dizer o que é que vocês querem com o comunismo. É aquilo que está lá? É uma sociedade transparente? É uma sociedade russa? É Cuba? É o Vietnã? Bom, evidentemente isso não tem muito o que oferecer, isso não basta. É preciso dizer o que é que a gente poderia fazer. Não é fácil. Mas eu diria: uma sociedade com o máximo de liberdade — o Habermas dizia democracia radical. No plano econômico, tudo é complicado, é difícil; mas haveria, digamos, uma sociedade que desse possibilidades máximas aos indivíduos e na qual haveria desigualdade, mas pouca desigualdade — porque a ideia de uma igualdade absoluta é utópica e vira o contrário. Do ponto de vista econômico seria o quê? Uma sociedade em que... A gente é obrigado a particularizar, mas haveria mecanismos de imposto de renda muito alto como havia nos nórdicos, haveria cooperativas (que é uma ideia que se desenvolveu, mas não muito, e que existe pelo mundo afora) e, certamente, um setor nacionalizado — portanto, a ideia de Estado reaparece — e, provavelmente, um setor privado minoritário poderia existir, mas alguma coisa centrada na ideia de cooperativas, de indústrias nacionalizadas e de um imposto de renda muito alto. Então, poderia haver, inclusive, coisa privada.

(M) Mas, para fazer uma provocação a você neste contexto, esta sua descrição não flerta com o pensamento do século XVIII, com uma utopia iluminista de sociedade?

(R) Bom, o socialismo é filho do iluminismo. Então, você pode abandoná-lo, você pode aderir ao sistema. Eu acho que o sistema atual, o que a gente tem aí é um capitalismo democrático, porque tem democracia e capitalismo. Então, não é só capitalismo que a gente tem aí. A definição marxista está errada e a definição liberal também está errada. A definição liberal diz: a gente tem democracia; não tem só isso. E a definição marxista diz: a gente tem capitalismo; não, a gente tem capitalismo democrata. Mas isso existe? Existe, mas é um bicho complicado, contraditório. Pois é! Ele é um círculo quadrado, mas é assim. A realidade é essa. Tem democracia e tem capitalismo. Só

que em cada país isso é variado. No Brasil, tem democracia; essa história de Estado de exceção no Brasil... não tem Estado de exceção. A polícia é violenta, é claro. A polícia é violenta, tem criminalidade, mas Estado de exceção é outra coisa; inclusive, quando tem Estado de exceção você não pode sair por aí dizendo que tem Estado de exceção. Se você pode sair por aí dizendo nos jornais, “olha, tem Estado de exceção” é porque não tem. Acho que o pessoal macaqueia, a esquerda inventou a macaqueação do pensamento da nova direita, e é essa a história do anti-humanismo. Então, eles desenterraram o Schmitt, um certo Benjamin (uma coisa é um artigo sobre a violência do Benjamin) e o Nietzsche mais à distância; tem esses teóricos mais recentes, eu prefiro não dizer o nome deles porque eles são muito ruins, tem dois, mas eu não vou dizer o nome deles. E começam a pensar a partir dessa gente; essa gente é a nova direita. Porque se volta à reflexão, ao pensamento de esquerda dos anos vinte, que era um pensamento radicalmente antidemocrático. Isso é uma tragédia. Eu lamento, vejo gente inteligente que entra nessa canoa. Essa é uma briga a fazer, além da briga pela história, por mostrar o que existe. Não digo que tenha as respostas feitas para isso, mas trata-se de pensar a noção de democracia, mas sem perder a crítica do capitalismo. É esse, não existe outro caminho. Esse caminho é fácil? Não é.

(M) Mas a descrição que você faz me dá, por exemplo, uma forte impressão da grande dificuldade que há em ter uma compreensão de totalidade dessa sociedade, da dimensão ética, da política, do capital.

(R) Pois é, mas não é tão complicado isso. O pessoal não chega a isso porque tem barreiras. Eu diria que as barreiras são duas. Tem barreiras políticas: numa certa esquerda é o peso do revolucionarismo — isso não morreu, está lá presente. E a outra eu acho que é a ideia de progresso; quer dizer, a gente tem que pensar a ideia de regressão; a esquerda nunca pensou a ideia de regressão. Começou a pensar, mas acho que mesmo o pessoal de Frankfurt não vai suficientemente longe nisso. Pensar que não só o nazismo foi regressão, mas o ciclo russo, soviético, leninista-stalinista foi regressivo. Conseguiram algumas coisas, mas por um preço absurdo, o preço do genocídio. Globalmente, eu diria que ele foi regressivo. Agora, essa ideia da regressão histórica, isto não passa pela cabeça da esquerda, nem por parte do pessoal que fala o tempo todo da crítica do progresso — isso é que é interessante. O pessoal fala

o tempo todo da crítica do progresso, mas fala em termos de ecologia etc., etc., sem pensar que a grande ideologia do progresso, o grande progressismo foi o leninismo e o stalinismo. Esse é o progressismo, a ideia do desenvolvimento histórico e não sei mais o quê. Então, existem algumas barreiras. Então, aí os problemas são problemas de consciência, e existem problemas práticos imensos — esses são outros. Bom, quais são as possibilidades políticas? É tudo complicadíssimo. No Brasil, você vai fazer o quê? Mas a primeira coisa é ter a cabeça clara.

(M) Quando você fala de regressão, regressão na história, esta crítica que você faz é uma crítica moral, mas é também política?

(R) É crítica política. A história pode também ir para trás. Quer dizer, o tempo histórico não vai para trás. Por exemplo, no caso do nazismo, a história evidentemente foi para trás. É claro que foi para trás. Você não ganhou, você perdeu, se matou milhões e milhões. O ciclo russo, é claro, tem algumas coisas, houve progresso técnico etc., etc., mas, se você considerar as vantagens e desvantagens, foi regressão aquilo ali. A gente tem que retomar a meada...

(M) No sentido frankfurtiano?

(R) É mais. É frankfurtiano, mas eles são pouco políticos. Tem que cruzar Frankfurt com Castoriadis. Tem que pensar.

(M) A esse respeito, eu queria retomar um tema no qual a gente esbarrou lá atrás sobre o debate ético: há uma retomada do debate sobre ética em sobreposição à política na sociedade, principalmente na sociedade brasileira contemporânea. Como é que você vê isso? Uma certa visão da ética que é negação da política, negação dos espaços políticos institucionais, inclusive?

(R) Não sei bem o que você está visando, porque eu não vejo muito o debate sobre ética. Bom, surgem os problemas de micropolítica. Isso existe. Mas não sei. Ética para mim seria exigência, um certo número de exigências, e aí seriam as coisas que você não faz. É o respeito pelas formas. Isto não está muito presente. É preciso brigar. Se você faz isso, vão dizer que você é

moralista. Acho que a esquerda entregou o Kant para a direita. A esquerda abandonou as ideias, e você não pode ficar só nisso. Na Europa, de certo modo, você tem um problema contrário. Você tem os direitos do homem, tem não sei mais o quê, e a crítica do capitalismo acaba indo.

(M) Mas quando você pega, por exemplo, a partir da década de 1990 em que a gente vive uma crítica forte ao Estado, o contexto de neoliberalismo, e um certo recuo do debate sobre a esfera privada que é o contexto no qual surgem essas iniciativas mais locais, que surge pelo menos naquele momento o debate sobre ecologia...

(R) Pois é, aí você se aproxima de alguma coisa, mas não é exatamente ético, eu acho. Acho que surgiu uma nova camada, aí. A gente tinha uma diferença entre esquerda e direita, diferença que não morreu, que está presente. É isso que eu queria dizer. Surgiu uma nova diferença, que é a diferença entre o totalitário e o não totalitário. A gente tem um quadrado, tem duas oposições. Quando você fala de um sujeito, ele é de esquerda, você quer saber se ele é totalitário ou não. Porque o Stalin era esquerda, a não ser que você defina a ideia de esquerda de maneira a não incluir estes monstros, mas é mais complicado. Acho que o mais interessante é dizer que há uma diferença entre esquerda e direita, mas há uma diferença entre totalitários e não totalitários. Em grandes linhas, o totalitário de esquerda é pior que o democrata de direita. Em grandes linhas. Sei lá, o De Gaulle é melhor que o Stalin, se você quiser; isso em grandes linhas, porque é mais complicado. Mas surgiu uma outra coisa: porque era ecologia, tinha um movimento de crítica do progresso, se você quiser, do progresso na maneira clássica de pensar as coisas. Isso, para mim, não é imediatamente ética, é uma nova dimensão que, eu acho, é uma das esperanças para a esquerda atual. Porque o modelo comunista acabou, ele vai se arrastando, tem no Brasil um pensamento fóssil que não vai para adiante. Infelizmente, tem essa coisa do anti-humanismo, que engana muito porque é moderna e não sei mais o quê. E tem a social-democracia. A social-democracia não se aguenta muito, o balanço dela é melhor, tem uma experiência nórdica que é boa, mas ela vem perdendo a velocidade, veio a crise e ela deveria ganhar e ela não está ganhando. Bom, quem é que está ganhando? Quem está ganhando na Europa são forças novas, e dentre essas forças os verdes têm um peso muito grande. Acabou de haver um problema

francês, a eleição europeia francesa em que houve a aliança dos verdes com gente preocupada com ética.

(M) Uma última pergunta: quando você faz essa exposição, a questão da ecologia é um tema que aparece muito no debate brasileiro hoje, pela própria condição do Brasil. Minha pergunta é: o quanto a filosofia — dentro da escola, especificamente, porque ela está presente hoje na escola brasileira — participa desse debate, ou participa de maneira mais ampla desse debate sobre a sociedade?

(R) Muito atrasado. É tudo muito atrasado. Tem o peso do leninismo. Não é a filosofia que vai resolver isso, a filosofia universitária; eu não vou falar mal do que se faz, é bom trabalho, é tudo sério; mas, primeiro, ela é muito técnica, o pessoal fica lá com os seus problemas técnicos. Quando se trata de pensar os problemas gerais, não há muito, a meu ver. Não há muito porque é muito clássico. Primeiro, se perde o rigor quando se passa a discutir política, entendeu? E não é da filosofia que eu espero vir isso; a filosofia entra como um componente de reflexão. Mas só para retomar a história da ecologia: eu acho que na França houve isso, na Alemanha existe, e agora todo o problema será a fusão da reflexão ecológica (que é uma reflexão que apareceu na esquerda, mas também na direita) com o que resta das tradições. Isso é um pouco fácil, o que eu estou dizendo, mas uma parte dessas forças ligadas à social-democracia será salva, digamos. Tem a ecologia e, na Alemanha, por exemplo, tem uma parte das forças ligadas à extrema esquerda que está se reorganizando. Disso tudo, desse caldo todo pode sair alguma coisa boa a meu ver. É um pouco otimista e fácil dizer isso, mas isso é um processo que está havendo lá, na França e na Alemanha, nestes dois países; nos outros, eu não diria.

(M) Obrigado, professor Ruy Fausto.

(R) Eu é que agradeço.

O autor

Gabriele Cornelli

É professor de Filosofia Antiga (Adjunto II) do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado em Filosofia Antiga pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pela Università degli Studi di Napoli, Federico II (Itália), é Orientador nos Programas de Mestrado em Filosofia e de Mestrado e Doutorado em Bioética da UnB, Editor das revistas Archai (www.archai.unb.br/revista) e REFHA (www.antiguidade.org) e membro do Conselho Editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Coordena o Grupo Archai: as origens do pensamento ocidental (www.archai.unb.br), o GT-Platão e Platonismo da ANPOF. É Presidente da Sociedade Brasileira de Platonistas (www.platao.org) e diretor da Coleção Archai (Ed. Annablume, SP). É também membro-fundador da International Association for Presocratic Studies, Presidente eleito (2013-2016) e membro do Executive Committee (2010-2019) da International Plato Society (www.platosociety.org).

Ética e tragédia em Platão

▲ Gabriele Cornelli

Introdução

Falar de ética antiga não é nada fácil. O problema é que não encontramos a ética enquanto disciplina separada das outras no interior da área da filosofia: até Platão, não há alguma autonomia da ética com relação ao mundo da *epistêmê* como tal; Aristóteles não a distingue da política, quase considerando a ética (em sua *Ética Nicomaquéia*) como uma introdução à primeira. Mesmo depois de Aristóteles, quando se esperaria uma maior autonomia da ética, agora no âmbito da sabedoria prática, acaba por estar tão profundamente dependente da teoria física – como um fruto à sua árvore, diziam os estoicos – ao ponto de se confundir com ela. Qualquer pretensão de independência da ética, enquanto campo de saber, novamente desaparece no neoplatonismo.

Uma história do pensamento ético antigo acaba por confundir-se, portanto, com a própria história da filosofia antiga.

Por este motivo, são necessárias escolhas. A presente proposta é a de seguir um percurso temático através das teorias da alma, da ética socrática e da crítica do teatro, em busca do surgimento de um aspecto particular da ética platônica, que aparecerá graças ao profundo diálogo deste com as sugestões éticas da cultura de seu tempo.

Platão trágico

Encontramos tragédia e comédia profundamente imbricadas na vida e na obra de Platão.

Exemplo marcante disso é a famosa anedota de Diógenes Laércio em sua *Vida e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, em que narra que Platão:

[...] enquanto se preparava para participar de um concurso de tragédias, ouviu Sócrates em frente ao teatro de Dionísio, e então jogou os poemas, dizendo: “Efesto!, avança assim, Platão precisa de ti!” Dizem que a partir de então, aos 20 anos, tornou-se discípulo de Sócrates. (D.L. 3.5-6).

Diversos comentadores notaram uma paródia, na fala de Platão, do Canto XVIII (392) da *Ilíada*, em que Tétis chama com as mesmas palavras o “divino fabro”.

Mesmo “descontando” a criatividade de Diógenes Laércio, encontramos nesta célebre referência da “vocação” de Platão, a presença dos dois gêneros literários que estão aqui em pauta, a tragédia e a comédia, esta última representada exatamente pela paródia.

Ambas, de alguma forma, acompanharão o desenvolver-se intelectual deste discípulo de Sócrates.

O gesto de Platão é normalmente lido à luz de seu diálogo *República* e de sua tomada de posição crítica com relação à poesia e à tragédia em especial.

Mas o testemunho de sua ligação inicial com a tragédia deve ser levado muito a sério.

De fato, Platão, por motivos familiares e de formação, transita profundamente nos ambientes dos tragediógrafos do século IV. Critias, líder dos 30 tiranos, é da família de Platão e renomado autor de tragédias. A tradição conservou a passagem de uma tragédia, de autoria deste, chamada *Sísifo* (Fr. 88 B 25 DK in Sexto Empírico, *Contra os matemáticos*, IX, 54) que trata da formação da lei e do temor dos deuses, e o mesmo Diógenes Laércio nos relata de uma viagem que Platão teria feito ao Egito, lugar de formação avançada bastante comum para o mundo antigo, na qual foi acompanhado por outro ainda mais célebre tragediógrafo: Eurípides. “Da Itália viajou para o Egito em visita aos profetas, segundo dizem, acompanhado por Eurípides, que lá adoeceu” (D.L. 3. 6).

Estas ligações profundas com as tragédias não impedem, de toda forma, de um lado de, como plasticamente desenha a anedota de Diógenes Laércio, decididamente abandonar a poesia tomando o caminho da filosofia de Sócrates, e, por outro lado, a de se tornar um duro crítico da tragédia, como aparecerá mais claramente no livro III de *República*, que analisaremos logo mais.

É mister notar que esta crítica à tragédia é, com certeza, uma herança

socrática. Aristófanes coloca na boca do coro das *Rãs* (1491) o incômodo que as críticas de Sócrates contra a tragédia lhe causam:

É melhor que Sócrates não
Fique sentado jogando conversa fora
Contra os pilares da música,
Negligenciando a parte mais importante
Da arte trágica.
Jogando fora o tempo
Em conversa fiada
E discussões metidas
Como um homem louco.

Este passo das *Rãs* revela, novamente, comédia e tragédia entrelaçadas num testemunho sobre Sócrates. O conflito da filosofia que nasce com estas expressões artísticas bastante populares é algo muito estudado e até, em perspectiva política, facilmente compreensível.

Mas a conclusão a que, aparentemente, costuma-se chegar, a de que Platão recusaria a tragédia e a comédia *tout court* e partiria para uma nova forma literária (a filosofia), não parece resistir a uma atenta análise do percurso literário-filosófico de Platão.

Há, de fato, em Platão uma crítica que vai muito além daquela socrática: uma crítica mais profunda, que – exatamente por isso, como é comum, em se tratando de críticas – resulta de uma compreensão ética e antropológica mais precisa da tragédia.

De consequência, nas páginas a seguir, procurando seguir as pegadas do percurso de Platão entre tragédia e filosofia, tentarei mostrar quais são os motivos de uma certa crítica de Platão à poesia, e à tragédia, de maneira especial. Esta crítica o levará a mudar sua concepção da alma e da cidade, resultando naquilo que chamarei de *alma trágica da cidade*.

Mas, antes de tudo, cabe uma nota introdutória: Nietzsche, entre outros, já havia apontado brilhantemente para esta relação estreita de Platão com a tragédia, de maneira especial em seu *O nascimento da tragédia*. Algumas intuições nietzschanas são ainda extremamente válidas e instigantes, mas nossa leitura irá se distanciar dela por não compartilhar das mesmas intenções e da mesma tese de fundo, violentamente anti-platônica.

O conflito da cidade com a alma

Para compreender a fundo esta resistência de Platão à tragédia será necessário voltar atrás, adentrando no complexo mundo das tradições órfico-pitagóricas.

É nestes ambientes que surge uma concepção que chamarei de “trágica” da alma individual, e que entra em colisão direta com a *pólis* e suas estruturas simbólicas e reais de sustentação do poder sobre o indivíduo, incluindo nelas a filosofia que nasce, e, de maneira especial, a filosofia socrática.

Pontuarei a seguir, brevemente, o itinerário deste confronto entre alma e cidade, e que encontra exatamente na tragédia grega seu lugar de talvez maior expressão e na sofística sua elaboração *teoreticamente* mais precisa.

Parece-me poder-se falar de uma descoberta, ou de uma invenção da alma, que teria acontecido em volta do século VI a.C. na Grécia, no interior das tradições órfico-pitagóricas e dionisiacas.

A diferença da tradição épica, pela qual a alma não parecia investida de alguma valência moral ou religiosa (a alma dos poemas homéricos é um duplo pálido do ser humano, cf. *Ilíada* XI, 222), e da tradição médica do século V a.C., pela qual a *psyché* é o simples princípio animador do corpo vivente, com as tradições órficas, a religiosidade dionisiaca e a filosofia pitagórica, a *psyché* assume um papel central para a vida moral e religiosa.

A aproximação, bastante comum, de movimentos tão distintos, como orfismo, dionisismo e pitagorismo, não deve levar a pensar em uma identificação dos três, pela verdade, bastante distintos por motivos e práticas. De toda forma, porém, é aquilo que os une o que nos interessa, por ser de extrema importância para a compreensão da invenção da alma que chamamos de trágica e da crítica que a ela Platão fará.

Une estes três movimentos, em primeiro lugar, aquela que, por falta de uma expressão mais precisa, chamaremos de *radicalidade*: a experiência religiosa e filosófica aqui propostas vai em direção a uma quebra da ordem, à definição de uma alternativa decididamente contracultural. E, por consequência, dá origem a *comunidades* e formas de vida relativamente autônomas e independentes da estrutura social tradicional (*pólis*, *éthnos*, família). Não é por acaso que mulheres e escravos encontravam nestes movimentos um lugar de destaque, ao lado de todos aqueles segmentos excluídos da cidadania *políade* clássica.

A *autodefinição* destes movimentos, em contraposição ao *status quo* político e religioso *políade*, leva, antropologicamente, a bem mais do que um enfrentamento direto com as autoridades (que, todavia, também houve): a recusa da *pólis* assume tonalidades de radicalidade escatológica, chegando à recusa de tudo o que é político. Entre outros símbolos da cidadania, destaca-se a recusa do tempo e do corpo, especialmente.

Assim, a saída radical proposta para o ser humano preso ao tempo e ao corpo “cidadãos” é aquela da eternidade sem corpo, resultando na definição escatológica de uma vida eterna e bem-aventurada sem corpo. A exigência antropológica de uma “alma forte” é a consequência destes pressupostos.

Assim, pela imortalidade, a alma começa a ser pensada como um *daímon* (uma realidade semidivina) que reside no corpo e seu movimento; sua sobrevivência ao corpo gera a *metempsychose*, o ciclo de reencarnações. E com este ciclo, a vida moral da alma, que precisa de purificações e de prêmios ou condenações, dependendo do maior ou menor comprometimento que ela teve com o corpo que a hospedou.

Não é possível aqui aprofundar a questão deste surgimento da alma forte. Baste-nos, por enquanto, notar, para futuro recolhimento, que esta descoberta se dá, desde o começo, num movimento de contraposição à *pólis*, e a partir de movimentos, todos eles, de alguma forma, marginais à ideologia *políade*, isto é, da cidade grega.

Platão ecoa claramente esta mesma teoria da alma escatológica e impregnada de moral retributiva em diversos diálogos, como o *Fedro* 248c e o *Fédon*, o *Górgias* 492e, e no próprio Livro X de *República*, com o mito de Er. Por outro lado, todavia, Platão se depara desde cedo com uma virada importante na discussão sobre a alma individual, representada pela concepção socrática de alma.

A alma socrática hiper-racional

No interior deste panorama de descoberta e invenção da alma, e de forte conflitualidade com as instituições políticas, Sócrates tenta uma carta inédita: a composição da teoria da alma com a cidade. O primeiro passo que Sócrates encontra para realizar esta composição é aquele de uma laicização da alma, tornando-a o centro da preocupação ético-política da cidade. En-

quanto “médico da alma” (*Protágoras* 313e), Sócrates traz as reflexões sobre a alma para a *agorá*, para o lugar por excelência da vida política pública.

Extremamente significativa é, neste sentido, a interpretação que Platão faz declarar do célebre adágio *pítio* “conhece-te a ti mesmo”, em *Alcebiades I* (131c): conhecer a si mesmo equivale a cuidar de si mesmo, que por sua vez significa cuidar da própria alma (*epimelêteon psychês*).

A dinâmica moral da alma socrática se joga, portanto, entre os dois extremos da *epistemê* e da *amathía*, isto é, da ciência e da ignorância: com o hiper-racionalismo que distingue a construção da personagem por Platão, toda virtude moral (*aretê*) se resolve no conhecimento do bem e do mal e, por consequência – conforme o *Protágoras* (345e) –, “ninguém erra voluntariamente”! O erro moral resume-se num erro intelectual, devido à ignorância do bem, que é o *métron* último (a medida, a referência última) que permite articular o exercício da *metretrica* dos prazeres.

Ainda que o gosto pelo raciocínio levado ao seu limite hiper-racional faça parecer esta solução socrática paradoxal, devemos notar que ela vem reforçar, em última análise, exatamente por sua identificação entre alma e verdade, uma concepção de alma potencialmente em perene conflito com a *pólis*. A alma socrática continua *daimon*, sede de uma verdade absoluta no indivíduo, e com isso estranha a qualquer influência cultural ou política. Platão percebeu esse potencial desestabilizador “de fuga” da *pólis* que a própria alma socrática carregava. Como também percebeu isso, historicamente, a cidade de Atenas, que não pôde aguentar a *exceção* de Sócrates, numa das leituras possíveis de sua célebre condenação à morte.

Sócrates não conseguiu, portanto, realizar a composição entre teoria da alma e cidade que parecia se propor. Mas que esta composição resultava impossível, de alguma forma, o que a tragédia do século V já sabia.

A alma trágica

A crítica teorética que o peripatético autor dos *Magna Moralia* faria a Sócrates anos depois, isto é, aquela de ignorar a parte irracional da alma (1182 a 20), é exatamente a resposta que a tragédia daria às críticas socráticas contra os “pilares da música” do Coro das *Rãs* acima citado.

A tragédia clássica (mesmo nas suas distinções internas e sem nunca poder ser considerada simplesmente como um fenômeno unitário) pode ser considerada como o momento de maior reflexão cultural e pública sobre a ética e a política do mundo antigo, e por isso se torna objeto de reflexão e estudo por parte da filosofia a ela contemporânea, e não somente.

O tema da alma em confronto com a *pólis* é essencial para a tragédia, demonstrando como esta se coloca num plano de grande importância teórica para a compreensão da problemática da alma no mundo antigo. O que a tragédia faz é revelar um desajuste, um incômodo profundo no interior da alma individual, com consequências devastadoras para a *pólis*.

A figura de Édipo, em Sófocles, é, talvez, ao mesmo tempo, o primeiro e mais importante exemplo deste incômodo da alma individual: ele e seu destino são açoitados por um *ómos dáimon* (um *dáimon cru*, 828) e tudo o que ele tenta fazer para fugir deste destino acaba levando-o ao encontro dele. Com isso, a autonomia moral do indivíduo é colocada em cheque. Édipo aparece, ao mesmo tempo, culpado e inocente dos horrendos crimes dos quais se manchara; Édipo “é duplo” – na célebre expressão de Vernant – porque é puro e contaminado ao mesmo tempo, rei e *phármakos*, sábio e ignorante.

A mesma opressão do destino, ou melhor, da vontade divina, já encontramos no *Agamêmnon* de Ésquilo: Ártemis não permitirá a navegação até Tróia, a menos que ele não sacrifique a filha Ifigênia. Mas cabe aqui uma observação psicológica importante: após decidir ceder à chantagem da deusa, Agamêmnon apressa-se a realizar o homicídio, empurrado por um desejo raivosos (*órge periórgos epithyméin*, 216). Ésquilo introduz aqui o conceito daquela *epithymía* que bem conhecemos na teoria da alma platônica, aquela pulsão interna que “passa por cima” de toda moral e costume social. Assim, Agamêmnon é menos inocente do que Édipo: ambos estão sujeitos à vontade das Moiras, mas, no caso de Agamêmnon, esta vontade acaba interiorizando-se, contaminando não somente a ação, mas também a sede da vontade: a alma.

As duas grandes personagens femininas de Eurípedes (Medéia e Fedra) são talvez os exemplos mais evidentes desta alma trágica que estamos delineando, por grandes linhas, em suas formas e motivos. Medéia é a personagem *apólis* por excelência: é bárbara, mulher e maga. Assim ela mesma se define:

Eu, sozinha no mundo (*éremos*) e sem cidade (*ápolis*), sofro ultrajes de meu homem: fui raptada como um botim de uma terra estrangeira, e aqui não tenho mãe, ou irmão, ou parente que possa ser âncora nesta desventura. Assim, de ti só quero isso: se eu achar um meio, uma possibilidade, para punir meu marido pelas coisas más que me fez [e o pai da noiva e a noiva], guarde meu segredo. Sim, em todas as outras coisas uma mulher é cheia de medo, covarde só de olhar para a batalha e para o ferro; mas quando é ofendida no amor, não há mente mais homicida do que a dela (255-266).

Age por consequência: mata não somente Jasão, sua futura esposa e o pai desta, mas até seus dois filhos, gerados com o homem amado. Uma ira pesada – diz ela – abateu-se sobre sua alma (*frenobarés*, 1265).

E justifica assim sua ação: “Sei de estar por fazer coisas más (*kaká*), mas o *thymós* é mais forte das minhas vontades, ele que é responsável pelos maiores males para os mortais” (1078-1081).

Medéia assume aqui as conotações até físicas (é *leoa* no v. 1407) da crueldade dionisiaca, e sua ação ditada pelo *thymós* contra suas *bouleúmata* é a faísca que faz entrar em curto-circuito o intelectualismo e o otimismo sobre a autonomia moral socrática: “sei de estar por fazer coisas más (*kaká*), mas o *thymós* é mais forte das minhas vontades...”

Ao contrário de Medéia, que é bárbara e maga, Fedra, personagem do *Hipólito*, por contra, é grega, esposa de um rei epônimo da *pólis* como Teseu, madrastra de um sábio e homem divino órfico como Hipólito. Todas as cartas em regra, portanto, com a *pólis*, aparentemente.

Se não fosse a paixão quase-incestuosa dela por este último, seu enteado Hipólito. Apesar de conseguir resistir e manter seu corpo puro, desta vez é sua alma (*frenês*) a sucumbir ao *miasma*: “Minhas mãos estão limpas. É minha alma que é contaminada por uma culpa (*miasma*)” (317).

Fedra desenha uma inversão da lógica trágica com relação a Édipo. O herói trágico não mais sucumbe ao destino sem querer: ao contrário, Fedra resiste à tentação de cumprir uma culpa, de sujar suas mãos, mas não consegue tirar esta contaminação de sua alma, de sua inteligência, de seu desejo (aqui *éros*, e não *thymós*).

O lacônico comentário do Coro do *Hipólito* é como uma síntese da duplicidade da alma trágica que esboçamos até aqui: “Os sábios, de fato, mesmo que não voluntariamente, todavia igualmente amam o mal” (*kakôn érosin* 380).

A tragédia já sabia, dissemos há pouco, que a composição entre a cidade e a alma não era possível. Emerge assim da “alma trágica” um indivíduo pouco autônomo e racional. Até hoje, autonomia e racionalidade são ambas pressupostos para a vida política: por constrição externa (tanto divina como *fática*, isto é do destino) ou por impedimentos internos (paixões, como o ódio ou o amor) não parece haver salvação para o indivíduo pensado socraticamente como sujeito responsável pela própria ação moral.

A elaboração *teoreticamente* mais precisa deste impasse é certamente a da Sofística.

E o *Elogio de Helena* de Górgias é talvez o maior exemplo disso. Este delicioso exercício retórico que tem como tema exatamente a responsabilidade moral de uma das personagens mais “culpadas” pela tradição grega, Helena de Tróia, responde negativamente à questão da responsabilidade moral dela. Na parte final do ensaio, à guisa de conclusão, Górgias resume a argumentação:

Qual necessidade, então, de estimar como justa a reprimenda a Helena: quando foi, ou tomada pelo amor, ou persuadida pelo discurso, ou raptada pela força, ou constringida pela necessidade divina que ela fez o que fez? Em todos os casos ela escapa da acusação.

O indivíduo, a alma, aparece no jogo sofístico como o palco de uma série de influências às quais não pode resistir: do *éros* (paixão) ao particular *páthema* (sentimento) que a palavra de persuasão pode imprimir na alma, ela não pode ser culpada, pois vive literalmente *in balia* destas constrições todas.

Mas tragédia e sofística, ao mesmo tempo em que põem em cheque a pretensão socrática de composição entre alma e cidade, colocam, também, em dúvida as tentativas de “fuga” da *pólis* das tradições órfico-pitagóricas, que se propunham salvar a alma, reconduzindo a mesma a sua pureza originária.

As contradições da *pólis*, sua *stásis*, a *éris*, a *hýbris*, a *pleonexía* e todos os males sociais, estão profundamente radicados na alma individual. Esta resulta irremediavelmente “dupla”, dividida, fragmentada.

Esta, portanto, a contribuição da alma trágica e da reflexão sofística para o desenvolvimento da teoria da alma.

A crítica de Platão à tragédia

Podemos assim, a esta altura, compreender os motivos da crítica de Platão à alma trágica, acima citada.

O lugar da formulação desta crítica é um lugar central para a parábola de desenvolvimento da filosofia de Platão: o diálogo *República*, especialmente no livro III. Isto a sublinhar que o tema é extremamente relevante e ocupa uma passagem essencial da filosofia de Platão.

O contexto da crítica é aquele da formação dos guardiões e do papel exercitado pela poesia, e, portanto, pela imitação, na *paideia* destes:

Desta forma, [o guardião] poderá muito menos atender ao mesmo tempo a uma ocupação importante e imitar habilmente diversas coisas: a prova disso é que as pessoas não são capazes de fazer nem sequer duas imitações que parecem muito próximas entre elas, isto é, quando compõem comédia e tragédia. Pouco tempo atrás você não chamava imitações estes dois gêneros literários? – Sim, e é verdadeiro que as mesmas pessoas não sabem fazê-las. – E nem de serem ao mesmo tempo cantores e atores. – É verdade. – Aliás, comediógrafos e tragediógrafos nem sequer recorrem aos mesmos atores: e se trata em todo caso de imitações, não é? – De imitações. – E, além disso, Adimanto, a *natureza humana parece-me fragmentada em pedaços ainda menores do que estes*, de modo que não é possível imitar bem muitas coisas, e de fazer aquelas coisas que se produzem com as imitações (395a-b).

Platão parece declarar inicialmente a inutilidade da poesia para a formação dos guardiões, pois, de alguma forma, esta mesma imita a fragmentação da natureza humana, resultando em uma atividade também fragmentada e limitada.

Mas, na continuação da argumentação, no mesmo livro III da *República*, esta mesma fragmentação que a poesia provoca no ser humano, é percebida não somente como algo a ser evitado na *paideia* dos guardiões, e sim como algo a ser simplesmente expulso da cidade:

[...] porque não existe entre nós um homem duplo e nem múltiplo, pois cada um faz somente uma coisa (397e).

[...]

E se, portanto, em nossa cidade chegasse um homem capaz, por sua sabedoria, de assumir qualquer forma e de fazer qualquer imitação, e quisesse se apresentar em público com seus poemas, nós o reverenciáramos como um ser sagrado, maravilhoso e encantador; mas diríamos a ele que em nossa cidade não existe e não é lícito que exista um homem assim; e o enviaríamos para uma outra cidade com a cabeça perfumada e cingida de lã (398a).

O motivo da expulsão é claro: não se quer *homens duplos ou múltiplos* (*di-ploûs anér oudé pollaploûs*) na cidade, e o poeta será expulso delas, com todas as honrarias, ironicamente, que se devotam ao *phármakos*, em geral um bode, que leva consigo ritualmente o *miasma* da cidade.

Assim, Platão demonstra compreender qual é a sugestão da tragédia e, no interior de seu projeto de refundar uma cidade a partir da *paideia*, é óbvio que a tragédia não pode ter lugar. Isso aparece ainda mais claramente num passo das *Leis*:

Nós mesmos somos poetas de uma tragédia, e, por quanto se possa, da melhor de todas, da mais bela; a nossa constituição inteira foi organizada como imitação da vida mais nobre e mais elevada e dizemos que esta é na realidade a tragédia mais próxima da natureza da verdade. Vocês são poetas, nós também somos poetas, das mesmas coisas, rivais de vocês na arte e na representação do drama mais belo que somente a verdadeira lei, por natureza, pode realizar, o que nós esperamos neste momento. Não pensem, portanto, que com tanta facilidade, permitiremos a vocês de plantar seus palcos em nossas praças e introduzir neles atores de bela voz, que gritarão mais do que nós, não pensem que permitiremos a vocês falar aos jovens, às mulheres e a todo o povo sobre os mesmos costumes de maneira diferente da nossa. (*Leis* VII, 817 b-c)

A única tragédia admitida será, portanto, a tragédia verdadeira, aquela da imitação das leis e dos costumes *políades*.

A ética trágica de Platão

Se a tragédia e a comédia não podem ter lugar na *paideia* que permitirá refundar a cidade, não significa que o confronto com elas não tenha lugar na filosofia de Platão.

Pelo contrário, Platão dialoga com honestidade filosófica com a sugestão da duplicidade da alma. No lugar de afirmar simplesmente o intelectualismo socrático ou a purificação órfico-pitagórica: a) constrói um novo modelo de alma humana, que, exatamente por aceitar sua “tragicidade”, resultará tripartite: racional (*logistikon*), agressiva (*thymoeides*) e desejante (*epithymetikon*); b) reafirma, porém, a necessária composição entre alma e cidade, procurando para ambas, por *homologia*, a justiça como sua forma ordenada de existir.

Assim, a cura da *micrópolis*, que é a alma, se torna empresa bem mais complexa do que acreditavam Sócrates e a tradição órfico-pitagórica; pois dependerá de uma *paideia* que, em seus pressupostos antropológicos, admita a fragmentação da alma e a necessidade de sua recomposição. Frente a esta antropologia, a racionalização intelectualista de Sócrates e uma purificação ritual dos órfico-pitagóricos deviam parecer a Platão, a esta altura, inaceitáveis reducionismos.

Não poderemos, por óbvios motivos de economia, acompanhar a – já muito estudada – construção desta *paideia* da alma-cidade, ao longo de toda obra platônica e, especialmente, da *República*.

É suficiente, aqui, termos compreendido como Platão, apesar de declarar-se contra a tragédia, acaba por aceitar e incorporar em sua reflexão a alma trágica como dado de fato antropológico a partir do qual procura, via *paideia*, uma “salvação possível”, que fosse da alma e da cidade ao mesmo tempo.

É assim possível afirmar que a filosofia platônica, como já sugeria Nietzsche, compreende perfeitamente a experiência trágica, e se põe em continuidade dela. Trata-se de uma continuidade formal, por um lado, no tecido da escrita filosófica, o diálogo, que Platão inventa a partir do teatro. Nietzsche comenta, de fato, de forma sarcástica: “Platão chegou por um desvio lá onde, como poeta, sempre se sentira em casa” (*O nascimento da tragédia*, 14). E, por outro lado, de uma continuidade de motivos: a alma “trágica” fragmentada e em tensão com a cidade, para os quais Platão pretende oferecer um caminho de formação.

No fundo, o que Platão faz é *metabolizar* a “filosofia trágica” em sua concepção da alma e da cidade: assume, digere, processa as sugestões da tragédia (e da Sofística! Veja-se neste sentido o longo debate sofístico no livro I de *República*); torna-as tão profundamente “suas” até o ponto de quase esquecer que sua nova concepção de “alma tripartite” é possível somente após a ingestão desta. Neste ponto, o Platão filósofo e o Platão tragediógrafo coincidem: a filosofia política de Platão é autofágica!

Conclusão

Tomo emprestada de Foucault a expressão *theatrum philosophicum* para compreender a relação de Platão com o teatro clássico. Subverto – como o próprio Foucault queria se fizesse – a expressão, para indicar com ela o conjunto de estratégias formais e de conteúdo que Platão demonstra lançar mão no interior de sua obra filosófica, e que procurei apontar até aqui.

Se os principais comentadores de Platão concordam em indicar, entre os “núcleos teóricos” pilares da filosofia de Platão, a teoria da alma e a teoria política da *República*, podemos concluir que Platão faz circular, coloca em diálogo estes seus dois primeiros núcleos teóricos diretamente com as sugestões da tragédia.

O que nos permite concluir que, mesmo que orgulhosamente filósofo, e não dramaturgo, portanto, como a anedota de Diógenes Laércio inicialmente citada nos revela, junto com as críticas à poesia na *República*, Platão continua de alguma forma aprendiz do teatro e de suas sugestões.

Verdadeiro Proteu da filosofia, Platão – como o deus grego – revela-se em sua obra em continua metamorfose, escondendo-se por trás de seus diálogos, e emergindo em diversas formas a cada nova leitura. O percurso aqui desenhado não deseja obviamente esgotar as possíveis imagens éticas que podem ser encontradas no interior da obra platônica. Ao contrário, quer oferecer um modelo – ao mesmo tempo historiográfico e filosófico – de como poder buscar, no interior das veredas do pensamento antigo, linhas-mestras de um diálogo que a filosofia mantém com a cultura em que se encontra e com ela mesma sobre a ética. As formas deste diálogo, mais do que seus conteúdos, quiçá sejam a lição mais importante para quem procure pensar, em outros contextos históricos e antropológicos, a ética hoje.

Referências

- ANNAS, J. Introduction à la République de Platon. Tradução de B. Han. Paris: PUF, 1994.
- ARISTÓTELES. Metafísica. Tradução e comentários de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002. 3 v.
- ARISTOTLE. Metaphysics, Books 10-14. Oeconomica. Magna Moralia. Tradução de Hugh Tredennick e G. Cyril Armstrong. Harvard: Harvard University Press, 1956. (Loeb Classical Library, n. 287).
- BURKERT, W. Religião grega na época clássica e arcaica. Tradução de M. J. Simões Loureiro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CAMBIANO, Giuseppe. Figura e número. In: VEGETTI, Mario. Introduzione alle cultura antiche II: Il sapere degli antichi. Torino: Bollati Boringhieri, 1992. p. 83-108.
- CASSIN, Bárbara. O efeito sofístico. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DIOGENES LAERTIUS. (1925) Life of Eminent Philosophers. Vol. II. Translated by R. D. Hicks. LCL 185. Cambridge/London: Harvard University Press, 2000.
- DIXSAUT, M. Le naturel philosophe – Essai sur les Dialogues de Platon. Paris: Les Belles Lettres/J. Vrin, 1985.
- GIANNANTONI, Gabriele. I problemi ancora aperti nello studio del pitagorismo. In: GHI-DINI, M.; MARINO, A.; VISCONTI, A. Tra Orfeo e Pitagora: origini e incontri di culture nell'antichità. Atti sei seminari napoletani 1996-98. Napoli: Bibliopolis, 2000. p. 285-296.
- GÓRGIAS. Elogio de Helena. Tradução de Maria Cecília de M. Coelho. São Paulo: DF/USP, 1999. (Cadernos de tradução, 4).
- HOMERO. Iliada. Tradução de Haroldo de Campos. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2002.
- ISNARDI PARENTE, M. Filosofia e politica nelle lettere di Platone. Napoli: Guida, 1970.
- NIETZSCHE, G. F. O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo. Tradução de Nietzsche é Jaco Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NUSBAUM, Martha C. La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragédia y la filosofía griega. Madrid: Visor, 1995.
- PLATONE. La Repubblica. Trad. e com. M. Vegetti. Milano: BUR, 2007.
- PLATONE. Opere complete con il testo greco. A cura di G. Iannotta, A. Manchi, D. Papitto. CD-ROM. Itinerari di navigazione a cura di G. Giannantoni. Roma, 1999.

ROBINSON, Thomas M. Pythagoreans and Plato. In: BOUDOURIS, Konstantine (Org.). Pythagorean Philosophy. Athens: Internacional Center for Greek Philosophy and Culture, 1992.

SCHLEIERMACHER, F. Introdução aos diálogos de Platão. Tradução de G. Otte, revisão técnica de F. Rey Puente. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SCOLNICOV, Samuel. Como ler um diálogo platônico. Suplemento ao Boletim do CPA. Campinas, Unicamp, n. 10, p. 127, ago./set. 2000.

_____. Platão e o Problema Educacional. São Paulo: Loyola, 2006.

TRABATTONI, F. Platão. São Paulo: Annablume, 2010. (Archai).

VEGETTI, Mario. Anima e corpo. In: VEGETTI, Mario. Introduzione alle cultura antiche II: Il sapere degli antichi. Torino: Bollati Boringhieri, 1992. p. 201-228.

VEGETTI, Mario. L'etica degli antichi. Roma-Bari: Laterza, 1989.

VLASTOS, G. Socrates, ironist and moral philosopher. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991.

O autor

Renato Janine Ribeiro

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1A. Concluiu o doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo em 1984. Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo, na disciplina de Ética e Filosofia Política, bem como representante dos Professores Titulares da USP no Conselho Universitário. Tem 76 capítulos de livros e 18 livros editados. Participou de 18 eventos no Brasil. Publicou 67 artigos em periódicos especializados, 11 trabalhos em anais de eventos e 14 prefácios e/ou posfácios. Orientou 12 dissertações de mestrado e 16 teses de doutorado, além de 1 trabalho de iniciação científica em Filosofia. Recebeu o prêmio Jabuti de melhor ensaio (2001), a Ordem Nacional do Mérito Científico (1997) e a Ordem de Rio Branco (2009). Presidiu o I Congresso de Estudiosos de Brasil em Europa, em Salamanca (2008). Concebeu e apresentou duas séries de programas de televisão sobre “Ética”, na TV Futura e depois apresentados na TV Globo, sendo a primeira de seis programas sobre Dilemas e a segunda, também de 6 programas, sobre Liberdade. Foi consultor do Novo Telecurso, para a disciplina de Filosofia. Atua na área de Filosofia Política, com ênfase em teoria política. Foi membro do Conselho Deliberativo do CNPq (1993-7), do Conselho da SBPC (1997-9), secretário da SBPC (1999-2001). Como Diretor de Avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes (2004-8), dirigiu em 2004 e 2007 as avaliações trienais de mais de 2.500 cursos de mestrado e doutorado do Brasil. É membro do Conselho Universitário da USP, de sua Comissão de Atividades Acadêmicas e da Comissão de Ética, bem como do Conselho Deliberativo de seu Instituto de Estudos Avançados. Em suas atividades profissionais interagiu com 5 colaboradores, coautores de trabalhos científicos seus. Em seu CV Lattes, os termos mais frequentes na contextualização da produção científica são: Thomas Hobbes, democracia, filosofia política, Brasil, filosofia, política, república, teoria política, Inglaterra e universidade.

Ética e política na modernidade

▲ Renato Janine Ribeiro

A modernidade na política começa com duas obras opostas entre si, escritas quase ao mesmo tempo: *O Príncipe* (1513), de Maquiavel, e a *Utopia* (1516), de Tomás Morus. Os autores, que nunca se encontraram, foram ambos políticos. Maquiavel foi diplomata e militar em Florença, até essa cidade independente sucumbir às tropas que derrubaram a república para restaurar o regime monárquico. Banido para o campo, escreveu em poucas semanas essa obra que o celebrizou – e que é muito diferente dos seus outros livros. Sua vida e obra são republicanas, mas *O Príncipe* defende a monarquia. É um livro fácil de ler, sem conceitos difíceis, mas difícil de entender: afinal, o que quis ele dizer?

Está recomendando aos príncipes que ajam sem respeito pela moral – ou está desmascarando, a nossos olhos, a sordidez deles? Rousseau defendeu a segunda hipótese. Maquiavel teria escrito uma enorme paródia dos príncipes, para sabermos o mal que fazem: “Fingindo dar lições aos reis, deu-as, grandes, aos povos” (*Contrato social*). Mas só Rousseau, praticamente, achou isso. Quase todos os outros leitores acreditaram que Maquiavel pensava o que dizia. Uma edição bastante vendida do *Príncipe* inclui comentários atribuídos à rainha Cristina da Suécia e ao imperador Napoleão, nos quais ambos discutem cada conselho, como se fossem realmente receitas práticas de como um príncipe deve agir para ter sucesso.

A *Utopia* também coloca problemas – e da mesma ordem. É fácil entender o que o autor disse, difícil compreender o que quis dizer. Morus foi deputado e ministro de Henrique VIII, até que o rei mandou executá-lo, porque ele não aceitava o rompimento da Inglaterra com a Igreja Católica Romana. Na *Utopia*, condena a propriedade privada e censura os poderosos; mas, em sua ação política, nada fez contra a propriedade e, se foi homem honesto,

não enfrentou os potentados impiedosos que condena em seu livro. No mais que escreveu, é um católico piedoso e tradicional. Como entender, então, sua obra?

Dois livros que constituem exceção no conjunto do que seus autores escreveram. Dois livros que discordam das vidas de seus autores. Dois livros que destoam, também, dos valores apresentados como dominantes no mundo em que estão. Dois livros, finalmente, que se opõem um ao outro.

Dois autores opostos

Maquiavel está preocupado em descrever como os príncipes realmente agem, e não como eles deveriam agir:

Há tanta diferença de como se vive e como se deveria viver, que aquele que abandone o que se faz por aquilo que se deveria fazer aprenderá antes o caminho de sua ruína do que o de sua preservação, eis que um homem que queira em todas as suas palavras fazer profissão de bondade perder-se-á em meio a tantos que não são bons. (1998, cap. 15).

Ensinar como se deve agir num mundo em que há tantos maus, eis o ponto de partida. Mais que isso: como agir num mundo em que tentamos controlar as coisas, mas, quando muito, temos sucesso apenas parcial – um mundo, portanto, imprevisível.

Já a questão principal, para Morus, é a da injustiça social – o que a causa e como pôr-lhe fim. Inspira-se em Platão, em cuja *República* não havia propriedade privada, e anuncia Marx, que sustentará que tal propriedade é injusta e, além disso, desnecessária, num mundo que se abriria para o projeto do comunismo. A veemência de Morus aparece bem quando desenvolve uma bela imagem sobre os carneiros: “Esses animais, tão dóceis e tão sóbrios em qualquer outra parte, são entre vós de tal sorte vorazes e ferozes que devoram mesmo os homens e despovoam os campos, as casas e as aldeias” (MORE, 1993, Livro I).

Nessa passagem, Morus se vale de um recurso literário (“o carneiro” está no lugar dos “proprietários de carneiros”) para denunciar a instituição das *enclosures*, pelas quais as antigas terras comunais, que qualquer pessoa da aldeia

podia usar para plantar, foram sendo divididas entre os grandes proprietários e cercadas (*closed*, daí a palavra *enclosure*) para a criação de carneiros. A lã era uma das grandes riquezas da economia inglesa, mas sua produção se dava às custas da espoliação dos mais pobres. Estes, reduzidos à miséria e mesmo ao crime, acabavam sendo maltratados ou mesmo executados. A pena de morte é consequência inevitável da propriedade e da miséria que esta produz.

Maquiavel, então, quer abrir nossos olhos. Vamos ver como os príncipes realmente agem e, se quisermos ter sucesso, deveremos agir como eles. Aprender a verdade, mesmo que ela ofenda nossas ilusões. Morus, por sua vez, quer mudar a sociedade. Os males sociais vêm da injustiça social, que resulta da desigualdade, que por sua vez decorre da propriedade privada (obviamente, desigual, com uns tendo muito mais que os outros).

Ruptura com a idade média

Com todas essas diferenças, os dois autores rompem com a política medieval e abrem a reflexão moderna sobre o poder. Além disso, iniciam uma discussão forte sobre as relações entre ética e política.

O fim da Idade Média é marcado, na teoria política, pela importante obra de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), *Do governo dos príncipes*. O tomismo é talvez a filosofia mais influente na discussão do poder por muitos séculos, quase até o nosso tempo. A ideia de *justitia* é central no pensamento medieval tardio. Quer dizer que a cada um deve ser dado o que lhe é devido, mas também que a parte de cada um é diferente. Trata-se de uma sociedade hierarquizada, em que uns podem mais e outros, bem menos. A peça *O grande teatro do mundo* (1655), de Calderón de la Barca, demonstra bem como essa convicção é duradoura, porque foi escrita quatrocentos anos depois do livro de Aquino. Calderón mostra o lugar que é do rei, o do camponês, em suma, o de cada um. Ninguém deve aspirar à posição do outro. Seremos iguais no Além, não aqui.

Essa desigualdade em que cada um recebe a sua parte se chama *justitia*, dizíamos. Ela convive com a ideia do rei justo (ou bom). Seu ideal é o bom governo. Na sociedade, o bom governo; já na vida privada, a ética ou moral. O rei ideal é o que aplica a moral. Isso não quer dizer que os reis agissem assim *de fato*. Quem sabe, por exemplo, como Felipe, o Belo, rei da França,

mandou prender e depois executar os cavaleiros templários, vê que ele agiu com muita dissimulação e crueldade. Mas o ideal medieval reza que o rei não deve ser dissimulado nem cruel, porém bom – mesmo que a bondade exija dele que mande extirpar um membro mau da comunidade, executando-o. O que Maquiavel traz de novo para esse mundo é que ele vai dizer, sem embelezar as coisas, o que os reis de fato faziam, não o que *se dizia* que eles faziam.

Esta é a grande novidade de Maquiavel. Como ele foi mal interpretado – e lhe foi atribuída uma frase que *nunca* escreveu, “os fins justificam os meios” – é importante reconstituir o eixo de seu pensamento. Sua questão básica é: como agir, na política, numa situação em que há muitos elementos imprevisíveis? Diz ele que metade do que acontece deriva de nossa *virtù*, metade da *fortuna*. A *virtù* não é o que chamamos de virtude. É, isso sim, a capacidade do varão (em latim, *vir*), do homem empreendedor (o príncipe), para agir de maneira deliberada e planejada para conseguir um fim. Já a fortuna, que entre os romanos era uma deusa, é o que faz as coisas saírem de maneira diferente da planejada.

Nosso mundo é altamente instável. Maquiavel usa a imagem das tempestades: quando rios torrenciais alagam as planícies, nada se pode fazer. Mas, uma vez acalmados os elementos, homens prudentes constroem pontes e represas, para impedir que as águas voltem a destruir tudo o que encontram. A fúria dos elementos é como a fortuna. A prudência humana é a *virtù*.

A *virtù* planeja e tem algum êxito, mas a fortuna é o que faz o resultado tomar rumo inesperado, indesejado, imprevisto. Maquiavel sugere que metade de nossas ações seria governada pela *virtù* e metade, pela fortuna. Seu problema é: como aumentar o quinhão da *virtù*? Como obter sucesso, num mundo em que as intenções dos outros são opacas, em que não conseguimos enxergá-las? Justamente porque não se sabe o que o outro fará, não basta a bondade, nem o cumprimento da palavra dada. Que certeza se tem, quando um príncipe faz um acordo, de que o outro príncipe cumprirá a palavra?

Maquiavel assim rompe o velho elo entre ética e política. A política não é mais a moral, transferida para a esfera do poder. Na vida privada, posso ser moral. Há um Estado, que pune quem agir errado. Mas, se eu tiver poder no Estado, é a moral que pode dar errado. Não haverá um poder acima de mim para garantir que, se eu agir certo, serei recompensado e, agindo mal, punido. Eu lido com outros poderes, em confronto com o meu, e não sei como eles vão atuar. Portanto, vivo na insegurança. Quem está no poder, está inseguro: e é para ele que Maquiavel escreve.

Durante séculos, Maquiavel foi malvisto. Seu nome *Nicolau* serve, em inglês, para alcunhar o diabo (*Old Nick*). O adjetivo “maquiavélico” é pejorativo. Mas, no século XX, os especialistas em filosofia política simpatizam com ele. Max Weber escreve seu *Ciência e política: duas vocações* com suas ideias em mente. Neste livro, Weber fala numa ética do cientista, que está comprometido com a verdade e com os valores, e outra do político, que está interessado nos fins, nos resultados. Numa linguagem mais recente, seria como dizer que o cientista tem uma ética de princípios, e o político, uma ética de resultados. As duas são éticas, embora a maior parte das pessoas ache que só a primeira é ética, e que a segunda é falta de ética.

Comentadores como Isaiah Berlin e Merleau-Ponty também ressaltaram a ideia de que Maquiavel tem uma preocupação ética. Para Berlin, ele se opõe à ética cristã em nome de uma ética pagã. Os cristãos pensam na salvação da alma, no outro mundo. Já os pagãos se interessam pela pólis, pela cidade, pelo espaço político em que vivemos. Numa passagem célebre de suas *Histórias Florentinas*, Maquiavel elogia cidadãos que, para salvar Florença, escolheram *perder* suas almas e ser condenados ao inferno. Ou seja, exige tanta coragem ser morto, para salvar a alma por toda a eternidade, quanto salvar a cidade, correndo o risco de passar a vida eterna no inferno.

Para Merleau-Ponty, toda ética digna de seu nome exige que nos preocupemos com as consequências previsíveis de nossos atos. A ética não é apenas o caráter certo ou errado de uma ação isolada, abstraída de seu contexto. Maquiavel foi quem melhor captou isso, diz ele: por isso, é um grande pensador *ético*.

De todo modo, vemos que foi só no século XX que Maquiavel começou a ser respeitado por Weber, Berlin, Merleau-Ponty, entre outros. Para o estudioso, Maquiavel não é mais o defensor do mal ou a figura maligna da política, o “maquiavélico”. Ele é o pensador que primeiro apreendeu a essência da política, isto é, o fato de que ela não se movimenta em terreno conhecido, mas lida com o que é opaco no ser humano e imprevisível em sua história. Por isso, Maquiavel deixa de ser visto como o pensador do mal e passa a ser entendido como o filósofo desse campo difícil que é a política. Também por isso, a distância entre *O príncipe* e sua obra e vida republicanas diminui. Em tudo o que escreve, prevalece a preocupação com o caráter precário e criativo da política. Mas essa é uma visão só dos estudiosos. A sociedade em geral continua acreditando na sua imagem ligada ao *maquiavelismo*.

A utopia

Morus (ou, em inglês, Thomas More) sustenta ideais bem opostos aos d’*O príncipe*. Segundo o filósofo Erasmo, que era amigo de Morus, este escreveu primeiro o livro II da *Utopia* – com um relato atribuído a um português imaginário, Rafael Hitlodeu, que teria conhecido a ilha de Utopia e por isso descreve aos europeus como ela se organiza. A ilha é perfeita, porque não há propriedade privada e tudo é regulado pelo Estado. Crimes e males são poucos.

Só depois Morus terá escrito o livro I, em que discute longamente o que é melhor, o *otium*, isto é, o estudo, ou o *negotium*, isto é, a dedicação à coisa pública? O homem digno deve participar ou não da vida política? Uns respondem que sim, para melhorá-la, outros que não, porque será inútil. Mas o livro mais importante é o segundo.

Seria a *Utopia* apenas uma brincadeira, um exercício de escrita feito sem crença real em suas ideias? Hitlodeu quer dizer “autor de disparates”, em grego. “Utopia” significa “lugar nenhum”. O rio que banha a ilha se chama “Anidro”, sem água. Pode ser um exercício, sim, porque – como disse – é uma obra sem ligação com as demais de Morus. Mas, fosse ou não um exercício de escrita de um humanista, a *Utopia* foi recebida a sério. Ela – como *O príncipe* – foi lida durante séculos como uma obra que queria dizer o que dizia. Então, em última análise, podemos entender que esses livros abriram uma forma nova de pensar o mundo. Qual foi, então, a forma que a *Utopia* inaugurou?

Desde Morus – embora ele deva algo a Platão, que também via a propriedade privada com maus olhos – há a ideia de que *todos* ou quase todos os problemas sociais podem ser atribuídos a uma grande causa: no caso dele, a propriedade, que gera a desigualdade, a miséria, o crime, a repressão impiedosa. Isso implica que, suprimindo essa causa, possamos ter uma sociedade justa e feliz.

Se os medievais aproximavam a ética da política, Morus acentua essa relação. Revê a política, mostra que a miséria e opressão vêm da propriedade gananciosa, fundamenta assim na má distribuição das riquezas a causa política dos males éticos. Seu projeto é de uma sociedade intensamente ética, porque a fonte do mal terá secado.

É exatamente o contrário do que pensa Maquiavel. Diz este que “os homens são maus”: esse é um dado inalterável. Deveríamos conhecer como são as pessoas, para agir adequadamente. Não adianta tentar mudar o modo de ser das pessoas.

Caminhos abertos, mas divergentes

Temos aqui duas vias principais que a teoria e a prática políticas seguiram nos últimos quinhentos anos. Na verdade, não são apenas dois caminhos da política. São duas grandes formas de conceber o mundo humano.

Nenhum herdeiro – de Maquiavel ou Morus – precisa citar seu inspirador. Hobbes ataca Maquiavel, mas foram muito poucos, ao longo da história, os que não atacaram Maquiavel, que foi considerado ímpio e quase demoníaco. Por isso, o que apresentamos aqui são duas formas de pensamento, pouco importando se os “herdeiros” de alguma delas conheciam ou reconheciam seu débito.

Por um lado, há os mais céticos, que entendem que há algo em nós que não merece elogios. Pode ser o desejo sexual que não se preocupa com os valores morais (Freud), a vontade de potência ou poder (Nietzsche), a enorme desconfiança que nos leva à guerra de todos contra todos (Hobbes). Autores tão diferentes entre si preferem conhecer o “mal” que reside em nós (expressão que nenhum deles emprega) e não se iludir quanto a uma suposta boa natureza humana. Nenhum deles acredita na caridade, na bondade, como cimento promissor para as relações entre os homens.

Nessa mesma linha, a inspiração maquiaveliana fará a ciência política procurar entender como se vive *realmente* em sociedade. Há aqui uma vontade de saber, que por sua vez permite agir sem grandes ideais, mas com avanços efetivos. Para Freud, por exemplo, só reconhecendo nossos desejos inconscientes e imorais teremos condições de lidar adequadamente com eles. Em outras palavras, se não temos consciência de como nossa sexualidade nos move, ela manda em nós, perversamente. Mas, se tivermos consciência de nossos desejos até então inconscientes, saberemos lidar melhor com eles.

Por outro lado, há uma tendência utópica, que considera a sociedade em que vivemos injusta e/ou infeliz, e procura corrigir seus males mediante mudanças radicais nas causas deles. Na verdade, geralmente se concebe uma

única causa para o que é negativo, injusto, infeliz entre os homens. Essa causa pode ser a propriedade privada (Morus, Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx) ou a moral sexual repressiva (Wilhelm Reich). Desativemos esse veneno, e a vida muda completamente – para melhor.

O grande herdeiro de Morus talvez tenha sido o marxismo, embora Marx visse com certo desdém o “socialismo utópico”, já que ele pretendia ter encontrado o socialismo científico. Mas poderíamos mencionar como possíveis herdeiros dessa perspectiva não só Wilhelm Reich, com sua crítica à “miséria sexual”, como também as grandes refundações do mundo que foram as Revoluções Americana e Francesa, no final do século XVIII, levando à criação das repúblicas e democracias contemporâneas, no lugar de regimes monárquicos e despóticos. Essas revoluções podem também mal ter mencionado Morus, mas a ideia de pôr fim a um mundo envelhecido e errado expressa bem a via da crença no futuro e na revolução, que gira o mundo de cabeça para baixo (a palavra *revolução* inicialmente designa movimentos dos astros) para melhorá-lo ou mesmo consertá-lo.

Para esse enfoque, os males apontados por Maquiavel, Hobbes ou outros são entendidos como mera descrição. Rousseau diz que, descrevendo o estado de guerra, Hobbes apenas descreveu sua época. Não tentou descobrir as origens da guerra entre os homens. Procurou o efeito, não a causa. Não almejou resolver o conflito, só administrar suas consequências. O mesmo se poderia dizer de Maquiavel: que ele descreveu um período de intensos conflitos, sem perceber que eles tinham causas sociais; em outras condições de sociedade, os homens poderiam ser mais cooperativos.

Igual crítica é feita por Wilhelm Reich a Freud. Ele admira o criador da psicanálise por ter percebido a importância do desejo sexual. Mas critica-o, porque Freud não foi tão longe quanto deveria ter ido. Em vez de combater a miséria sexual, com ações como as do grupo alemão de esquerda Sexpol (sigla de Política Sexual), Freud procurou fazer-nos aceitar as restrições sociais à sexualidade.

Esse embate entre autores que lidam com a humanidade “como ela é”, com todos os seus problemas, administrando-os para melhorar um pouco nossa condição, e aqueles que entendem tal descrição como apenas uma descrição, que não chega até as causas que geraram tais males, é constitutivo da modernidade. Os primeiros abrem mão da ideia de que o ser humano seja ou possa ser bom. Optam por conhecer bem a humanidade e, aceitando suas

limitações, trabalhar com a realidade. Os segundos acusam os “realistas” de conformismo: fariam uma descrição superficial, sem ir até o fundo dos fenômenos.

A discussão continua. Os realistas dizem que os utópicos, mesmo bem intencionados, produzem situações de opressão. Vejamos, por exemplo, a *Utopia* de Morus. Ela pode ser entendida como um grande projeto de pôr fim à injustiça. Mas também se nota que a vida de cada pessoa é controlada, a cada instante, nos mínimos detalhes. Será que isso vale a pena? Na sociedade humana, a aplicação de propostas utópicas levou, por exemplo, na União Soviética, a um controle estrito da vida pessoal. Não se teve êxito na supressão dos males sociais, e o hipercontrole gerou novos males, adicionais. Por isso, os realistas devolvem a crítica: o que vocês propõem é bonito, mas irrealizável. Vocês pioram o que existe.

Mas... se não fossem as utopias, as propostas pouco realistas, teriam ocorrido certas mudanças, que hoje nos parecem justas, necessárias, consolidadas? As revoluções que deram independência aos Estados Unidos e soberania ao povo francês também foram tidas por utópicas. No Brasil imperial, vários defensores da escravidão diziam que ela era uma lástima, mas que abolir o cativo seria impossível – um belo sonho, utópico. A igualdade entre homens e mulheres era considerada um absurdo há pouco mais de um século. Ou seja, nenhuma das duas perspectivas acerta sempre. Não é porque certas utopias se realizaram que todo o pensamento utópico tem razão, e não é porque outras utopias geram uma vida infeliz e oprimida que só o realismo estaria certo.

Talvez o que nos leve a escolher uma via ou outra seja uma simpatia pela utopia (a via dos libertadores, com o risco de se tornarem déspotas e totalitários) ou pelo realismo (o caminho dos céticos, com o risco de se mostrarem conformistas). Mas qualquer dessas rotas pode nos tornar cúmplices da injustiça. Se aceitarmos as desigualdades existentes, endossaremos um mundo injusto. Se, para eliminar a injustiça, praticarmos o terror, tornaremos o mundo pior do que era.

Mas, como em tudo o que é matéria de pensamento, é difícil apostar num lado só. Um caminho rico é usarmos as duas vertentes, sem aderir totalmente a nenhuma, para pensar a aventura humana do melhor modo possível. Uma sociedade sem utopia perde seus ideais. Tem dificuldade em gerar o futuro. Um conhecimento sem realismo perde o pé no chão. Tem dificuldade em gerir a vida existente. Essas duas vertentes inaugurais da modernidade política podem ajudar-nos a pensar a sociedade em que vivemos e a agir nela.

Referências

BERLIN, Isaiah. Prefácio. In: MAQUIAVEL, Nicolau. O príncipe. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Ediouro, 1999.

BIGNOTTO, Newton. Maquiavel republicano. São Paulo: Loyola, 1991.

JANINE RIBEIRO, Renato. A fortuna aristocrática. In: _____. A última razão dos reis: ensaios de filosofia e de política. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 19-38.

_____. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: STARLING, Heloisa; Cavalcante, Berenice; Eisenberg, José (Org.). Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 149-168.

MAQUIAVEL, Nicolau. O príncipe. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Nota sobre Maquiavel. In: _____. Signos. Tradução de Tradução de Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 237-232.

REICH, Wilhelm. Reich fala de Freud. Tradução de B. S. Nogueira. Lisboa: Moraes, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. Brasília: Ed. UnB, 1981.

SKINNER, Quentin. As fundações do pensamento político moderno. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Maquiavel. Tradução de Maria Lucia Montes. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WEBER, Max. Ciência e política: duas vocações. Tradução de Leonidas Hegenberg, Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1970. 124 p.



O autor

Rodnei Antonio do Nascimento

Possui graduação (1995), mestrado (2001) e doutorado (2006) em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2006). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia Alemã, atuando principalmente com os seguintes autores: Hegel, Marx, Adorno e Foucault.

Capitalismo, moral e política

▲ Rodnei Antonio do Nascimento

Este texto pretende contribuir com a prática de ensino do professor de filosofia no nível médio, notadamente na área de ética e filosofia política, indicando uma possibilidade de tratamento dos temas da ética e da política ligados à realidade do capitalismo contemporâneo. Para isso, vou recorrer a três autores principais, André Comte-Sponville, Norman Geras e Ruy Fausto, que irão nos auxiliar na construção e aprofundamento do problema filosófico proposto. Este recurso direto aos autores também deve nos servir como um exemplo simples de como os comentadores podem e devem servir-nos de apoio para a elaboração das aulas e cursos, sem prejuízo da autonomia do professor.

Não seria necessário um esforço teórico maior para justificar a importância de uma reflexão sobre a articulação entre capitalismo, moral e justiça. Afinal, mesmo que intuitivamente, somos capazes de perceber a dificuldade em conciliar valores morais universais com uma sociedade, como a nossa, que estimula o individualismo, a competitividade e a defesa dos interesses particulares em detrimento do bem comum. O problema é formulado de maneira direta por André Comte-Sponville (2005) com a pergunta que dá título ao seu livro *O capitalismo é moral?* No entanto, para além dessa evidência cotidiana, o autor também constata um verdadeiro retorno da preocupação moral entre as gerações mais jovens, que recoloca a questão da moral no centro do debate filosófico. É interessante acompanhar a descrição de Comte-Sponville acerca desse fenômeno recente, pois ela é capaz de nos introduzir ao tema de uma perspectiva histórica mais ampla. Além disso, a resposta do autor à pergunta proposta por ele mesmo nos conduzirá ao núcleo da nossa discussão.

Para aqueles que vivenciaram as revoltas estudantis do final dos anos 1960, a chamada geração 1968, a política era o centro em torno do qual giravam todas as ações individuais. Tudo era política, e a moral era desprezada como um mero capricho pequeno burguês. A única moral aceita por aquela geração, que se acreditava numa missão revolucionária, era a transgressão de toda a moral. Numa mistura incoerente de Marx e Nietzsche, todos embarcavam no amoralismo supostamente revolucionário. A moral era considerada como uma forma de opressão, um conjunto de normas criadas para impedir a libertação geral dos indivíduos, tanto individualmente – no âmbito da sexualidade, por exemplo, tão importante na época – como socialmente, à medida que tais normas nada mais eram do que a expressão de uma visão de mundo particular. A moral, portanto, era um instrumento de dominação que devia ser rechaçado radicalmente. O combate contra toda forma de moral surgia, assim, como uma tarefa política urgente com vistas à emancipação dos homens. E a ação política, por sua vez, não parecia carecer de uma justificativa moral. Por isso mesmo, muitos se sentiam legitimados em apelar para a violência política, como a luta armada ou a ação terrorista. Uma ação era considerada moralmente válida se fosse politicamente justa. Como tudo naqueles anos era visto pelas lentes da política, uma boa política parecia ser a única moral necessária. (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 19-20).

Depois de mais de quarenta anos, a situação hoje é completamente diferente. A política, pelo menos enquanto lugar de manifestação das aspirações humanas de liberdade e justiça, tornou-se irrelevante para a maioria das pessoas. A política não atrai senão alguns poucos profissionais que vivem de política, mas não para a política. Consolidou-se, a partir daí, a percepção de uma instrumentalização generalizada da política por interesses particulares, partidários ou corporativos. Esse gesto de desprezo pela política será visível, sobretudo, nas gerações mais jovens. Mas não nos precipitemos em rotular essa atitude como uma irremediável alienação de consciência da juventude, perdida em meio às futilidades do consumo, das modas e dos meios de comunicação de massa.

Em primeiro lugar, porque esse distanciamento está diretamente ligado ao declínio da própria ação política como meio de transformação da realidade e realização humanas, contrariando seu sentido original, aquela que Aristóteles chamava de *práxis*, isto é, atividade verdadeiramente livre e única capaz de realizar o ser do homem. O descrédito da política, portanto, é pro-

porcional a sua incapacidade de influir sobre o destino comum dos homens, o que empurra a todos os interessados numa vida emancipada a encerrar-se no terreno dos valores morais. E em segundo, porque os mais jovens demonstram, sim, vivo interesse pelas questões coletivas, só que agora esse interesse se manifesta não mais pela participação política, mas por um retorno às questões morais, mesmo que agora elas recebam outros nomes, como direitos humanos, caridade social, ação humanitária, ambientalismo etc., mas que nem por isso deixam de ser morais.

Essa tendência se verifica mesmo naqueles movimentos cujo viés parece ser explicitamente político, como é o caso das mobilizações contra a mundialização. Embora essas manifestações tenham uma dimensão política mais explícita, sua natureza mais íntima não deixa de ser moral ou humanitária, como deixa claro o fato de que não conseguem, ao fim e ao cabo, encontrar uma expressão programática mais clara com relação aos seus objetivos e aos meios de alcançá-los. A consciência moral bem intencionada esbarra na ausência de uma ação política concreta (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 20-28).

Além da burocratização da política, seria possível mencionar ainda outros eventos que contribuíram para o retorno da preocupação moral, como a derrocada do socialismo soviético, criando a aparência de um triunfo do capitalismo e a ausência de uma alternativa política a ele. O papel descrente da religião como amálgama social, não apenas como crença individual, também reforçou o movimento em busca de substitutos morais que sirvam de referências para as condutas pessoais. Tudo isso parece-nos mais do que suficiente para afirmar que, efetivamente, vivemos num período de retorno da questão moral e que, portanto, uma reflexão filosófica sobre tal fenômeno é plenamente justificada.

Após a descrição, resta-nos então avaliar o sentido do retorno da moral. É aqui que começam as nossas divergências com Comte-Sponville. A contraposição de um ponto de vista diferente será útil para aprofundar o tema.

Segundo nosso autor, assim como era equivocado acreditar que a política podia substituir a moral, é igualmente um erro acreditar que a moral, mesmo que sob a roupagem de direitos humanos ou da ação humanitária, poderia substituir a política. Até aqui estamos de acordo. De fato, para dar um exemplo, não podemos esperar eliminar o desemprego, a miséria, a fome e a exclusão social pela simples caridade social. Seria muita ingenuidade.

Isso mostra claramente a necessidade de um programa político muito bem definido, se quisermos realizar um objetivo moral. A moral não pode dispensar a política sob pena de cair numa abstração vazia ou num voto piedoso. Mas o que é surpreendente na argumentação do autor é que se a moral é ineficaz na prática é porque a realidade econômica constitui-se como uma esfera da realidade autônoma em relação às demais, operando segundo suas próprias leis e, por isso, qualquer tentativa de intervenção sobre ela que não obedeça a seus critérios de funcionamento estaria destinada ao fracasso. À pergunta inicial, portanto, sobre se o capitalismo é moral, Comte-Sponville responde negativamente declarando que pretender que o capitalismo seja moral seria pretender que a ordem econômica se submetesse a princípios de funcionamento que lhe são estranhos. A economia é regida pela eficiência e produtividade em vista do acúmulo de lucro, o que, na maioria das vezes, é incompatível com princípios morais. O capitalista, por exemplo, não pode ter veleidades de solidariedade social diante das pressões da concorrência com outros capitalistas. Se sua empresa apresenta constantemente maus resultados, ele não hesita em dispensar seus empregados, sob pena de acumular prejuízos e ir à falência. Manter seus funcionários empregados em nome da dignidade deles e de suas famílias colocaria em risco os próprios negócios. Por isso, é obrigado a obedecer à lógica econômica, sacrificando os princípios morais, ainda que deseje cultivá-los.

Atentemos para o amplo alcance da tese do autor: não é apenas o capitalismo que é incompatível com valores morais, mas todo e qualquer tipo de economia. De acordo com o autor, a regra essencial de toda formação econômica consiste em produzir mais e melhor no menor tempo possível em vista do máximo de ganho, sem consideração em relação às finalidades humanas da produção. Exigir uma finalidade ética da produção econômica seria como exigir da natureza que interrompesse as leis da ação e da reação. Mas assim como não há moral na física e na meteorologia, não haveria também em economia.

Devemos então nos conformar à realidade econômica como ela é e abandonar nossas aspirações éticas de solidariedade, dignidade humana, respeito mútuo etc.? Devemos nos conformar à exploração econômica, à lógica do lucro que coloca a produtividade cega acima da necessidade humana, que exige o consumo desenfreado dos recursos naturais, responsável pelos desequilíbrios ambientais do planeta?

O autor percebe o risco de conformismo a que leva sua ideia de uma racionalidade econômica intrínseca, por isso não quer abandonar o ponto de vista moral, mesmo sabendo de suas limitações. Recorre, então, a uma estratégia muito comum da sociologia estruturalista, que consiste em separar a realidade social em diferentes esferas independentes e conceber a intervenção sobre cada uma delas apenas de um ponto de vista exterior. O próprio autor conclui:

[...] se quisermos que exista moral numa sociedade capitalista (ora, tem de haver moral numa sociedade capitalista também), essa moral, como em toda sociedade, só pode vir de outra esfera que não a economia. Não contem com o mercado para ser moral no lugar de vocês! (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 79).

Desse modo, reconhece-se a autonomia de cada âmbito – o político, o econômico, o jurídico e o moral –, ao mesmo tempo em que se preserva uma pequena margem de atuação sobre elas em nome da moralidade.

Mas, perguntamo-nos nós, que tipo de intervenção exatamente seria possível, na medida em que se admite uma necessidade interna a cada esfera? Como introduzir exigências morais no interior de uma realidade avessa à moral? Evidentemente, somente por meio de ações pontuais, que não alteram essencialmente a realidade em questão. No caso da economia, poder-se-ia limitar a acumulação do lucro, por meio de impostos, por exemplo, a fim de melhorar a distribuição da riqueza, mas sem atacar propriamente a produção voltada para o lucro. Seria possível também impor limites à jornada de trabalho, mas sem modificar a natureza do trabalho, visto que seu objetivo será sempre oferecer o máximo de eficiência, independentemente da realização profissional e pessoal que proporcione ao trabalhador. Como se vê, o resultado de uma ação sobre o econômico, a partir de fora, seria sempre muito modesto, pois trata-se antes de tudo de respeitar a racionalidade interna da produção econômica.

Não se recai assim, da mesma forma, na aceitação da realidade como ela é, apenas agora retocada em pequenos pontos, mas que permanece fundamentalmente a mesma? Comte-Sponville aceita a crítica, mas não vê como seria possível outra saída. Para ele seria um erro, como fez Marx, propor uma transformação revolucionária do modo de produção econômico em nome da igualdade entre os homens. Isso equivaleria a submeter a economia à moral:

O objetivo de Marx, no fundo, era moralizar a economia. Marx queria acabar com a injustiça, não por uma simples política de redistribuição, cujos limites ele percebia muito bem, muito menos ainda contando com a consciência moral dos indivíduos, na qual não acreditava, mas inventando outro sistema econômico que tornaria enfim os seres humanos economicamente iguais. Moralmente, não poderíamos dizer que estava errado. Mas, economicamente, como seria possível? É aí que encontramos a dimensão utópica do marxismo (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 80).

O autor tem razão ao afirmar que Marx defendia uma transformação interna do sistema, em vez de uma mudança tópica. Para Marx, a superação do capitalismo só seria possível por meio da criação de um sistema econômico intrinsecamente justo, livre da exploração do homem pelo homem. E mais do que isso: o fim da exploração econômica não seria um fim em si mesmo, mas uma etapa da invenção de uma forma de sociedade organizada livremente pelos homens. Mas seria essa uma exigência utópica? Significaria isso uma tentativa de submeter a economia à moral? Essa questão nos permite esclarecer a posição de Marx e elaborar uma resposta diferente àquela do autor sobre a relação entre moral e capitalismo.

A questão sobre o caráter utópico ou moralista da teoria de Marx traz implícita uma outra, de alcance mais geral, que pode ser formulada nos seguintes termos: a crítica do capitalismo empreendida por Marx está fundada em princípios morais? Quais seriam esses valores? Em nome do que Marx reivindica a necessidade de superação do capitalismo? A crítica da exploração, por exemplo, pressupõe certa ideia de justiça? Com essas perguntas chegamos, na verdade, a um dos temas filosóficos centrais do marxismo, isto é, o de seu fundamento último. Esse tema foi objeto de polêmica entre muitos estudiosos de Marx, e um dos principais articuladores desse debate foi Norman Geras, cujas posições vale a pena serem retomadas pela clareza e capacidade de síntese.

Geras toma como foco da discussão justamente a análise de Marx a respeito da exploração capitalista da força de trabalho (GERAS, 1986)¹. Por um lado, Marx vê na “esfera da circulação” – onde a força de trabalho é vendida

1 Uma síntese dos argumentos de Geras também pode ser encontrada em Fausto, 2002, cap. 4. E ainda em Bensaid, 1999, cap. 5. Neste artigo, acompanharemos a descrição feita por Ruy Fausto dos argumentos de Norman Geras.

em troca do salário – “uma troca de valores equivalentes, os salários de um lado, a força de trabalho de outro”. O capitalista paga pela força de trabalho o seu valor efetivo determinado pelo mercado, assim como pagamos o valor de uma mercadoria quando a adquirimos. A troca, nesse sentido, é uma troca equivalente e livre entre as partes. Por outro, prossegue Geras, Marx aponta para uma desigualdade na relação entre capitalista e operário na “esfera da produção” ao verificar que a força de trabalho do operário produz mais valor do que aquele pelo qual ela foi paga. Isto, produz um valor maior do que o do seu salário. A relação salarial entre capitalista e trabalhador comportaria, portanto, “duas faces”: “na esfera da circulação, uma troca igual, fruto de um contrato estabelecido livremente; na esfera da produção, a coerção de trabalhar algumas horas sem recompensa” (GERAS apud FAUSTO, 2002, p. 298).

No entanto, para Geras, essas duas faces da teoria marxista da exploração da força de trabalho são contraditórias entre si, o que nos autorizaria a concluir tanto pela existência como pela ausência de uma teoria da justiça em Marx. Da primeira perspectiva, da troca de equivalentes, não haveria como falar em justiça ou em injustiça na relação de compra e venda da força de trabalho. Se a troca é livre e igual não se pode falar em troca mais ou menos justa, ela é o que é. Como assinala Bensaid (1999, p. 180): “Assim como a escravidão não seria injusta do ponto de vista de uma sociedade escravocrata, a exploração capitalista não seria injusta de acordo com as próprias regras contratuais da produção mercantil generalizada”. Desse ponto de vista, poderíamos responder à acusação de moralismo na crítica marxista ao capitalismo afirmando que Marx recusa as noções de igualdade e liberdade, que legitimam as relações de produção capitalistas, por serem parte do direito burguês. Não seria em nome da justiça que Marx exige a negação do capitalismo, mas de uma outra sociedade que está “para além da justiça” (BENSAID, 1999, p. 180), organizada, por exemplo, segundo o princípio das necessidades e não da igualdade abstrata entre os homens.

Mas o texto de Marx também permite uma interpretação oposta, a favor da teoria da justiça, pois a troca se mostra equivalente apenas do ponto de vista formal da circulação. Do ponto de vista da produção, a relação salarial se revela desigual e coercitiva. Daí Marx falar muitas vezes em roubo e extorsão da mais-valia. Se a extorsão de valor excedente é legal e legítima para o capitalista, nem por isso deixa de ser um roubo do ponto de vista do explorado.

Assim, seria preciso admitir, ademais, a possibilidade de uma justiça distributiva, isto é, a possibilidade de que a exploração poderia ser corrigida ou eliminada no interior mesmo do capitalismo, sem eliminá-lo, reformando-se a distribuição da riqueza. Dessa perspectiva, os temas da redução da jornada, do tempo livre e do desemprego, em suma, da justiça social ganhariam em relevância diante daquele da criação de um modo de produção radicalmente novo, organizado livremente pelos homens e fundado nas necessidades humanas, tal como na definição clássica de Marx sobre o comunismo. E, por fim, teríamos que dar razão aos críticos que veem na condenação de Marx ao capitalismo o pressuposto de critérios de justiça independentes e transcendentes, embora esses princípios sirvam não para negar completamente a realidade presente, isto é, não para submeter a economia à moral, mas como uma espécie de ideia reguladora a orientar o rumo que deveria tomar o aperfeiçoamento da realidade atual.

Estamos, pois, diante “dois pontos de vista” legítimos sobre um mesmo fenômeno. Qual o mais apropriado? Não será em Norman Geras que encontraremos a resposta, pois ele considera que essas duas perspectivas são incompatíveis entre si. Ele não aceita uma resposta que afirme duas posições contrárias ao mesmo tempo:

[...] aqui a dialética não faz mais do que tornar a água turva. Uma coisa não pode ser o seu oposto. Se a relação é uma troca de equivalentes e uma relação justa, então, finalmente, isto é o que ela é, e tal coisa pode ser mantida [...]. Mas se, de fato, a relação dá a volta na direção oposta, então ela não é, finalmente, uma troca de equivalentes nem uma relação justa [...]. A confusão entre os comentadores é, pois, fruto da própria confusão de Marx. (GERAS apud FAUSTO, 2002, p. 299).

Encontramos uma pista para o dilema nos comentários de Ruy Fausto, que nos parece oferecer uma resposta mais conclusiva acerca do debate sobre a teoria da justiça em Marx, sem querer simplesmente diluí-lo como o faz Geras. Fausto começa por reconhecer que, de fato, se adotarmos como verdadeira apenas a tese de uma troca não equivalente, desigual, entre capitalista e operário, “haveria em Marx algo como um juízo de valor, ou um princípio de justiça”. Mas se, por outro lado, tomamos como verdadeira a perspectiva oposta de uma relação equivalente, “não se teria necessidade de juízo de valor, nem de princípio de justiça”. Mas a inovação de Fausto consiste em

sustentar que a melhor resposta para a controvérsia consiste em afirmar a verdade das duas teses ao mesmo tempo e que somente essa resposta “não é nem moralizante nem anti-moralizante (e nem mesmo amoralizante)” (FAUSTO, 2002, p. 300).

Mas como tornar compatíveis duas teses que antes pareciam opostas entre si? Isso é possível desde que deixemos de encarar a igualdade da troca na esfera da circulação e a desigualdade na esfera da produção como momentos separados entre si e passemos a considerá-los como dois momentos de um único processo, momentos que se pressupõem mutuamente. A produção da mais-valia depende da força de trabalho livre adquirida por meio de um contrato de compra e venda entre iguais. Ou seja, a igualdade e a liberdade são pressupostos reais do sistema, sem os quais ele não se viabilizaria. Não se trata de mera ilusão jurídica ou de uma simples forma de ocultamento da exploração. Ao contrário, trata-se de um momento efetivo da reprodução do sistema. Por outro lado, quando esta relação de igualdade e liberdade se põe no interior da produção, ela se revela, com a extração da mais-valia, como desigual e não livre. Mas isso não significa que o primeiro momento, o da igualdade e liberdade, seja eliminado como forma enganosa de uma relação real fundada na desigualdade, pois o resultado da produção repõe o trabalhador como proprietário da sua força de trabalho, embora apenas dela, e livre para estabelecer novo contrato.² A contradição é, portanto, inerente ao próprio modo de reprodução do capitalismo. O sistema assume, pois é obrigado a assumir para funcionar, determinações jurídicas como a igualdade e a liberdade, mas a realização dos seus fins negam, sem eliminar, os princípios afirmados inicialmente.

Com isso, já temos aí implícita uma resposta mais adequada para o nosso problema original sobre a relação entre moral e capitalismo. Não é o caso de afirmar nem que Marx recusa completamente qualquer noção de justiça ou de moral nem que Marx funda sua crítica do capitalismo em princípios normativos a priori. Em outros termos: uma compreensão correta da questão não deve sustentar nem que “Marx não julga, ele diz o que é” nem que

2 Ruy Fausto exprime esse movimento na linguagem da lógica dialética: “No primeiro momento existe contradição, mas de tal sorte que o elemento da igualdade está posto e o da desigualdade está pressuposto. No segundo, é o contrário: a desigualdade está posta e a igualdade passa a ser pressuposta” (2002, p. 302).

“Marx julga a partir de uma norma ou de um valor qualquer” (FAUSTO, 2002, p. 302). O que Marx faz é expor a contradição do sistema com os princípios que o próprio sistema assume. Marx não declara nenhum princípio moral a priori, ele apenas reconhece os valores da igualdade e liberdade declarados pelo próprio capitalismo, mas demonstra como estes princípios são negados pela reprodução interna do processo econômico. Ele não opõe ao capitalismo valores morais que julga superiores nem muito menos faz uma crítica ao capitalismo a partir de uma ideia utópica de sociedade.

Ao considerar o teor de verdade das relações jurídicas, Marx consegue fazer com que o capitalismo possa ser julgado por critérios que ele mesmo oferece, a igualdade e a liberdade. “O discurso da crítica leva à posição das determinações pressupostas do sistema, com o que o sistema se julga a si próprio”. Desse modo, evita tanto a posição cientificista daqueles que aceitam a realidade sem julgá-la como a dos que a julgam abstratamente com base em modelos inventados na cabeça dos filósofos:

A crítica marxiana da economia política consegue substituir uma crítica externa por uma crítica interna, e, mais do que isso, consegue de certo modo substituir um juízo de valor por uma relação que em si mesma remete ao campo dos juízos de realidade [...]. E é nesse sentido que a crítica marxiana da economia política pode ser dita científica sendo não obstante crítica (FAUSTO, 2002, p. 303).

Podemos concluir, portanto, afirmando que exigir do capitalismo igualdade e liberdade não significa querer submeter a economia aos imperativos da moral, impor-lhe princípios que lhe são estranhos, mas apenas exigir que cumpra os pressupostos de justiça que já traz dentro de si. A exigência moral só aparece arbitrária ou mesmo ingênua quando se vê o capitalismo ou toda forma de produção econômica como uma ordem natural, que se desenvolve independentemente dos homens. Mas na medida em que são compreendidas como resultado das ações humanas, os homens estão autorizados a querer conferir-lhe um sentido humano. Claro que para que as aspirações de justiça da humanidade superassem definitivamente seu caráter abstrato careceriam ainda de que se indicassem os meios práticos de sua realização. Ou seja, e mais uma vez, para que a reivindicação moral se torne legítima e não ideológica, ela deve ser capaz de articular-se com uma política, mesmo que a política se encontre fora do partido, do sindicato etc.

Referências

BENSAID, Daniel. *Marx, o intempestivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COMTE-SPONVILLE, André. *O capitalismo é moral?* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FAUSTO, Ruy. *Marx: lógica e política*, III. São Paulo: Editora 34, 2002.

GERAS, Norman. The controversy about Marx and justice. In: _____. *Literature, essays on Marxism*. Londres: Verso, 1986.

O autor

Denílson Luis Werle

Possui graduação em Economia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995), mestrado em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2004) e pós doutorado em Filosofia pelo CEBRAP (2007). É professor de ética e filosofia política no departamento de filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pesquisador do núcleo "Direito e Democracia" no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) e pesquisador do Núcleo de Ética e Filosofia Política da UFSC (NEFIPO). Atualmente está desenvolvendo projeto de pesquisa sobre pluralismo, tolerância e democracia na filosofia política contemporânea (Rawls e Habermas).

Teorias contemporâneas da democracia

▲ Denílson Luis Werle

Introdução

Poucas ideias políticas na atualidade adquiriram uma aceitação tão ampla como a de democracia.¹ Num contexto histórico social de esgotamento das “energias utópicas” associadas aos modelos de sociedade do Estado de bem-estar social e do socialismo real, parece que todos se declaram a favor do ideal de uma sociedade democrática de cidadãos livres e iguais que se autodeterminam e se autogovernam por meio de princípios e leis aos quais podem dar seu próprio assentimento. Não parece ser nenhum exagero dizer que a democracia (seja entendida de forma mais restrita como um regime político, seja entendida de modo mais amplo como uma forma de vida social) se tornou uma unanimidade, um “valor universal”.

Contudo, uma rápida olhada na vasta literatura sobre o conceito de democracia, sobre as ideias morais e os princípios normativos que as práticas e instituições deveriam incorporar e realizar, revela que essa unanimidade é apenas aparente. À primeira vista, o conceito de democracia se apresenta enganosamente de forma simples: todos nós achamos que sabemos do que se trata, mas ninguém concorda (ou parece concordar) com uma definição

1 Como veremos a seguir, isso não salvou a democracia de ter em comum com os demais conceitos políticos um caráter ambíguo. O que parece ter se encerrado é a longa e acirrada controvérsia sobre as virtudes e defeitos da democracia enquanto governo do povo, e dos males – como a instabilidade e a demagogia – que a tornavam menos atraente do que as demais formas de governo. Nas sociedades contemporâneas, essas desconfianças quase que desapareceram, gerando uma relativamente ampla aceitação (pelos menos, formal) das práticas e instituições democráticas (alternância no poder, eleições gerais, competição política, governos representativos, regra da maioria e um conjunto de direitos fundamentais), mas não eliminando a discussão sobre seu significado, seus fundamentos morais e características principais.

precisa do conceito. Ainda que em princípio todos concordem que a democracia é “o governo do povo e para o povo”, isto é, uma forma de governo e de sociedade na qual a autoridade política é exercida alternadamente pela totalidade e pluralidade dos cidadãos, tendo como fim o bem comum, fica uma pergunta fundamental: quem governa (quem compõe a pluralidade dos cidadãos e como devem ser entendidos: como indivíduos consumidores ou pessoas morais, ou como membros de uma classe social ou de uma comunidade cultural, e assim por diante) e o que significa “governar tendo o bem comum como fim”, isto é, quais os interesses, valores e identidades que a comunidade político-jurídica deve levar em consideração quando o “povo” está em desacordo sobre o que é o bem comum e existem conflitos profundos entre valores e interesses divergentes e, muitas vezes, irreconciliáveis entre si? O bem comum se define pelos interesses que podem ser agregados e compartilhados entre os cidadãos particulares ou pelo bem público da sua comunidade, definido numa deliberação coletiva? Além disso, o que uma sociedade democrática deve preferencialmente assegurar: os direitos individuais dos cidadãos ou a soberania popular e a vontade da maioria? A pluralidade de interesses da sociedade de indivíduos independentes e isolados ou os valores compartilhados pela comunidade dos cidadãos que vivem juntos?

A resposta a essas questões passa pela compreensão do que torna legítimos as práticas decisórias e os arranjos institucionais da democracia. E aqui surge outra controvérsia: como entender o próprio princípio democrático de legitimação do poder político? Como um conjunto de procedimentos formais mínimos de agregação e de formação de compromissos entre os diversos interesses particulares (de indivíduos ou grupos) existentes na sociedade ou como uma prática coletiva de autogoverno e autodeterminação política do povo em processos (informais e formais) de deliberação pública e de formação de consensos e acordos racionais sobre o bem comum? Segundo o modelo do contrato entre indivíduos privados ou segundo o modelo da formação política da opinião pública e da vontade autônoma?

Essas poucas questões já nos mostram o quanto a democracia continua a ser um conceito fluido e evasivo que teima em ser aprisionado em alguma definição segura e definitiva, e permanece ele mesmo democraticamente em disputa. Nesse sentido, uma das tarefas teóricas mais urgentes é investigar os vários sentidos da democracia nos debates contemporâneos na teoria política. O objetivo não é descrever, do ponto de vista empírico, as

muitas formas de organizar e governar uma sociedade democrática na multiplicidade de suas instituições governamentais formais (tribunais e órgãos de administração pública, corpos legislativos, sistemas de representação política, organização da competição política entre partidos e grupos de interesse) nem descrever o comportamento político dos cidadãos na sua vida cotidiana, nos espaços públicos primários e locais de trabalho. Não que essa descrição não seja importante. Pelo contrário, é tão importante que demandaria um estudo sociológico e histórico detalhado, mais demorado e exaustivo sobre como as democracias realmente funcionam, mas que foge ao escopo de um enfoque mais direcionado aos fundamentos filosóficos e normativos da democracia. O presente texto pretende fazer uma breve exposição esquemática das posições principais e ideias centrais presentes em três debates teóricos contemporâneos em torno do conceito e dos sentidos da democracia, principalmente no que se refere à questão do seu princípio de legitimação política: 1) o debate entre o “elitismo democrático” e as teorias participativas da democracia (COHEN; ARATO, 2000); 2) a controvérsia entre as concepções agregacionistas e deliberativas de democracia (KNIGHT; JOHNSON, 2007, p. 253-276); por fim, 3) a comparação de três modelos normativos de democracia: o liberal, o republicano e o crítico-deliberativo (HABERMAS, 2002, p. 269-284).

Elitismo democrático *versus* democracia participativa

O debate entre modelos elitistas e modelos participativos de democracia tem girado em círculos desde que Joseph Alois Schumpeter (1883-1950), economista e pensador austríaco, procurou jogar uma pá de cal nos pressupostos da concepção tradicional de democracia e lançou um desafio aparentemente intransponível aos teóricos da democracia do século XX que ainda acreditam em formas mais diretas, participativas e deliberativas de soberania popular e de autogoverno de cidadãos livres e iguais. O ponto de vista clássico sobre a democracia se apoia em dois pilares básicos: a ideia de que a democracia envolve autogoverno do povo e que ela expressa ou realiza o bem comum da totalidade do povo que se autogoverna por meio da delibe-

ração pública e tomada de decisões coletivas. Com a publicação em 1942 de seu livro *Capitalismo, Socialismo e Democracia*, Schumpeter procurou derrubar esses pilares tradicionais da teoria democrática, adotando um ponto de vista “realista” e observando como o poder político é, de fato, adquirido e exercido nas sociedades chamadas democráticas. Schumpeter chegou à conclusão de que elas não são governadas pela maioria do povo participando da deliberação pública e coletiva sobre o bem comum, mas por políticos eleitos junto com partidos políticos e servidores públicos, funcionários do imenso aparato burocrático da administração pública. Consequentemente, também não seria possível encontrar o bem público defendido pelos teóricos clássicos da democracia – seja na versão aristotélica antiga do “bem-viver” na *pólis*, seja na versão romântica da “vontade geral” de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), seja na versão liberal de John Stuart Mill (1806-1873), em que as preferências particulares dirigem-se naturalmente para fins morais comuns, racionalmente preferíveis. Assim, a conclusão óbvia seria a de que a concepção clássica de democracia deveria ser abandonada e substituída por uma outra mais condizente com o funcionamento real das democracias modernas. Deveríamos reduzir nossas expectativas morais em relação à democracia e esta, na opinião de Schumpeter, deveria ser reduzida a um simples método para selecionar aqueles que exercem o poder político. É famosa a definição de Schumpeter (1984, p. 336), segundo a qual o “método democrático consiste naqueles arranjos institucionais para chegar a decisões políticas, nos quais os indivíduos adquirem o poder de decidir por meio de uma luta competitiva pelos votos das pessoas”. Essa definição mínima de democracia forma o núcleo do modelo elitista.

Segundo a definição de Schumpeter, a democracia não deve ser entendida como um tipo de sociedade ou uma forma de vida social, bem como não tem nenhuma relação com fins ético-morais a serem alcançados, e também não aparece como um princípio de legitimação do poder político (legitimação no sentido de gerar uma aceitabilidade racional fundamentada em razões publicamente aceitáveis). Para o modelo elitista, no contexto de sociedades plurais e complexas, a democracia não pode ser mais do que um método de escolha de líderes políticos e de organizar politicamente os governos. A pretensão do modelo não é normativa (embora contenha implicitamente certos pressupostos normativos), mas primeiramente se adequar à realidade: o modelo pretende ser realista, descritivo, fornecer explicações empírica-

mente apropriadas de como a democracia pode funcionar sob as condições das sociedades modernas, marcadas, segundo o diagnóstico de Schumpeter, pela crescente diversidade social e cultural (um pluralismo crescente de interesses, valores e identidades coletivas), pela complexidade burocrático-administrativa (o Estado trata cada vez mais de inúmeras questões técnicas que exigem um conhecimento especializado, que está fora da alçada do cidadão comum) e, ao mesmo tempo, pela ascensão das massas no campo político, que tornam impossível a ideia de uma formação deliberativa da vontade do povo – todas essas características tornariam inviável e, inclusive, indesejável a existência de uma democracia direta e participativa nos moldes da *pólis* grega ou qualquer variante do modelo rousseauísta de soberania popular.

Nesse sentido, Schumpeter não alimenta ilusões quanto à possibilidade de podermos eliminar as relações desiguais de poder, de reduzir a necessidade e influência da tecnocracia ou de diminuir a distância entre governantes e governados, representantes e representados nas sociedades democráticas modernas. Para ele, essas relações são condições intrínsecas e inevitáveis da política nas modernas democracias de massa. Um modelo minimamente realista e praticável de democracia deve aceitar que o impulso ou o motor do sistema político, o princípio que o põe em movimento, é a luta pelo poder político, tal como o princípio fundamental do mercado é a busca do lucro. A luta para adquirir e exercer o poder se encontra no centro da política e, portanto, o que distingue um regime político democrático de um regime não democrático é o procedimento pelo qual se adquire o poder e a forma de se chegar a decisões políticas socialmente vinculantes. O modelo elitista destaca uma série de condições que nos permitem avaliar a natureza democrática dos regimes políticos: 1) a existência de um complexo de direitos civis e políticos fundamentais; 2) a ocorrência de eleições regulares e competitivas realizadas com base no sufrágio universal; 3) o fato de as elites aceitarem a alternância no poder e o fato dessa alternância ocorrer tranquilamente, sem conflitos de vida ou morte, e sem grande descontinuidade ou rupturas institucionais; 4) a tomada de decisões deve refletir o concerto de interesses vigentes na sociedade e espelhar os compromissos entre as elites e procurar obter a aceitação (consentimento) dos cidadãos. Esse consentimento não precisa ser racionalmente fundamentado por meio do uso público da razão pelos próprios cidadãos. Diante do perigo da irracionalidade das massas, o modelo elitista espera dos cidadãos que tenham um comporta-

mento de consumidores passivos que avaliam, apenas por meio do voto, os produtos oferecidos pelas elites governantes no mercado político. Não há nenhuma pretensão de que os eleitores estabeleçam a agenda política ou tomem decisões políticas fundamentais numa deliberação pública mais ampla. Os cidadãos eleitores não geram os temas a tratar nem escolhem as políticas a serem implementadas. Essa tarefa cabe aos líderes (partidos políticos) que procuram agregar os interesses e decidem quais são os interesses politicamente relevantes.

No modelo elitista, a política é equiparada à lógica do mercado. Trata-se na verdade de uma concepção da política democrática como “mercado político”. A verdadeira função do voto é escolher qual das diferentes elites políticas que lutam pelo poder deve governar e, com isso, demonstrar a aceitação de sua liderança. Os cidadãos eleitores são equiparados aos consumidores e as elites e os partidos políticos aos empresários que oferecem pacotes alternativos aos cidadãos. São os partidos que criam a demanda, respeitando a soberania dos cidadãos consumidores para escolher aqueles programas que mais lhes convierem. A lógica da competição pela aquisição do poder de decidir se encontra no cerne da ideia de mercado político. A aposta dos teóricos do elitismo democrático é que a competição entre as elites é uma garantia de racionalidade e fonte de criatividade, produtividade, responsabilidade e sensibilidade social. A ideia é que os líderes são indivíduos ou grupos de indivíduos dotados de uma cultura política democrática, tolerantes para com as opiniões diferentes, portadores do bom senso, que garantiria razoabilidade e eficiência social aos resultados e arranjos democráticos. Por isso um regime democrático deveria evitar a participação excessiva dos cidadãos, respeitando a divisão de trabalho entre representantes e representados.

É importante destacar que esse modo de pensar a política democrática foi fortemente sustentado pela expansão do capitalismo administrado e da economia de mercado em todo mundo, uma tendência que procura reduzir a política e a vida pública a uma extensão da lógica dos negócios privados, o que acaba por desvalorizar qualquer forma de autogoverno democrático ou de soberania popular, considerada utópica e indesejável. Esse modo de pensar a política foi mais ou menos predominante durante grande parte do século XX e foi alvo de não poucas críticas fundamentadas não apenas em pressupostos filosóficos e normativos distintos, mas também em diferentes experiências concretas de autogoverno, de autogestão, deliberação e parti-

cipação popular, que apontam para a realidade de outras práticas e outros ideais normativos presentes nas democracias realmente existentes².

A primeira e mais contundente crítica ao modelo elitista tem origem nos modelos participativos de democracia (PATEMAN, 1992; HIRST, 1992). Com sua ênfase numa abordagem realista da política, argumentam os participacionistas, o elitismo democrático perde aquilo que é considerado o núcleo (normativo e histórico) do conceito de democracia: o princípio de uma cidadania entre pessoas livres e iguais que implica a participação de todos, por meio do uso público da razão, na prática coletiva de autodeterminação e autogoverno, que envolve a participação política de todos os cidadãos. De acordo com essa ideia, a democracia, mais do que um *regime político* e um procedimento formal de escolha de líderes, representa também uma *forma de vida social* na qual os cidadãos devem ter tanto as condições formais (um esquema igual de direitos fundamentais) quanto as oportunidades materiais iguais (renda e riqueza, recursos simbólicos e educacionais) de participarem ativamente nos debates públicos sobre as questões políticas fundamentais e as normas que regem a vida em comum.

A ideia básica dos participacionistas é a de que a democracia deve ser vista como um processo de aprendizagem no qual a totalidade dos cidadãos pode, por meio da participação nos processos públicos de formação da opinião política e tomada de decisões coletivas, adquirir o *ethos* de uma *cultura política pública democrática*, caracterizada por uma população acostumada com a liberdade e as virtudes da tolerância, da discussão racional e de civilidade, características que o modelo elitista reserva ao círculo das elites.

Como consequência dessa ideia central, o modelo da democracia participativa argumenta a favor de um deslocamento do foco metodológico de uma teoria da democracia. Esta, sem perder seu vínculo com a realidade, não pode estar voltada exclusivamente para a dinâmica dos grandes partidos e a lógica da competição entre eles pelo voto dos eleitores ou para a aprovação de projetos nas assembleias legislativas, mas deve estar voltada também para a cultura política mais ampla e para as consequências da participação cotidiana da população na discussão de questões políticas, isto é, para a descoberta dos

2 Apresentamos com mais detalhes o modelo do elitismo democrático por ser ele objeto de críticas de muitas das teorias contemporâneas da democracia e está mais ou menos implícito nos debates apresentados a seguir.

fóruns e espaços públicos (informais e formais) de participação e deliberação disponíveis aos cidadãos, que vão para além das instituições representativas. Uma teoria realista da democracia não pode ficar alheia ao entrelaçamento dialético e conflitivo entre a cultura política pública e os arranjos representativos institucionais. Nesse sentido, formas diferentes de esferas públicas, de associativismo e autogoverno popular deveriam receber um destaque maior no conceito de democracia do que aquele que lhe fora reservado pelo elitismo democrático. Essas formas associativas e espaços públicos teriam de ser vistos não como formas de agregação de interesses, mas como espaços de formação racional de interesses e de deliberação sobre o bem comum.

Para o modelo participativo, a racionalidade ou razoabilidade dos resultados e dos procedimentos democráticos de tomada de decisão não reside apenas nas instâncias formais e representativas, mas justamente no espectro mais amplo dos fóruns públicos formais e informais (e na comunicação entre eles) de participação política, nos quais se concretiza uma forma de exercício democrático do poder político no qual os destinatários das normas (aqueles que se submetem às decisões coletivas) podem se ver também como coautores e copartícipes dessas decisões. O ponto central para os teóricos do modelo participativo é ver a democracia como uma prática comum de autodeterminação política que se fundamenta e adquire legitimidade a partir da participação dos cidadãos em processos contínuos de aprendizagem e envolvimento com a discussão das coisas públicas.

Agregação *versus* deliberação

A discussão sobre agregação e deliberação reflete, ainda que num plano diferente, a discussão anterior entre elitismo e participação. Porém, em relação ao modelo elitista, os teóricos da agregação (ELSTER, 2007, p. 223-251; PRZEWORSKI, 2007, p. 277-297) e os teóricos da escolha social partem de pressupostos teóricos distintos. Com base nos pressupostos do individualismo metodológico e da teoria da “escolha racional” – onde os fenômenos sociais e políticos teriam de ser explicados a partir das preferências, escolhas e ação dos indivíduos, pouco importando, do ponto de vista teórico, o conteúdo dessas preferências: podem ser interesses, valores, concepções de justiça – os teóricos da agregação argumentam a favor da ideia de que as

instituições políticas deveriam funcionar como mecanismos de agregação de interesses e preferências individuais expressos pela pluralidade de indivíduos e grupos sociais. As instituições do jogo político democrático deveriam partir do pressuposto de que as preferências estão dadas e produzir decisões com base na agregação das preferências mais intensas ou socialmente relevantes. Como leiloeiros, os órgãos públicos responsáveis pela decisão devem oferecer oportunidades para que o jogo de forças vigente se revele e, então, de posse do conjunto de preferências reveladas, bater o martelo, tomando uma decisão. A partir de uma série de mecanismos de agregação (voto, consultas e audiências públicas, pesquisas de opinião), as instituições políticas valorizam determinada correlação de forças e tomam as decisões que melhor promovem a eficiência e estabilidade da ordem social. Nesse enfoque, a ação política consiste num jogo de interação estratégica e instrumental entre indivíduos e grupos de interesses, que estabelecem acordos provisórios cada qual voltado para a realização de suas preferências.

A principal crítica dos deliberacionistas é que o conceito de agregação não permite perceber os déficits de legitimidade presentes nos procedimentos e resultados do processo político. Os teóricos da agregação estariam pouco atentos às assimetrias de poder e às desigualdades sociais, econômicas e culturais presentes nos resultados do processo político, pelo fato de os mecanismos de agregação não preverem nenhuma forma de bloquear ou diminuir a influência dessas assimetrias e desigualdades no processo político. Não há nenhuma preocupação normativa na concepção agregativa de democracia para impedir a dominação ideológica, a predominância de interesses ou preferências dos grupos dominantes, bem como nenhuma forma de assegurar o respeito às preferências dos grupos minoritários.

Para solucionar esses problemas, os teóricos da concepção de democracia deliberativa sugerem um procedimento ideal de deliberação, um modelo deliberativo de legitimidade democrática fundamentado no uso público da razão por parte de cidadãos livres e iguais. As práticas e instituições de uma sociedade democrática estão moralmente fundamentadas na deliberação entre livres e iguais e seu funcionamento depende da intensa participação dos cidadãos nos processos deliberativos. “A deliberação aparece como um *processo idealizado* formado por *procedimentos justos* no interior dos quais os atores políticos engajam-se em uma *argumentação racional* com o propósito de resolver *conflitos políticos*” (KNIGHT; JOHNSON, 2007, p. 268). A legiti-

dade democrática parte do pressuposto da transformação (ou ao menos da justificação) das preferências por meio da argumentação, debate e discussão públicas, o que exige um procedimento institucionalizado que assegure uma deliberação fundamentada no livre acesso e participação do conjunto dos cidadãos na definição da agenda pública, igualdade de condições de participação, livre contribuição de temas, informações e opiniões.

Sobre o modelo deliberativo de legitimidade democrática, é importante ter em mente que, primeiro, não pretende descrever como funcionam realmente as instituições democráticas. Trata-se de uma preocupação crítico-normativa, que está voltada para as possibilidades imanentes às instituições de um Estado democrático de direito, portanto, para o modo como os arranjos deliberativos podem funcionar. O modelo deliberativo fornece um ponto de vista crítico a partir do qual podemos formar um juízo sobre as possibilidades emancipatórias e as patologias das democracias realmente existentes.

Segundo, o modelo deliberativo exige que o uso público da razão para resolver questões políticas deve seguir procedimentos justos, segundo os quais a *liberdade* é assegurada a todos os cidadãos por meio de um conjunto de direitos individuais fundamentais e a *igualdade* deve garantir o livre acesso a todo fórum público relevante, o que envolve não apenas as oportunidades (materiais e formais) para falar, mas também a obrigação recíproca de ouvir, a troca recíproca de razões. Pois a deliberação, em terceiro lugar, envolve uma argumentação racional, na qual as propostas e reivindicações devem ser justificadas, defendidas ou criticadas por meio de razões num processo no qual prevaleça “a força do melhor argumento”. Isso não significa que toda deliberação resulta necessariamente num consenso unânime. Na verdade, a deliberação pode exacerbar o conflito, acirrando as divergências. Mas o importante para o modelo deliberativo de legitimação democrática é que todo resultado da deliberação deve ter a seu favor a *pretensão de poder ser aceito por boas razões*, que sempre ficará sujeito a um dissenso razoável. Mesmo que a deliberação não leve a uma compreensão compartilhada das dimensões do conflito e do que deve ser feito, pode voltar nossa atenção para a profundidade de nossas divergências e desacordos e instigar a prática de autodeterminação dos cidadãos à busca de uma concepção de “um” bem comum, que é construído e não descoberto pelos cidadãos.

Por fim, vale destacar que a finalidade da deliberação não é a mera conversação inteligente e culta, mas sim a resolução de conflitos práticos (prag-

máticos, éticos e morais) por meio de juízos e decisões coletivas que vinculam a todos por meio do direito. Isso significa, entre outras coisas, que, em caso de controvérsias e multiplicação das divergências, a deliberação não pode prosseguir indefinidamente e tem de ser encerrada pelo recurso do voto da maioria. O ato de votar não esgota a prática democrática, mas, tal como as demais instituições representativas, continua a desempenhar um papel importante nas sociedades democráticas pluralistas. Devido ao seu nexo interno com uma prática deliberativa, a regra da maioria torna mais forte a ideia de que a opinião da maioria é falível e pode continuar valendo até o momento em que as minorias consigam convencer a maioria do contrário.

Como dissemos, o modelo deliberativo não pretende descrever como as instituições reais funcionam. Contudo, não pretende ser um modelo normativo abstrato, utópico e distante da realidade. Por isso, uma das preocupações principais é mostrar como o ideal da deliberação pública entre cidadãos livres e iguais pode ser realizado ou já está implícito nas principais práticas e instituições jurídicas e representativas das democracias realmente existentes. O problema filosófico mais de fundo é saber como se dá a mediação entre ideais crítico-normativos e a realidade das práticas e instituições político-jurídicas. Isso implica considerar o modo segundo o qual a deliberação pode ser institucionalizada num contexto de democracia de massas, com economia de mercado e com crescente pluralismo cultural, onde os conflitos, ao invés de serem apaziguados, são acentuados no próprio processo deliberativo, tornando-os cada vez mais intratáveis do ponto de vista de uma discussão racional; bem como num contexto de crescente complexidade social e institucional, que coloca a tensão entre o ideal de gerar aceitabilidade racional (que implica a possibilidade de uma deliberação permanente e exaustiva de várias questões) e os objetivos práticos de produzir uma decisão e resolver problemas imediatos (BOHMAN, 2000).

Embora não possa ser considerado um defensor da democracia deliberativa, Robert Dahl procurou, em diferentes obras, tornar mais frutífera, do ponto de vista empírico, a relação entre o ideal da democracia e a realização aproximada desse ideal na realidade concreta de diferentes países, que denominou de “poliarquias”. Dahl entende a democracia como um processo de tomada de decisões obrigatórias que são do interesse simétrico de todos. Esse processo deve levar em consideração cinco critérios: a) inclusão de to-

das as pessoas envolvidas; b) oportunidades reais e equitativas de participação no processo político; c) direito de voto igual nas decisões; d) direito igual na escolha dos temas e definição da agenda de discussões; e) formação discursiva da opinião pública sobre as matérias e interesses controversos que devem ser objeto de regulamentação (DAHL, 1990).

Contudo, até hoje, nenhuma sociedade política conseguiu preencher plena e adequadamente os critérios presentes nessa ideia de democracia como autodeterminação política de cidadãos livres e iguais. Mas isso não nos impede de pensar uma realização aproximada dos ideais democráticos. Para pensar essa aproximação, Dahl vale-se do conceito de “poliarquia”, no qual os procedimentos democráticos foram realmente implementados institucionalmente, em diferentes países, na forma de dois princípios: competição/alternância no poder e participação/inclusão plurais.

Mas para além dessa dimensão estritamente institucional, Dahl percebe que a democracia não pode ser promovida apenas pela distribuição mais equitativa do poder. Esta tem de vir acompanhada por uma cultura política pública de cidadãos capazes de formarem autonomamente sua opinião sobre as questões políticas. Um dos maiores problemas das democracias contemporâneas é justamente o perigo de um saber político especializado encapsulado em “culturas de especialistas” que impedem os cidadãos de participarem ativamente da resolução dos conflitos. O acesso privilegiado às fontes do saber político por parte de especialistas instaura uma dominação imperceptível sobre o público de cidadãos que não têm acesso a essas fontes e tem de se contentar com uma esfera pública simbólica e representativa. Por esse motivo, Dahl (1989) acredita nas possibilidades técnicas de uma mídia independente e na formação de *minipopulus*, ou seja, uma descentralização do poder por meio de várias assembleias deliberativas escolhidas de modo representativo e com informações específicas para resolver questões políticas.

O que Dahl pretende mostrar é que o processo de uma política deliberativa já está pelo menos parcialmente realizado nas democracias constitucionais, pelo menos nos países desenvolvidos do ocidente. Contudo, ainda permanece uma mediação conceitual não inteiramente resolvida entre a justificação normativa da democracia e a análise empírica de sua implementação. Como acontecem efetivamente os *minipopulus*? Quais os espaços em que se dá a articulação entre a cultura política pública e o nível jurídico-institucional da

democracia? Essas são questões que ficam em aberto na teoria de Dahl e que precisam ser preenchidas por uma linguagem conceitual capaz de tanto justificar normativamente a democracia como de descrever os processos sociais efetivos das práticas democráticas.

Liberais, republicanos e deliberativos

Um terceiro debate que tem marcado os rumos da teoria contemporânea sobre a democracia trata dos fundamentos normativos da concepção liberal-igualitária de cidadania democrática. A teoria normativa da democracia trata dos fundamentos morais das práticas e instituições democráticas. Ele difere de um estudo explicativo e descritivo das sociedades consideradas democráticas. Seu objetivo é fornecer uma compreensão do porquê a democracia é moralmente desejável, quais os princípios e ideias morais que devem orientar o desenho das instituições democráticas. Esse debate pode ser reconstruído a partir da comparação de três modelos normativos de democracia – o liberal, o republicano e o deliberativo – feita por Jürgen Habermas (1995, p. 39-51), que considerou três aspectos: a natureza do processo político, a concepção de cidadania e de direito.

O modelo democrático de razão pública formulado por Habermas pretende ser mais apropriado para lidar com os problemas de integração social e de legitimidade política das sociedades modernas do que os modelos liberais e republicanos de democracia. Não obstante sejam apresentados por Habermas de forma altamente estilizada, e talvez nenhum autor contemporâneo se sinta contemplado por eles, os modelos podem ter a serventia de esclarecer melhor a própria concepção habermasiana de política deliberativa, bem como podem servir para ilustrar as dimensões diferentes das relações de reconhecimento mútuo que uma concepção de cidadania democrática deve considerar.

De modo geral, na concepção liberal, o processo democrático cumpre a tarefa de programar o Estado no interesse da sociedade. O Estado é entendido como o aparato da administração pública; e a sociedade como um sistema de relações entre pessoas privadas e seu trabalho social segundo o modelo do mercado. Há uma separação radical entre sociedade e Estado. A política tem a função de fazer a mediação entre essas duas matrizes articuladoras da socia-

bilidade. A política, no sentido de formação política da vontade dos cidadãos, é entendida como um processo de formação de compromissos mediante a agregação dos interesses. “A política tem a função de agregar e impor os interesses sociais privados perante um aparato estatal especializado no emprego administrativo do poder político para garantir fins coletivos” (HABERMAS, 1995, p. 39).

Na concepção republicana, a política não se esgota nessa função de mediação: ela consiste no processo de autocompreensão ética da sociedade como um todo; ela é um elemento constitutivo da própria sociedade. A política é entendida como uma forma de reflexão de um complexo de eticidade (no sentido de Hegel). Ela constitui o meio em que os membros de comunidades solidárias, de caráter mais ou menos natural, percebem sua dependência recíproca e, com vontade e consciência, levam adiante essas relações de reconhecimento recíproco em que se encontram, transformando-as no núcleo de uma associação de portadores de direitos livres e iguais (HABERMAS, 1995, p. 40). Ao ressaltar a dimensão das relações intersubjetivas de reconhecimento recíproco, a concepção republicana da política introduz uma terceira fonte de integração social: ao lado do poder administrativo do Estado e do interesse próprio surge a solidariedade e a orientação pelo bem comum. O republicanismo introduz um ponto importante também para a ética do discurso: o padrão de justificação tem de levar em conta o vínculo entre justiça e solidariedade.

Essa divergência entre liberais e republicanos quanto ao papel do processo democrático tem consequências na interpretação dos elementos constitutivos da política moderna: o conceito de cidadão, o conceito de direito e a concepção do processo democrático.

Na concepção liberal, o *status* de cidadão define-se pelos direitos subjetivos que visam assegurar a autonomia privada. A cidadania é entendida em termos individualistas, como liberdade negativa atribuída igualmente a todos os indivíduos, independentemente de suas diferenças religiosas, raciais e políticas. Os direitos de cidadania devem assegurar uma esfera privada de ação livre e autônoma a cada indivíduo, na qual cada um pode legitimamente defender seus próprios interesses, perseguir suas concepções idiossincráticas de vida digna, escolher seu plano de vida e assim por diante. Os direitos políticos teriam a mesma estrutura dos direitos subjetivos. Eles dão aos cidadãos a possibilidade de fazer valer seus interesses privados ao permitir que estes

possam agregar-se com outros interesses privados até formar uma vontade política capaz de exercer uma efetiva influência sobre a administração pública. Nesse sentido, a interação social resume-se a jogos estratégicos de cooperação entre liberdades privadas reguladas juridicamente. A interação estratégica guarda uma relação interna com uma concepção de bem comum: a agregação de interesses privados. O critério de legitimidade é o de que nenhum interesse ou concepção do bem que vá além dos direitos fundamentais pode converter-se em base de união social vinculante a todos os membros da sociedade. Nos conflitos prático-morais, os direitos fundamentais devem ter a primazia sobre todas as formas de autodeterminação comunitária, bem como em face das tradições e identidades particulares do tipo cultural, étnico ou religioso.

Na concepção republicana, os direitos de cidadania são mais bem entendidos como liberdades positivas. A liberdade igual deve ser explicada tendo como referência alguma forma de vida coletiva, cujos valores são articulados numa prática de autoesclarecimento ético e de definição do bem comum da comunidade política. Nessa concepção, a realização da cidadania igual tem de ir além da esfera privada e deve poder ser realizada como um exercício dialógico, comum e público no sentido de que os outros não apareçam somente como restrições e obstáculos na interação social, mas principalmente como condição da liberdade. A realização da cidadania depende do enraizamento do indivíduo num horizonte de significados configurado pelas formas de vida culturais, tradições compartilhadas, práticas comuns e instituições de uma sociedade.

Segundo Habermas, essa polêmica em torno do conceito de cidadania deve-se a uma controvérsia em torno do próprio conceito de direito. Na concepção liberal, o sentido da ordem jurídica é fundamentado moralmente nos direitos subjetivos fundamentais. Moralmente significa que são neutros diante de concepções abrangentes do bem. Na concepção republicana, o sentido da ordem jurídica é articulado a partir do conteúdo objetivo dessa ordem, a partir da concepção substantiva do bem comum que nela se expressa e que assegura a integridade de uma convivência com igualdade de direitos e autonomia, fundada no respeito mútuo (HABERMAS, 1995, p. 41). Neste ponto, a concepção republicana estaria dando uma contribuição importante para uma compreensão mais plena do processo de justificação da normatividade.

É a concepção republicana que revela afinidade com um conceito de direito que outorga à integridade do indivíduo e às suas liberdades subjetivas o mesmo peso atribuído à integridade da comunidade cujos membros singulares têm como se reconhecer reciprocamente, tanto como indivíduos quanto como integrantes dessa comunidade. Pois a concepção republicana vincula a legitimidade da lei ao procedimento democrático da gênese dessa lei, estabelecendo assim uma conexão interna entre a prática da autodeterminação do povo e o império impessoal da lei (HABERMAS, 1995, p. 42).

Na concepção republicana, o paradigma da política no sentido de uma autodeterminação cidadã é o do diálogo, a deliberação pública orientada para o entendimento. A política envolve: 1) questões de valores e não meramente preferências (não preferências dadas, mas uma transformação das preferências); 2) um processo de argumentação racional voltado à consecução de um acordo acerca do bem comum, e não apenas uma agregação e barganha entre interesses; 3) a fonte de legitimidade reside no processo de deliberação pública, no embate público de opiniões, ideias e razões que geram o poder comunicativo.

Contudo, não obstante as afinidades do modelo republicano com o modelo habermasiano de política deliberativa, as dessemelhanças são apontadas por Habermas. O erro do republicanismo reside no estreitamento ético dos discursos políticos, a política reduzida a questões de autocompreensão ética e dependente da virtude dos cidadãos orientados para o bem comum. É claro que esta é uma dimensão importante da política. Porém, a política não pode ficar reduzida a isso. Nas sociedades modernas funcionalmente diferenciadas e culturalmente heterogêneas, onde há uma crescente pluralização de formas de vida culturais e individualização de planos de vida pessoais, é bastante improvável encontrar uma concepção do bem comum compartilhada por todos ou uma visão comum acerca do significado da vida, ou coisa semelhante. Habermas (1995, p. 42) chama a atenção para os riscos de uma concepção exclusivamente republicana da política:

[...] por trás das metas politicamente relevantes muitas vezes escondem-se interesses e orientações valorativas que de modo algum se podem considerar constitutivos da identidade da comunidade em seu conjunto, isto é, de uma inteira forma de vida compartilhada intersubjetivamente.

A política tem de lidar com conflitos entre concepções do bem e interesses que não são apenas rivais, mas na maioria das vezes são irreconciliáveis. Portanto, ela trata também de conflitos sem perspectiva de um consenso em torno do bem comum, mas que ainda assim podem ter a seu favor a pretensão da aceitabilidade racional. A solução desses conflitos não pode ser assegurada mediante discursos de autocompreensão ética, mas sim mediante discursos práticos que, realizados dentro dos limites postos pelas regras do jogo político democrático, fazem as partes chegarem a uma solução de compromisso negociado, a um resultado que possa ser aceito por todos, ainda que por razões diferentes. Quer dizer, podemos ter soluções racionais sem que todos tenham de pensar da mesma maneira.

Nesse sentido, os discursos práticos não anulam as dimensões do poder nem excluem a racionalidade estratégica da política. O que assegura a legitimidade ou equidade desses acordos políticos ou compromissos são as condições e procedimentos, adequadamente fundamentados pela ética do discurso, de formação democrática da opinião e da vontade política. Para serem legítimos, os acordos políticos não podem violar as condições procedimentais, discursivas. O justo tem prioridade em face do bem. “Para ser legítimo, o direito politicamente estabelecido tem pelo menos de guardar conformidade com princípios morais que pretendem ter validade geral para além de uma comunidade jurídica concreta” (HABERMAS, 1995, p. 45).

Habermas esclarece como se dá o entrelaçamento de moral, política e direito. Por um lado, não se pode abdicar de uma fundamentação universal e, portanto, as normas jurídicas e a política não podem violar os princípios de justiça. Por outro, o pluralismo da vida moderna exige uma esfera pública que leve em consideração a pluralidade de valores e interesses nos procedimentos políticos de configuração e interpretação desses mesmos princípios.

Assim, indo além do modelo republicano, as questões que podem ter uma regulação estatal não se resumem apenas a questões ético-morais. As políticas e os programas do direito têm um peso moral maior ou menor dependendo do caso, pois as questões que precisam de uma regulação legal não suscitam apenas questões morais, mas também envolvem aspectos pragmáticos e éticos, bem como questões relacionadas ao equilíbrio justo de interesses abertos à negociação e à formação de compromissos. Por isso, como dito acima, a formação da opinião e da vontade na legislação demo-

crática depende de uma complicada rede de discursos e barganhas – e não simplesmente de discursos morais. A noção de política deliberativa é marcada por diferentes modos de expressão do princípio do discurso na resolução de diferentes conflitos práticos, que podem encontrar uma conciliação justa mediante os procedimentos de justificação racional.

Nesse sentido, Habermas (1995, p. 45) não desconsidera o papel do jogo de interesses no processo de formação da vontade coletiva, desde que sejam mantidas as condições procedimentais:

[...] a política dialógica e a política instrumental podem entrelaçar-se no campo das deliberações, quando as correspondentes formas de comunicação estão suficientemente institucionalizadas. Portanto, tudo gira em torno das condições de comunicação e dos procedimentos que outorgam à formação institucionalizada da opinião e da vontade políticas sua força legitimadora.

Com a institucionalização das condições de comunicação e dos procedimentos devem ser asseguradas chances iguais de participação, de influência recíproca e de imposição dos interesses na negociação e deliberação. Ainda que os indivíduos estejam orientados estrategicamente pelo sucesso da ação, os procedimentos institucionalizados os constroem a buscar acordos sob a pressão da aceitabilidade racional. Em suma,

[...] a teoria do discurso toma elementos de ambas as concepções e os integra no conceito de um procedimento ideal de deliberação e de tomada de decisões. Este procedimento democrático estabelece uma conexão interna entre considerações pragmáticas, compromissos, discursos de autocompreensão e discursos relativos a questões de justiça, e fundamenta a suposição de que sob tais condições obtêm-se resultados racionais e equitativos. Conforme essa concepção, a razão prática se afastaria dos direitos universais do homem ou da eticidade concreta de uma determinada comunidade para se situar naquelas normas de discurso e de formas de argumentação que retiram seu conteúdo normativo do fundamento de validade da ação orientada para o entendimento e, em última instância, portanto, da própria estrutura da comunicação linguística (HABERMAS, 1995, p. 46).

O cerne da política democrática consiste na condição de publicidade e justificação racional das decisões coletivas, mediante o processo de formação

da opinião e da vontade política. Resume-se a uma concepção procedimental: Habermas não prescreve previamente *o que* deve ser objeto de discussão público-política, mas *como* devem ser realizados os processos de deliberação política. A aposta é na força dos pressupostos institucionalizados dos discursos práticos. É pela institucionalização do procedimento aberto de uma práxis argumentativa que se encontra sob os pressupostos exigentes do uso público da razão igualitário e inclusivo, que se pode compreender como é possível manter simultaneamente a própria neutralidade e a universalidade da ordem jurídica, bem como sua impregnação ética pela comunidade cultural de valores.

Os processos de deliberação pública, nos quais ocorrem a formação do poder comunicativo entre cidadãos livres e iguais e a canalização do poder administrativo, em função do poder comunicativo, encontram sua expressão sociopolítica mais adequada nos conceitos de *sociedade civil* e de *esfera pública política informal* (espaços públicos primários e os mídia em geral) e *formal* (complexo parlamentar e político institucional).

A sociedade civil é formada por aquelas associações não estatais e não econômicas de base voluntária que ancoram as estruturas comunicativas da esfera pública nos componentes sociais do mundo da vida. São associações, organizações e movimentos que emergem de maneira mais ou menos espontânea e que absorvem e condensam a ressonância que as situações-problemas da sociedade encontram nos campos vitais, transportando-as de forma amplificada à esfera pública. A esfera pública, por sua vez, consiste numa estrutura comunicacional que pode ser “descrita como uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões; nela os fluxos comunicacionais são filtrados e sintetizados a ponto de se condensarem em opiniões públicas enfeixadas em temas específicos” (HABERMAS, 1997, p. 92).

Ambos os conceitos, sociedade civil e esfera pública, permitem compreender como se organiza a instância intermediária entre os impulsos e demandas que emergem da interação comunicativa do mundo da vida e os colegiados institucionalizados no sistema político. É preciso lembrar, no entanto, que o poder comunicativo gerado na esfera pública e na sociedade civil por si só não é capaz de produzir ações efetivas, a não ser que consiga influenciar o sistema político e transformar-se em poder normativo legal, o que implica considerar a lógica de operação das instituições políticas real-

mente existentes e as relações entre poder social, poder comunicativo e poder administrativo. Saber se essa influência realmente ocorre não me parece ser uma tarefa exclusivamente teórica, mas, sobretudo, empírica.

A política deliberativa apoia-se, portanto, numa concepção de cidadania democrática fundamentada em procedimentos e pressupostos comunicacionais, presentes no sistema de direitos fundamentais, e se desdobra no jogo entre as deliberações institucionalizadas no sistema político e as opiniões formadas na rede dispersa de esferas públicas informais. Desse modo, é possível investigar como acordos racionalmente motivados podem ser socialmente eficientes para coordenar os planos de ações dos indivíduos e assegurar a estabilidade política das instituições.

A teoria da política deliberativa parte do pressuposto de um vínculo necessário entre Estado de direito e democracia radical, não apenas do ponto de vista da necessidade de legitimação do direito por meio da soberania popular, mas também do ponto de vista da eficiência na implementação e realização da concepção liberal-igualitária da cidadania democrática. Nas sociedades contemporâneas, as convicções práticas (interesses, identidades, normas morais ou valores éticos) justificadas na prática da deliberação pública podem influenciar a coordenação e integração social por meio do código do direito e do poder político, que metamorfoseiam em decisões vinculantes obrigatórias as opiniões públicas mais difusas, produzidas inicialmente por meio de redes comunicativas anônimas de esferas públicas livres e autônomas. A concepção de democracia deliberativa

[...] conta com a intersubjetividade, situada num nível superior, de processos de entendimento, os quais se realizam através de procedimentos democráticos ou na rede comunicacional de esferas públicas políticas. Essas comunicações destituídas de sujeito – que acontecem dentro e fora do complexo parlamentar e de suas corporações – formam arenas nas quais pode acontecer uma formação mais ou menos racional da opinião e da vontade acerca de matérias relevantes para toda a sociedade e necessidades de regulamentação. O fluxo comunicacional que serpeia entre a formação pública da vontade, decisões institucionalizadas e deliberações legislativas garante a transformação do poder produzido comunicativamente, e da influência adquirida através da publicidade, em poder aplicável administrativamente pelo caminho da legislação [...]. Dessa compreensão da democracia resulta a exigência normativa de um deslocamento de pesos nas re-

lações entre dinheiro, poder administrativo e solidariedade, a partir das quais as sociedades modernas satisfazem suas necessidades de integração e de regulação. Aqui, as implicações normativas são evidentes: a força social e integradora da solidariedade, que não pode apenas ser extraída de fontes do agir comunicativo, deve desenvolver-se a partir de um amplo leque de esferas públicas autônomas e de processos de formação democrática da opinião e da vontade, institucionalizados através de uma constituição, e atingir os outros mecanismos de integração social – o dinheiro e o poder administrativo – através do *medium* direito (HABERMAS, 1997, p. 21).

Referências

Bohman, James. Public deliberation. Pluralism, complexity and democracy. Cambridge: MIT Press, 2000.

COHEN, Jean; ARATO, Andrew. Sociedad civil y teoria politica. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Dahl, Robert. Democracy and its critics. New Haven: Yale University Press, 1989.

_____. Um prefácio à democracia econômica. Tradução de Raul Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Elster, Jon. O mercado e o fórum: três variações na teoria política. In: Melo, Rúrion S.; Werle, Denilson Luis (Org.). Democracia deliberativa. São Paulo: Esfera Pública, 2007.

Habermas, Jürgen. Direito e democracia. Entre facticidade e validade. Tradução de Flávio Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. v. II.

_____. Três modelos normativos de democracia. In: _____. A inclusão do outro. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. Três modelos normativos de democracia. Lua nova, n. 36, 1995.

Hirst, Paul. A democracia representativa e seus limites. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

KNIGHT, Jack; JOHNSON, James. Agregação e deliberação. Sobre a possibilidade da legitimidade democrática. In: Melo, Rúrion S.; Werle, Denilson Luis (Org.). Democracia deliberativa. São Paulo: Esfera Pública, 2007.

Pateman, Carole. Participação e teoria democrática. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Przeworski, Adam. Deliberação e dominação ideológica. In: Melo, Rúrion S.; Werle, Denilson Luis (Org.). Democracia deliberativa. São Paulo: Esfera Pública, 2007.

SCHUMPETER, Joseph Alois. Capitalismo, Socialismo e Democracia. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.





II

ESTÉTICA

O autor

Marcelo Carvalho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, possui Mestrado e Graduação em Filosofia pela mesma Universidade. Atualmente é professor da Universidade Federal de São Paulo e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia desta universidade. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia da Linguagem e da Lógica, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da linguagem, filosofia da lógica, filosofia antiga, ética.

Estética, política e cotidiano

Entrevista com Jeanne-Marie Gagnebin¹

▲ Marcelo Carvalho

JEANNE-MARIE GAGNEBIN CONCEDEU ESTA ENTREVISTA A MARCELO CARVALHO NO JARDIM BOTÂNICO, NO RIO DE JANEIRO. NELA, JEANNE-MARIE GAGNEBIN ABORDA A QUESTÃO DA ESTÉTICA, DAS SUAS RELAÇÕES COM A FILOSOFIA, SUA DIMENSÃO POLÍTICA, SEUS VÍNCULOS COM O COTIDIANO.

A estética surge tardiamente como disciplina específica – como teoria das artes –, mas a reflexão estética, num sentido mais amplo (que remete à velha palavra grega *aísthesis*, percepção), atravessa toda a história da filosofia e se liga tanto à dimensão política quanto à vida cotidiana. Jeanne-Marie comenta essas várias etapas e suas múltiplas dimensões: a importância que a estética assume quando a filosofia toma consciência de que, embora não sendo literatura, ela passa necessariamente pela linguagem, por seu modo de apresentação literário; a questão das vanguardas artísticas, que apontam para uma “estetização” que não implica esvaziamento e superficialidade, mas, pelo contrário, apresentam uma dimensão política; as relações entre a arte moderna e a mercadoria; a questão das relações entre arte e obra de arte no mundo contemporâneo.

¹ A concepção e realização da entrevista contou com a participação de Henry Burnet. Edição e revisão de Bento Prado Neto

Marcelo (M) Nós vamos conversar com a professora Jeanne-Marie Gagnebin, que é professora titular do departamento de filosofia da PUC de São Paulo e professora Livre Docente do departamento de teoria literária da Unicamp, pesquisadora na área de estética.

Jeanne-Marie, no conjunto das disciplinas filosóficas, a estética é bastante recente. Ela é individualizada como uma disciplina, como uma área específica de pesquisa a partir do século XVIII — a referência a Baumgarten é uma referência fundadora, neste sentido, e o que se chama de estética, na verdade, é uma pluralidade de coisas, o que dificulta a delimitação do conceito. Como se dá o processo de estruturação da estética e o que ela compreende?

Jeanne (J) Quando a gente fala aqui no Brasil de estética fora dos salões de beleza, nós falamos de várias coisas ao mesmo tempo, o que mostra o quanto o conceito é ambíguo, no bom sentido da palavra. No sentido de que ele tem várias acepções, o que marca também a história daquilo que se chama de estética. A gente traduz um conceito, como você disse, que vem do alemão e que não existia antes como disciplina separada. Então, eu insisto sempre, quando dou cursos mais ligados à estética, que ela é uma disciplina que nós podemos ver como teoria das artes, como teoria das belas artes, teoria também do belo, do gosto, e que se pergunta qual é, digamos assim, o valor de verdade daquilo que nós sentimos; e tudo isso é uma questão recente, mas que remete à velha palavra grega *aísthesis*, que quer dizer percepção. Não quer dizer nem belo, nem arte. Então, é uma doutrina da percepção que vai por assim dizer convergindo para várias outras doutrinas, como a questão do gosto, a questão do belo, a questão do sublime, mas também a questão do feio e a questão das práticas artísticas. Insisto também que isso é recente e que você só tem essa partição em várias disciplinas, como você acabou de mencionar, a partir do século XVIII, quando Baumgarten vai publicar aquilo que, no seu livro, ele chama de estética. Antes disso, falava-se sobre as artes, falava-se sobre emoção estética, falava-se sobre isso sem dizer que era uma disciplina à parte, isso era sempre subordinado a um outro tipo de interrogação filosófica.

(M) Mas o que acontece especificamente a partir do século XVIII, neste contexto da filosofia do séculos XVIII e XIX, que não só dá origem a esta individuação, a esta singularidade de nova disciplina filosófica, mas que vai

de alguma maneira colocá-la no centro do debate filosófico, principalmente a partir do século XIX?

(J) Você é generoso, não sei se fica no centro. Até hoje há muitos departamentos, por exemplo, no Brasil, que não têm nem a disciplina estética – eu queria ressaltar isso. No Brasil, geralmente se acha que, depois da lógica, depois da teoria do conhecimento, depois da ética, da filosofia política – por acréscimo, por assim dizer –, pode vir a estética. Eu acho que o problema da estética, desde os inícios da filosofia, é um problema ligado ao cotidiano e à política. Eu queria ressaltar a dimensão política da estética, dimensão histórico-política daquilo que é a estética (no sentido amplo – não partidário, claro – da palavra política). Não é uma questão de perfumaria, nem só de beleza. É uma questão de como você trabalha com as sensações e com os sentidos e com os modelos e os paradigmas da arte. Isto é muito complicado. Então, se a gente pensar, por exemplo, nos inícios da filosofia (se você me permitir), com Platão, nós vemos que Platão nem sonhava em escrever uma obra intitulada estética, embora ele estivesse muito atento a problemas que hoje em dia nós colocaríamos dentro desta disciplina; por exemplo, problemas ligados à imagem, à ilusão, ao teatro, à emoção despertada por ilusão, por imagem, por teatro; isso é um problema maior da filosofia de Platão, mas ele não pensa em ter uma disciplina só para isto. Ele coloca esta problemática estética, no sentido amplo, dentro de uma problemática política e, digamos assim, da educação dos cidadãos.

(M) É neste contexto que, por exemplo, aparece no livro X da República a questão da expulsão dos poetas da república, que está vinculada a uma certa leitura que Platão faz do conceito de mimesis, não é?

(J) Que está ligada? Eu diria mais do que isso. Platão era (como a gente percebe quando lê os seus diálogos) muito sensível à dimensão literária e estética; conta-se também que ele quase teria se tornado poeta (se não tivesse-se encontrado com Sócrates; eu sempre acho que os meus alunos podem se tornar poetas mesmo que se encontrem comigo). E ele se tornou filósofo porque a questão da força da poesia na Grécia antiga era muito maior do que a gente pode pensar hoje. A poesia era, por assim dizer, a educadora da Grécia; em particular, naturalmente, a poesia épica de Homero. E a tragé-

dia era também, segundo todas as pesquisas e trabalhos recentes, não só o espetáculo, o teatro, mas era uma reunião de todos os cidadãos, reunião ao mesmo tempo política e sagrada. A gente nunca pode esquecer que ela se origina no culto. Então, Platão se depara com a força — isso até hoje é um problema para os filósofos —, com a força da ilusão, da beleza e da imagem. O problema de Platão está em saber por que uma imagem ou uma representação no palco, a qual sabemos que é uma ilusão, sabemos que não é real, tem tanta força. Por que nos arrebatava tanto? Em termos quase modernos, por que a gente olha para a novela e continua olhando e falamos da novela como se houvesse mais força dentro da história da novela, que sabemos que não é a realidade, do que nas nossas histórias? Então, o problema de Platão, esse problema da mimesis, é a questão da relação entre a imagem e aquilo que se chama de real — e “realidade”, entre várias aspas. Por que a imagem, apesar de ser ilusória, pode ter mais poder do que o real? Isto é, qual é a sedução que nasce da beleza, da imagem, da emoção? E Platão é muito sensível a isto, como, aliás, vários gregos na época dele, que também adoravam a escultura, adoravam as tragédias. E ele se dá conta de que essas ilusões, essas imagens, têm uma força arrebatadora — maior do que os diálogos mais argumentativos, por exemplo, de Sócrates. Portanto, essa questão da ilusão, para Platão, tem um contexto político claro (a gente só lê Tucídides se vê isso), que também está ligado à manipulação (como a gente diria hoje) dos cidadãos. Você faz um belo discurso — por isso Platão polemiza tanto com aqueles que ele chama de sofistas e de retóricos —, um belo discurso cheio de ilusões, mas você leva a maioria com você.

(M) Ele é sedutor, mas não necessariamente verdadeiro, não é?

(J) Ele é sedutor, mas não é necessariamente verdadeiro. O grande problema da filosofia é que ela tenta ser verdadeira, mas às vezes não seduz nada. Então, para a filosofia, a questão estética é uma questão candente até hoje porque a filosofia tem que se deparar com essa dimensão de gostar das imagens e de gostar, como diz Platão, do espetáculo; ele diz que a gente gosta... que tem os filósofos que gostam do espetáculo da verdade, mas todos os homens, diz ele, no livro IV ou V da República, gostam de olhar o espetáculo. Os filósofos gostam do espetáculo da verdade, ainda bem. Porque se fosse qualquer espetáculo, para ele nós estaríamos perdidos, seríamos objetos de

manipulação da beleza. Então, voltando à questão: acho que Platão expulsa os poetas porque ele sabe do poder deles; portanto, com esta expulsão, ele reconhece o poder da poesia, você percebe? É ler Platão um pouco às avessas. Eu acho mais interessante. Ele reconhece perfeitamente este problema, este poder da beleza da ilusão, que é para mim até hoje o maior problema com o qual a filosofia e a estética se deparam. Nós temos que entender esta coisa antropológica.

(M) E isso faz com que essa reflexão sobre a arte, a poesia, o teatro esteja, ao mesmo tempo, relacionada com o conhecimento e com a política, não é?

(J) E com a política, com a ação.

(M) Com estes dois contextos. Isso é uma característica que vai estar presente no debate posterior sobre estética, não é?

(J) Sim, não vai deixar de estar presente, nunca. Hoje em dia, parece que a estética perdeu o seu poder — justamente porque ela está separada, como nós temos várias disciplinas separadas. Num certo sentido, a autonomização da palavra “estética” não indica uma tomada de poder da estética, mas pelo contrário, indica que ela pode ser enclausurada, por assim dizer, numa disciplina à parte e não tem mais uma ligação tão forte com o político e com o cotidiano.

(M) Relação parecida vai ser encontrada também no Aristóteles, só que lidando de uma maneira bastante diferente de Platão com essa mimesis, não é?

(J) O Aristóteles reabilita, a gente costuma dizer, a questão da mimesis. Mimesis é uma palavra difícil de ser traduzida: se a gente traduzir só por cópia, por imitação, empobrece. É mais apresentação, representação, é quase a relação simbólica que os homens têm com a realidade. Que é algo profundamente humano. Isso não só nas artes, mas em todas as... na linguagem também tem mimesis; quando o Aristóteles fala da mimesis, ele fala tanto da poética como também do aprendizado da criança — vai junto. Então é essa relação que faz com que nós, bichos esquisitos que temos logos (que é a nossa definição), com que nós também possamos ter uma representação

simbólica daquilo que se chama — mais uma representação! — real. E Aristóteles, em vez de perguntar se as nossas representações e imagens são cópias fidedignas ou não, se pergunta: o que nós aprendemos quando fazemos isso? Qual é o ganho, o lucro de conhecimento que podemos ter quando tentamos colocar algo em palavras ou colocar em imagens? Então ele desloca a questão. Ele passa, se você quiser, de uma definição da cópia verdadeira, que é um pouco o quadro ao qual Platão fica preso, para, digamos assim, uma interrogação sobre esta atividade humana que é o *mimesthai*, o verbo: representar, imitar. Que é a questão do aprendizado da linguagem, mas também, como ele diz (e isso vai ser retomado por toda a tradição): por que você gosta de ver algo, por exemplo, no palco? Porque você reconhece. Esta questão do reconhecimento, que é um ganho de conhecimento, a partir de Aristóteles, está ligada também à questão das artes. As artes lhe ensinam, você aprende com elas, porque você reconhece, de uma outra maneira, a realidade apresentada. Então ele valoriza muito esta expressão.

(M) E você tem um contexto que é diferente do contexto de uso da linguagem que pode ser verdadeiro ou falso, que é aquele que é tratado pelo “Da interpretação”, por aquilo que seria a lógica aristotélica. Tem um outro tipo de contexto, em que não se pergunta sobre a correspondência, mas sobre essa outra relação...

(J) É outra relação; digamos: de invenção de outros mundos. É por isso que, depois, as artes podem ser ligadas a projetos mais utópicos: porque as artes, a ficção, sabem que são ficcionais. Não pretendem ser — aspas! — “realistas”. Isso, só mesmo o realismo, como escola literária. Então, constituem sempre, digamos assim, uma ficção que se sabe e que trabalha com a possibilidade que o ser humano tem de inventar mundos. Mundos que podem ser críticos, que podem ser utópicos, que podem ser meras reproduções críticas ou quase parodísticas, mas que são sempre não existentes na assim chamada “realidade” — de novo entre aspas, porque a realidade entre aspas (os lacanianos sempre colocam dez aspas em torno dela), ela também só existe como conceito e como palavra. A gente não sabe o que é a realidade. Será que essa belíssima taquara é mais real do que a palavra que eu digo? Talvez, de uma outra realidade. Então, a estética, as artes, mexem com essa possibilidade que nós temos de invenções da realidade.

(M) E de aprender com aquilo que não tem um correlato real necessariamente.

(J) Exatamente; e que tem um correlato que é tal que nós não sabemos qual é a sua correlação.

(M) Mas quando você fala de estética, para voltar ao surgimento do conceito no século XVIII, esse percurso — por exemplo, num caso exemplar que é o caso grego — explicita que a gente está tratando de um domínio que não se sobrepõe exatamente à reflexão sobre a arte especificamente; isto é, são limites distintos, não?

(J) São limites distintos. Embora já os gregos, em particular Aristóteles, vão buscar seus exemplos (por exemplo, naquilo que a gente chama de poética no Aristóteles) na tragédia, isto é, numa arte muito específica que é a arte trágica. Porque a arte trágica, de certo modo, nos dá melhor a entender e compreender o mundo através justamente de uma história narrada (o *mýthos*, como ele diz) e do enredo. O enredo, por assim dizer, organiza uma história que, sem isso, se perde nas areias, você entende? A grande beleza da obra artística é que ela consegue juntar no enredo um sentido que não é dado assim tão rapidamente quando você vive uma história sem saber mesmo que você vive uma história. Então ela consegue condensar uma célula de sentido, um núcleo de sentido através daquilo que o Aristóteles chama de enredo. Isto vai ser retomado por Ricoeur, quando ele trabalha a questão da metáfora e do enredo.

(M) Ainda acerca desta delimitação dos conceitos, de que maneira uma filosofia que se debruça sobre a arte especificamente, uma filosofia da arte, se relaciona com esse domínio diferente, eventualmente mais amplo, que é a estética?

(J) Digamos que há várias maneiras de trabalhar com a estética. Eu cito novamente alguém do século XIX, do romantismo alemão, o Schlegel, que dizia sempre que filosofia da arte era uma coisa da qual ele desconfiava, porque ou é filosofia sem a arte ou é arte sem filosofia. Então, a questão da filosofia da arte é que, muitas vezes, você tem uma reflexão teórica sobre vários

conceitos abstratos – os conceitos por definição são abstratos – sem você se perguntar sobre práticas artísticas. Nós temos hoje na estética contemporânea (mas também na estética mais da modernidade) algo como uma tentativa de pensar os conceitos, sim, por exemplo, o belo, o sublime, o gosto, os conceitos clássicos; mas também de pensar as novas práticas artísticas. Que talvez coloquem em questão os conceitos, porque os conceitos nascem quando a gente precisa deles. Eles não caem do céu. Então, eles nascem quando nós precisamos de mais um conceito: a gente se pergunta, se pergunta, se pergunta e, talvez depois de algum tempo, bastante tempo, podemos formar um novo conceito. Quando Kant pensa na questão do sublime, ele inventa um conceito, por assim dizer. Ele dá nome para algo que ainda não tinha nome e que precisava ser nomeado para tomar uma forma, você vê? Não é que não existia, mas não formava um conjunto. Então, esse é o papel do conceito: juntar para formar um conjunto – aí você pensa melhor, até o próximo conceito.

(M) Essa reflexão sobre a arte no início do século XIX vai ser profundamente marcada por uma decepção com a política (pensando nos desdobramentos da revolução francesa, na restauração na Europa) e vai motivar – particularmente a partir do século XIX, com o romantismo alemão – a ideia de uma arte que corrija a vida, a ideia de uma arte que vem se colocar como revisão do projeto político, não é? Isso é marcante nesse debate sobre arte que vai atravessar o XIX, não?

(J) É marcante, vamos dizer, como correção da vida, como paradigma para a vida e também como tentativa, a partir das artes, de encontrar uma identidade nacional, talvez. Por exemplo, podemos entender muitas coisas feitas pelos românticos alemães, e também pelo Nietzsche como uma tentativa de encontrar uma unidade para o povo alemão, uma unidade que não seja uma unidade estúpida nacionalista, mas uma unidade, digamos, espiritual, do Geist. E que passa, portanto, pelas realizações do espírito – parece muito idealista, mas não precisa ser tão idealista assim –, entre outras realizações artísticas. Então, também o peso das artes e da reflexão estética está ligado à tentativa de reformulação do político e da identidade nacional. Acho que é uma questão da identidade que passa muito pelas artes. Hoje, por exemplo, no Brasil, eu tenho vários amigos, alguns devem estar presentes quando

eu falo isso, que pensam que a identidade nacional brasileira passa também muito pela música, seja MPB, sejam outras, entende? Sempre há, através das artes, uma tentativa de redefinição da identidade de si que reenvia a uma decepção política, sem dúvida. Uma decepção de tentar encontrar um regime político melhor. Então, há uma tentativa de ver as artes como se fosse um domínio utópico, aliás, paradigmático (utópico não é uma palavra muito boa porque parece que nunca vai existir), um paradigma de uma outra realidade possível – por exemplo, a identidade da nação. E que reenvia também para uma outra relação com o cotidiano, mas isso vai estar mais nas vanguardas do século XX.

(M) O que está presente aí é a ideia de que a arte se apresenta – para não usar a palavra “utópico” – como projeto e como perspectiva de sociedade, não?

(J) Como a arte por definição fala da alteridade do outro e de algo que ainda não existe, ela é capaz de imaginar algo que nós desejamos, mas que ainda não vivemos. Então ela dá (isso vai ser retomado por toda filosofia, embora seja verdade que projeto é uma palavra mais existencialista), ela dá pistas, ela dá, como dizer... as linhas de fuga dos deleuzianos, para outras possibilidades de vida. É por isso que a arte até hoje tem um papel tão preponderante, ainda que tenha mudado muito. Porque ela nos tira da morosidade do cotidiano, do cotidiano político, da corrupção (para falar de coisas mais do dia de hoje), ela aponta para uma possibilidade diferente. É claro que são experimentações, mas são experimentações que nós, homens, mesmo sendo não artistas, podemos entender, podemos aproveitar.

(M) Mas surge neste contexto uma visão estética da vida, uma estetização da vida, se você pensar a vida como projeto neste sentido, não é?

(J) Estetização é uma palavra também complicada, porque você pode ter um sentido muito, digamos assim, pejorativo: você é estetizado, você é esvaaziado; vou dar um exemplo bem “estética salão de beleza” – sempre combinar o sapatinho com a fivela do brinco ou com a bolsa. Então, neste sentido, a estetização pode ser uma via de impasse. Agora, estetização da vida no sentido de você encontrar na vida – e na vida cotidiana, insisto nisso – possibi-

lidades de uma outra percepção e possibilidades de outras sensações, por assim dizer, e possibilidades de outros caminhos para vida — aí, sim, seria uma estetização no sentido do novo, o novo político no sentido amplo da palavra, o que realmente os projetos artísticos a partir de Nietzsche também tentam; reunificar, a partir das possibilidades artísticas, uma nova direção de vida.

(M) É neste sentido que eu dizia que a estética, apesar de ser uma disciplina recente, ocupa um lugar central na filosofia. Por exemplo, no contexto do século XIX, boa parte da produção filosófica se aproxima muito da produção artística, dialoga com ela (um caso exemplar disso talvez seja Nietzsche, mas não apenas ele) e, inclusive, a filosofia frequentemente muda a forma da sua apresentação, ganhando uma variedade bastante grande, não?

(J) Acho que essa forma de apresentação da filosofia sempre foi diversificada. Não começa só no século XIX. No século XIX, começa sim — você tem toda razão — a reflexão sobre as várias formas de apresentação da filosofia. Você tem, por exemplo, alguém como Nietzsche que escreve um poema e escreve também tratados ou aforismos, e que reflete sobre isso. Porque, na filosofia em geral, você tem vários gêneros literários, dos Diálogos de Platão, passando pelos Ensaios de Montaigne, até, por exemplo, a Crítica da razão pura, que não pode ser escrita como um diálogo. É um sistema, uma exposição mais sistemática. Eu acho que a filosofia ou que nós, como filósofos, deveríamos nos perguntar mais sobre nossos usos filosóficos das várias formas retóricas artísticas de apresentação, que não são nada inocentes. Nós não só falamos, em teoria, a verdade, mas nós falamos a verdade como ela se apresenta para nós, isto é, segundo formas artísticas de apresentação, o *Darstellung*, como se diz em alemão. Não formas de representação, mas de apresentação, como no palco. Dependendo de como você quer dizer alguma coisa (o seu mestre Wittgenstein sabia muito bem disso), você escreve um *Tractatus Logico-Philosophicus* ou você escreve as *Investigações Filosóficas* — é impressionante saber que é a mesma pessoa que escreveu esses dois livros... Então, esse é o problema que, a partir do século XIX, realmente começa a se tornar objeto de reflexão na filosofia, neste sentido de autorreflexão estética. Porque a filosofia se dá conta de que, como a literatura, ela trabalha com linguagem — o romantismo alemão sabe disso muito bem e sempre insiste nisso. Não é literatura, mas tem que passar pela linguagem,

portanto tem que passar de novo por esse nível simbólico representativo, apresentativo, mimético que é a linguagem. Torna-se então um problema, dentro do próprio discurso filosófico, o modo como ele se apresenta artisticamente, por assim dizer.

(M) Ainda sobre o lugar da estética no século XIX, a própria delimitação disso que vai se autônomoar “modernidade” vai estar vinculada à experiência artística, à produção artística, não é? Benjamin, por exemplo, vai referir a Baudelaire certa identidade dessa modernidade. Minha questão é: de que maneira a estética vai desempenhar um papel central nessa delimitação do moderno?

(J) Sobre o moderno, é verdade que todos os conceitos são complicados, mas esse é mais um conceito sobre o qual podemos brigar. Por exemplo, geralmente na filosofia você diz que a filosofia da modernidade começa com Descartes. Baudelaire, para Benjamin, é o marco da modernidade em relação à possibilidade mesma da lírica, da poesia e das artes em geral. Por várias razões — e já passo para uma coisa mais política: a primeira razão é o desenvolvimento do capitalismo. Baudelaire vai ser lido por Benjamin (muito à contracorrente de todas as leituras classicistas “arte pela arte” do Baudelaire) como um poeta que entendeu que até a poesia se torna mercadoria. Isto é essencial. Isto é novo. Porque isto quer dizer que também as artes (a gente sabe disso hoje muito bem) são produtos que têm de ser vendidos. Geralmente, hoje a gente nem sabe mais o que é arte, e tem até quem diga: “bom, é aquilo que está no museu e que vende”. Eu não compartilho totalmente dessa ideia, mas enfim... Baudelaire é o primeiro poeta que vai não só se dar conta disso, mas até mesmo tematizar essa mudança dentro da sua própria poesia. Segundo Benjamin, ele é dilacerado entre, de um lado, a consciência da beleza, uma saudade da beleza imemorial, por assim dizer, e, de outro, a questão do moderno: ele tem que vender seus poemas para sobreviver. Portanto, os poemas também se tornaram mercadorias. Isso para Benjamin marca o início das artes modernas, essa contradição, porque o poeta não pode mais se chamar de enviado pelos deuses para dizer a mensagem divina, sagrada; não tem mais a famosa auréola (por isso a famosa história do poeta que perde sua auréola em Baudelaire), mas ele tem de vender seus produtos como uma mercadoria qualquer. Então, é uma situação contraditória que marca, segun-

do Benjamin, a modernidade. A gente pode dizer: mercadoria, capitalismo; e, de outro lado, também podemos dizer: o desencantamento, utilizando a famosa palavra do Max Weber. Isto é: o poeta, o artista não é mais enviado pelos deuses para transmitir o sagrado e, além disso, temos uma terceira posição de Benjamin sobre o Baudelaire, que diz respeito à cidade grande, à grande cidade, à metrópole. Os poetas não cantam mais bucolicamente, por assim dizer, os amores de uma pastora e de um pastor (pastor e pastora no sentido de que guardam as ovelhas, não pastor e pastora no sentido evangélico), mas vão tentar falar da cidade grande. Isto é totalmente diferente. Marca até diferentemente o ritmo dos poemas. Bom, para Benjamin são esses três momentos fortes da modernidade que se encontram nessa figura privilegiada do Baudelaire: consciência da mercadoria, “desauration” (por assim dizer, perda do sagrado) e a metrópole.

(M) Momentos que não só se manifestam no Baudelaire, mas serão tematizados por ele próprio, não é?

(J) Não só isso: até na própria feitura do verso; nós sentimos, segundo Benjamin, os versos interrompidos de Baudelaire, as rupturas dos versos, o ritmo caótico, os choques da grande cidade. Não é só conteúdo: até a forma. Podemos dizer também que no vocabulário (e é por isso que no caso dele a gente tem que traduzir de maneira muito fiel, não poetizar demais o Baudelaire), ele é o primeiro que usa, na poesia lírica, palavras em francês do tipo “pinico”. Não coloque “vaso de não sei o quê”! Coloque “pinico” na tradução. Palavras que são — aspas! —, exatamente, “antipoéticas”. Como se ele estourasse dentro do verso choques que são erupções do cotidiano dentro da obra de arte. A obra de arte não é mais simplesmente algo separado, bonito, digamos assim, quase sagrado, mas é algo que está entranhado no cotidiano da cidade grande.

(M) E aí é interessante retomar aquela amplitude do conceito de estética que você citava, porque agora a reflexão sobre a estética passa a ser também uma reflexão sobre este espaço da cidade moderna, da metrópole, não é?

(J) Passa a ser uma questão da teoria da percepção. E Benjamin retoma Baudelaire para mostrar que os sentidos — a percepção humana muda com o

desenvolvimento político, técnico e histórico — não são sempre os mesmos. Tanto é que, hoje, qualquer um que tente escrever um poema como, vamos dizer, no arcadismo, não consegue; ou consegue, mas é um mau poema. O Baudelaire também diz: esses poetas vão retomar a auréola que eu perdi. É o famoso poema em prosa; aliás, isso é muito interessante: o poema em prosa do Baudelaire mostra o poeta que perdeu a auréola; por que ele perdeu? Ela não estava mais muito bem fixa na cabeça, certamente, e ele tropeçou. Por que ele tropeçou? Porque ele quis evitar um carro que vinha rapidamente, no século XIX, em Paris (quer dizer, não era um carro como a gente conhece, era um carro com cavalos). Ele tropeçou, a auréola caiu na lama e ele não quer pegar de volta porque ela está suja e ele somente quer salvar sua vida. Ele prefere ficar sem auréola, mas vivo, do que aureolado, mas morto. Então isso é uma história absolutamente fantástica que Baudelaire, aliás, escreve várias vezes; num outro fragmento, ele pega a auréola de novo, mas ela está suja, então também não serve mais, quase, não é?

(M) E, como contrapartida, a reflexão sobre a estética se desdobra numa reflexão sobre a experiência da metrópole, a experiência do mundo contemporâneo.

(J) Exatamente, essas experiências da temporalidade nova que nós vivemos, elas passam a ser lidas de novo. Então intervém novamente uma longa, digamos assim, reflexão sobre vários tipos de temporalidade aos quais nós estamos hoje acostumados. Não é por acaso que toda esta questão sobre a técnica, as técnicas que se transformam, que é a questão que todos pensam depois da primeira guerra (Adorno, Benjamin, Heidegger, todos pensam a técnica) vem junto com a questão da temporalidade; isto é: qual é a percepção que eu tenho, no meu cotidiano, do espaço e do tempo? Isto se transformou totalmente. Técnica, espaço e tempo estão ligados.

(M) Essa percepção da temporalidade, essa mudança da experiência da temporalidade no mundo contemporâneo, aparece, por exemplo, no comentário que o Benjamin faz do Proust, não é?

(J) Para Benjamin, Proust é um belíssimo exemplo de resistência à aceleração do tempo. Na arte moderna e contemporânea, temos pessoas que

trabalham com essa aceleração e podemos ter pessoas que também trabalham com a desaceleração, com a lentidão (aliás, a filosofia poderia ser um pouquinho mais lenta também), como uma tentativa de resistir aos ritmos impostos pelo capitalismo. Para Benjamin, Proust é aquele que vai contra toda a aceleração mercadológica (aliás, ele vende muito mal no início), e que vai justamente retomar uma dimensão de profundidade do tempo que tem a ver com duas coisas: com a memória e, em particular, com a memória que foge do controle consciente do sujeito. Portanto, ele também coloca em questão a soberania do sujeito, da mesma maneira que Freud, na mesma época. Então, ele vai ser notadamente, para Benjamin, essencial, porque ele nos reaproxima de camadas temporais e de camadas da história (portanto, da identidade da memória) que não têm a ver com aquilo que planejamos. Por assim dizer, todas as experiências mais importantes de Em busca do tempo perdido são desencadeadas sem o controle do narrador. É claro que o narrador é construído pelo escritor Proust, mas, neste sentido, o escritor Proust quer nos mostrar que aquilo que nos acontece de mais importante é aquilo que nós não controlamos, que nós não planejamos — o que não incluímos no cronograma da pesquisa, você percebe? É aquilo que nos acontece à nossa revelia, sem o nosso controle consciente, e que nos coloca em contato com outras camadas do tempo e com a identidade que nós nem percebíamos.

(M) E o que a obra literária faz é explicitar outras experiências.

(J) Explicitar — isso, exatamente. Ela faz experimentações, no sentido de experiência, no sentido de experimentação, com outras camadas que geralmente são esquecidas, que nós já esquecemos na vida cotidiana, que é tão apressada. O Proust faz isto. É uma obra de resistência contra a pressa.

(M) Neste contexto de experimentação — e voltando ao nosso debate anterior, a respeito da arte como projeto —, um lugar central é ocupado pelos projetos de vanguarda no início do século XX. A própria ideia de vanguarda se coloca no centro da discussão sobre estética e põe a arte no centro da produção cultural, política. Como esse debate sobre a noção de projeto se relaciona com as vanguardas?

(J) São tentativas pelas quais as artes procuram mais liberdade para compor justamente uma outra realidade. Então, os projetos de vanguardas são caracterizados, como se sabe, pela ruptura — e pela retomada, como diz Octávio Paz: ruptura é também continuidade, transformação —, pela ruptura com o modelo vigente, político, cotidiano e por tentativas de invenção de um outro modelo. Isso é muito mais factível nas artes do que, digamos, na vida cotidiana. Eu também tenho uma grande simpatia pelos projetos de vanguarda — que, hoje, se diz que não deram muito certo e foram, por assim dizer, engolfados pela integração capitalista. Mas, é claro que eles tentaram dizer que havia outras vidas possíveis e que havia outras percepções do tempo, do espaço, do cotidiano, do amor, de todos os sentimentos, de todas as sensações possíveis. Pelos experimentos, eles lembram que nós não somos apenas seres, bichos controláveis, que trabalham, mas também seres experimentais, que podemos inventar mundos. E eles são muitas vezes profundamente políticos; a gente sabe que o surrealismo, por exemplo, rachou, por assim dizer, sobre questões políticas. Então, tem uma tentativa de unificar projetos de justiça social e projetos artísticos muito fortes, o que é uma belíssima união. Se houvesse, digamos assim, uma sociedade socialista na qual todo mundo pudesse dançar e não só trabalhar, o dançar de manhã e o trabalhar um pouquinho à tarde, como já dizia o velho Marx, seria ótimo.

(M) É assim que o Benjamim, por exemplo, lê o surrealismo, como projeto de experimentação estética e projeto político também.

(J) Exatamente. Como um projeto que tenta encontrar nas dobras do cotidiano, linhas, desejos escondidos que podem dar voz a outros desejos escondidos ou esquecidos, do passado e que voltam à tona. Que voltam e são bem-vindos para uma justiça maior da sociedade, para uma felicidade maior. É isso (como ele a chamava) a famosa iluminação profana. Você não vai buscar a transcendência, você vai buscar dentro da imanência (para tomar uma palavra que não é do Benjamim) possibilidades de transformação dessa imanência. Para isso, tem que ter um olhar muito atento. O tema da atenção é um tema importantíssimo, não só da vanguarda; é um tema que vem de longe, que veio desde a mística da atenção, por exemplo, em Santo

Agostinho. Mas, no surrealismo, essa famosa atenção, muito presente também no Freud, é uma atenção quase distraída que percebe detalhes na vida cotidiana e no cotidiano; quando você lê, por exemplo, de Aragon, *Le Paysan de Paris* — o camponês de Paris —, você vê coisas que ninguém percebe e que remetem a outras configurações da realidade, e, portanto, deslocam os limites da percepção e dão atenção diferente a outras coisas, talvez pequenas. Não é por acaso que, nessa mesma época, Freud vai falar da famosa atenção flutuante, e nós temos também na filosofia, não só em estética, uma reflexão sobre a questão da infância. Porque as crianças (todos os pais e mães sabem disso) percebem coisas que nós adultos não percebemos mais; aliás, isso já era um tema do Baudelaire: o ver como uma criança, de novo. Que vê coisas que nós não percebemos quando a gente está num cotidiano ritmado pelo trabalho, pela pressa do tempo. Isso, o surrealismo vai retomar; por isso eles tentam até induzir, com as associações livres, com sonos, até com drogas (mas drogas não como hoje no Brasil, outros tipos de drogas), outros tipos de percepção, para ficar atento a outras realidades escondidas dentro da realidade.

(M) É desse modo que se dá o diálogo com o Freud que você está evocando: de um lado o conceito de subjetividade e de outro lado a percepção da temporalidade?

(J) Que é a questão da atenção flutuante do analista, que não se deixa prender pela história bem construída que a pessoa conta no divã, mas se guia por pequenos insights, como eles dizem, que falam de uma outra história possível. Esse tema de uma outra história possível é um tema caro tanto à psicanálise, como a Proust, como a Benjamim, como ao surrealismo. E, para isso, para ver rastros de uma outra história possível, nada melhor do que uma percepção atenta, artística.

(M) Bom, mas este debate sobre as vanguardas vai nos conduzir, ali pela metade do século XX, dali em diante, para uma dissolução do próprio conceito de obra de arte, não é? Você falou de uma leitura retrospectiva que vê uma certa falência, uma certa frustração dos projetos de vanguarda; como isso se configura a partir dos desdobramentos das vanguardas?

(J) Isso é uma questão complicada, porque, sobre a questão da dissolução da obra de arte, as pessoas brigam até hoje. Algumas escolas filosóficas dizem que não há arte sem obra. Outros, mais ligados às artes contemporâneas, vão justamente dizer que, se a gente retomar o sentido quase etimológico de estética, *aísthesis*, de percepção, talvez as tarefas diversificadas das práticas artísticas sejam transformar também a percepção sem necessariamente construir uma obra. Se, por exemplo, você vai hoje numa bienal da arte contemporânea — eu sempre brinco com meus alunos —, você não sabe se você tem na sua frente um amontoado de coisas que a faxineira deixou ou uma instalação. E aí, se você começar a se perguntar se é obra, se não é obra, você está perdido. O que é interessante é que quando você sai da bienal e você anda pela cidade de São Paulo, você vê a cidade de maneira diferente, percebe? Você talvez não tenha mais uma unidade (na arte contemporânea isso é muito forte), uma unidade que dava um sentido, mas você ficou atento a algo que faz você ver o real, o cotidiano diferentemente. Será que ainda é arte, não é arte? Eu tenderia a dizer que nós não podemos, enquanto filósofos, legislar sobre isso; não é tanto esse o nosso dever. É interessante perceber, por exemplo, no cinema, na fotografia, como notou Benjamin, que essas novas técnicas transformam nossa maneira olhar. Como a gente trabalha com isso é a questão das práticas artísticas. Há vários artistas, vários filósofos que ainda defendem o conceito de obra — é uma das brigas, aliás, entre Adorno e Benjamin. Adorno, em particular, vai persistir na questão da unidade da obra, porque a obra oferece uma resistência à dissolução do capitalismo que é muito importante para ele. Ele quer, por assim dizer, cristais de resistência a esta dissolução voraz do capitalismo. Cristais que apontam para a dissonância, a desarmonia, para a resistência ao capitalismo.

(M) Que é a assimilação como mercadoria?

(J) Isso. Benjamin já não tem uma teoria tão fechada. No vou opor tanto assim Benjamin a Adorno, mas digamos que ele abre mais as possibilidades de pensar em práticas artísticas, em práticas estéticas, portanto as possibilidades de percepção das artes, ligadas a uma transformação da percepção. Eu citaria, por exemplo, as experimentações do Hélio Oiticica. E a gente pode até citar experimentações que são feitas também com aquilo que se costuma

chamar (não sei se a palavra é boa) de arte popular (detesto a palavra folclore), que são outras tentativas de se perceber tanto corporalmente como, digamos assim, também no espaço da cidade mesma, ou da comunidade, as pessoas que vivem juntas.

(M) Mas isso que se chama de arte popular não está presente nesta experimentação que a gente identificava na produção artística da modernidade.

(J) Depende muito das artes populares, porque tem artes populares ligadas a uma certa tradição ancestral, mas também tem artes populares que mudam totalmente isso e tem até soluções que combinam vários tipos de arte popular. Como exemplo, vou citar algo que por acaso eu conheço um pouquinho mais, por conhecer uma moça que trabalha com isso: a questão do divino, da festa do divino. Você tem festa do divino tal como se dá em São Luís do Paraitinga, que é mais claramente uma tradição, como você tem também a transformação disso, por exemplo, no Sesc em São Paulo: quando eles juntam todas as pessoas que trabalham com isso, dá uma coisa muito diferente de uma tradição...

(M) ...do que é situado no seu local de origem, não é?

(J) Exatamente. Então há, digamos assim, uma plasticidade na arte popular que nós às vezes não queremos ver. Porque às vezes, sobretudo quando a gente está não na arte popular, mas na outra, a gente quer ainda ter um refúgio de tradição na arte popular. Enclausuramos a arte popular dentro de um refúgio de tradição. Eu acho que eles também se transformam muito, como as artes ditas não populares, que também se transformam e mudam o tempo todo.

(M) São muito mudadas também pela relação com a técnica, não é? Para voltar ao Benjamim: no contraponto ao Adorno, a questão da técnica ocupa então um lugar central?

(J) Ocupa um lugar central. E quando você passa, por exemplo, por essas pessoas que cantam na festa do divino no campo, de São Luís do Paraitinga, para a periferia paulistana, em São Paulo, você tem que mudar também a

maneira de cantar, percebe? As artes se transformam em relação à técnica, em relação ao entorno. Então, não dá para separar. Acho que às vezes nós queremos (porque somos um pouco saudosistas, hoje em dia) encontrar sempre os núcleos de autenticidade ainda aí. Acho que entendo essa saudade, mas acho que aquilo que de mais interessante se faz em todas as práticas artísticas é tentar ir além da saudade.

(M) Nesse contexto contemporâneo, você citou o caso de festa popular brasileira; uma vez que, de alguma maneira, a gente vive o distanciamento em relação à arte como expressão utópica ou como um projeto, que lugar ocupa essa produção artística, qual é o seu papel? Ela está vinculada a alternativas de experiências, à experimentação, mesmo no caso dessa experiência...

(J) Eu não vou poder responder à sua questão Marcelo, porque isso é exatamente a questão de todas as artes, de todas as práticas artísticas contemporâneas. Eu diria que, hoje em dia, há várias maneiras de trabalhar com arte. Tem alguns que trabalham muito bem com a matéria, então se concentram numa retomada do material, da espessura da matéria para seguir novos ritmos da matéria. Outros que trabalham com experimentações espaço-temporais. O primeiro foi Hélio Oiticica; é o mais conhecido, mas não tem só ele. Tem muita gente que trabalha sobre isso e que faz instalações efêmeras. E, portanto, neste sentido nos acostumam a uma temporalidade que não é a do eterno, mas uma realidade transformadora no eterno, apesar de não ser do eterno. Temporalidade às vezes lenta, que às vezes nos faz parar no meio do caminho, que depois desaparece, pausas. Então, há muitas possibilidades nas artes contemporâneas hoje, e não uma só. Tanto é que quando você olha um pouco aquilo que acontece, por exemplo, nas galerias de arte contemporânea, você tem várias possibilidades que parecem não ter sempre a ver umas com as outras. A arte-vídeo, que pode ser muito rápida ou muito lenta. Cito o excelente videomaker americano Bill Viola – não sei se você o conhece, ele trabalha muito com vídeos que são devagar, como se ele pegasse uma técnica rápida para mostrar o quanto o tempo pode ser lento.

(M) E o debate sobre essa produção artística, e sobre a experiência estética no sentido mais amplo, ele pressupõe que quem faz isso, que o filósofo que trabalha com isso conheça a arte também, não é?

(J) Pressupõe. Pressupõe que os filósofos que trabalham, por exemplo, na academia e que leem textos clássicos de arte, seja a estética de Hegel, seja a terceira crítica de Kant, seja Adorno, pressupõe que esses filósofos vão a exposições, a teatros, a espetáculos dos quais você não sabe nem o nome e se deixa interrogar; se deixa interrogar na sua *aísthesis*, percepção, acerca dos conceitos que eles usam.

(M) Pressupõe a experiência, não é?

(J) A experiência artística. Eles também têm que sair da academia e ir para o museu, para rua; não só para o museu: para a rua, para o teatro experimental, para a Praça Roosevelt etc.

(M) Obrigado, Jeanne-Marie.



O autor

Rodrigo Duarte

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1B. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e doutorado em Filosofia - Universität Gesamthochschule Kassel (1990). Realizou estágios de pós-doutoramento na University of California at Berkeley (1997) e na Universität Bauhaus de Weimar (2000). Atualmente é professor titular do Depto. de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, Estética e Filosofia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: Escola de Frankfurt, Adorno, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. Desde maio de 2006 é presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Dentre inúmeras publicações no Brasil e no exterior, destacam-se os seus livros: "Marx e o Conceito de Natureza em 'O Capital'" (1986), "Mímesis e Racionalidade. A concepção de domínio da Natureza em Theodor W. Adorno" (1993), "Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano" (1997), "Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento" (2002), "Teoria Crítica da Indústria Cultural" (2003), "Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão" (2008), "Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischer Theorie" (2009) e "Indústria cultural: uma introdução" (2010).

Estética, juízo, belo e sublime

▲ Rodrigo Duarte

A idealidade do belo na Antiguidade

Em muitas discussões atuais sobre a arte e a estética surge a posição de que o belo seria algo ultrapassado, já que as manifestações artísticas contemporâneas incorporam noções de valor estético que vão muito além do conceito tradicional de beleza. É interessante observar que o acerto parcial dessa posição diz respeito a algo que não é comumente levado em consideração, a saber, que a discussão sobre o belo é quase tão antiga quanto a própria filosofia e é exatamente por ela que iniciamos nossa breve consideração, procurando mostrar em que condições e em que circunstâncias históricas surgiram na investigação filosófica noções como as de sublime e de juízo estético.

Sobre a antiguidade do conceito de belo, cumpre observar que ele aparece em vários diálogos platônicos, tais como *Íon*, *Górgias*, *Crátilo*, *Banquete*, *Fédon*, *República*, *Fedro* e *Sofista*, se bem que com significado e peso “ontológico” variados. De um modo geral, pode-se dizer que, nos três primeiros diálogos mencionados, o belo é pensado principalmente como atributo característico de certos objetos sensíveis merecedores dessa qualificação, enquanto, nos cinco últimos, o estabelecimento, por Platão, da sua teoria das ideias pressiona claramente na direção da idealidade do belo, ou seja, para uma posição segundo a qual a beleza sensível é, no mínimo, insuficiente e que o belo verdadeiro seria uma ideia correlativa à do bem, habitando um mundo separado do da nossa percepção imediata. Como exemplo da posição mais precoce de Platão, podemos mencionar um trecho do *Górgias*, no qual há uma referência à beleza enquanto substantivo abstrato, ainda que num sentido muito genérico. Trata-se de uma passagem em que o interlocutor de Sócrates admite que os belos corpos, as cores e os sons produzem deleite sensível e estabelece

que a beleza advém ou da utilidade ou do prazer que o objeto belo proporciona (ou ainda de uma combinação de ambos) (474d-475c).

Como exemplos da posição posterior – definitiva – de Platão do belo como ideia transcendente, poderíamos mencionar o *Banquete* e a *República*. Naquele, que tem como tema o amor, Platão estabelece, através do discurso de Sócrates (198a ss.), que a beleza sensível possui um alcance limitado quando comparada com a inteligível, na qual a própria ideia do belo se realiza. No seu discurso, Sócrates narra o seu encontro com a sacerdotisa Diotima, no qual a natureza do amor se revela como a procura do belo (210e ss.). Esse percurso se realiza de acordo com o modelo da “dialética ascendente”, à medida que Platão admite que a busca se inicia no desejo dos belos corpos, terminando, se corretamente conduzida, na contemplação da beleza em si mesma, isto é, na própria *ideia do belo*.

Em todos os diálogos posteriores de Platão, consolida-se progressivamente o conceito de um belo em si, transcendente, o qual dá fundamento a toda a beleza que se manifesta nos objetos sensíveis, sem ser, como ela, transitória ou relativa. Desse modo, Sócrates declara, no *Fédon*, que

[...] se alguém me diz que uma coisa qualquer é bela, seja por sua cor brilhante, ou por sua forma, ou por qualquer outro motivo desse tipo [...], tenho em mim essa simples e talvez ingênua convicção de que não a torna bela outra coisa que a presença ou participação daquela beleza em si, tenha-a por onde for e de que modo for (100b ss.).

As noções, introduzidas nos diálogos supramencionados, têm sua apoteose na *República*, texto em que Platão, objetivando investigar as condições em que uma cidade poderia ser perfeita (pelo menos na sua concepção), simultaneamente reconhece o imenso poder de sedução das formas sensíveis qualificáveis como “belas” e procura enquadrá-las dentro de limites que as impeçam de desviar o caminho rumo à contemplação da beleza em si mesma. A isso se liga a famosa passagem desse diálogo, em que se declara a necessidade de submeter todas as artes a uma implacável censura (386a e ss.), a qual culmina com o imperativo de expulsar o poeta da cidade ideal, mesmo que se lhe prestem homenagens pelo seu poder divino (398b). Segundo Platão, só seriam admitidas as artes que aceitassem explicitamente a subordinação da beleza corpórea à ideia do belo, tanto no âmbito de seus criadores

quanto de seus apreciadores. Quanto a esses, o Sócrates platônico condena veementemente os “amantes das audições e dos espetáculos” que “se comprazem em degustar boas vozes, cores e formas e todas aquelas coisas, nas quais entram esses elementos”, mas cuja “mente não é, ao contrário, capaz de ver e abraçar o belo em si mesmo” (476a). No que tange aos criadores, haveria que se exercer uma vigilância sobre eles no sentido de admitir apenas os que conhecem a verdadeira origem da beleza, ou seja, a ideia do belo (401a).

A grande influência dessa posição platônica pode ser sentida, por exemplo, no pensamento do neoplatônico Plotino (205-270 d.C.). Toda a sexta seção de sua primeira *Enéada* é dedicada ao belo e, apesar de algumas diferenças de ordem metafísica, referentes ao modo como o belo inteligível se articula com a beleza das coisas sensíveis, e uma ênfase especial na sua dimensão ética, a mesma concepção da superioridade da ideia do belo sobre suas manifestações perceptíveis que encontramos em Platão reaparece claramente em Plotino (2000, p. 25):

Quanto às belezas mais elevadas, que não podem ser percebidas pelos sentidos, mas que são vistas pela Alma e a respeito das quais ela se pronuncia sem o auxílio dos órgãos dos sentidos, para contemplá-las temos que nos elevar ainda mais, abandonando os sentidos embaixo. Assim como aqueles que nasceram cegos não podem falar a respeito das belezas sensíveis, assim também não é possível se falar a respeito da beleza das condutas, das ciências e de outras coisas semelhantes sem ter antes se interessado por essas questões.

Uma “pré-estreia” do sublime

É interessante observar que, enquanto o belo se encontrava num processo de ser considerado cada vez mais apenas uma ideia abstrata, como se viu também pela posição de Plotino, surgiu no início da era cristã, com Longino (213-273 d.C.), a proposta de um conceito estético alternativo. Este deveria ser pelo menos tão forte quanto o de belo, sem, no entanto, estar comprometido com uma idealidade de tipo platônico, já que foi concebido como aplicável principalmente à arte retórica, portanto a objetos estéticos tão palpáveis quanto os discursos que deveriam ser capazes de arrebatá-los.

plateia. Trata-se do conceito de “sublime”, tal como apresentado na obra *Do Sublime* (*Peri Ypsous*), o qual, como se verá adiante, tornou-se muito importante na discussão estética a partir do século XVIII.

A aplicabilidade da noção de sublime, proposta por Longino, a objetos estéticos concretos – discursos – é responsável por certas características muito específicas, que o tornariam essencialmente contrastante com a ideia do belo. Enquanto essa pressupõe a máxima perfeição formal, o sublime admite “imperfeições”, que, afinal, ocasionariam uma sensação muito mais forte no espectador, do que a placidez do belo permitiria ocorrer. Entretanto, embora a admissão de imperfeições caracterize essa primeira versão do sublime, o seu aspecto de grandeza não deveria circunscrevê-lo ao que é apenas imamente e sensível, já que o arrebatamento almejado eleva momentaneamente tanto os seus autores quanto os seus contempladores a uma condição quase divina:

Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erro, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado (LONGINO, 1996, p. 95).

A transcendência do belo na Idade Média

Depois dessa breve incursão sobre o sublime na Antiguidade, retornemos às repercussões do belo ao estilo platônico no Medievo ocidental. Pode-se observar que, com o advento do Cristianismo, essa noção do belo inteligível como infinitamente superior ao sensível, foi reforçada tanto no que tange à beleza do reino de Deus quanto no tocante à condenação dos prazeres sensíveis, mesmo os orientados apenas para percepções estéticas, isto é, das cores, formas, sons etc. Uma instância privilegiada dessa simbiose entre o

essencialismo platônico do belo e o ascetismo cristão dos primeiros tempos pode ser encontrada em Santo Agostinho, que, nas suas *Confissões*, se refere inúmeras vezes à superioridade das belezas celestiais sobre as corpóreas, apesar da sedução que essas últimas podem representar:

Não amo a formosura corporal, nem a glória temporal, nem a claridade da luz, tão amiga destes meus olhos, nem as doces melodias das canções de todo o gênero, nem o suave cheiro das flores, dos perfumes ou dos aromas, nem o maná ou o mel, nem os membros tão flexíveis aos abraços da carne. [...] E, contudo, amo uma luz, uma voz, um perfume, um alimento e um abraço quando amo o meu Deus, luz, voz, perfume e abraço do homem interior [...] (AGOSTINHO, 1979, p. 174).

Mesmo num período posterior da Cristandade medieval, como o escolástico, no qual a influência de Platão e do neoplatonismo já não era tão forte, pode-se dizer que apenas se iniciou um processo no sentido de um equilíbrio entre uma possível beleza dos objetos sensíveis e do belo como atributo da luz divina. São Tomás de Aquino, por exemplo, por um lado, pensa o *pulchrum* (belo) como um grau adicional de adequação entre matéria e forma de uma coisa, associando a beleza também aos conceitos de *proportio* (proporção), *integritas* (integridade) e *claritas* (luminosidade). Uma vez que ele atribui tais qualidades a coisas sensíveis, não é errado dizer que tenha dado um passo importante na emancipação do belo com relação à “ideia” de tipo platônico. Por outro lado, a metafísica cristã continua influenciando de modo decisivo, como se pode depreender do trecho:

Pois se diz que Deus é belo por causa de sua perfeita harmonia e de sua claridade. Do mesmo modo, a beleza do corpo consiste na justa proporção dos seus membros e na claridade da pele. A beleza espiritual consiste em que a vida do homem, quer dizer, suas ações, sejam bem proporcionadas segundo a claridade ou a luz espiritual da razão.¹

1 São Tomás de Aquino, Suma Teológica, IIª parte, questão CXLV, artigo II.

O belo como predicado de objetos sensíveis

Além desse importante desenvolvimento da Escolástica, outra oportunidade concreta de conferir à beleza sensível um certificado definitivo de cidadania no âmbito da cultura ocorreu no Renascimento. Capitaneadas pela pintura setecentista, as artes visuais assumem uma posição de força, que, apesar disso, não encontra na filosofia um apoio real, já que, pela influência do neoplatonismo, parte dela realiza, diante da pujança sensorial exibida pelas artes do período, uma série de compromissos entre teorias metafísicas, segundo as quais haveria uma luz inteligível da qual emanaria toda a beleza sensível, e pontos de vista que de algum modo legitimassem as melhores criações pictóricas, escultóricas e musicais renascentistas.

Desse modo, houve um lapso de mais de dois séculos até que a cultura ocidental assistisse a primeira forte aliança entre o âmbito das criações artísticas e um conceito filosófico forte de beleza, o qual veio a ocorrer apenas no século XVIII. Ao longo de todo esse século surgem obras que progressivamente incorporam a noção do belo enquanto um atributo típico de objetos sensíveis, os quais poderiam tanto ser coisas da natureza ou as suas imitações pelas obras de arte. Dentre elas, se destacam as *Reflexões críticas sobre a pintura e sobre a poesia* (1709), de Jean Baptiste Dubos, *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), de Charles Batteux, *Estética – A lógica da arte e do poema* (1750), de Alexander von Baumgarten (obra que originou o uso atual do termo “estética”) e *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke.

Com a noção kantiana de belo, tal como expressa na *Crítica da faculdade do juízo* (KANT, 2000, p. 47 ss.), surgiu na década de 1790 um conceito filosófico de belo que recolhe elementos das principais contribuições do século XVIII, lançando-as num patamar superior, já que as liberta de suas parcialidades, seja no tocante à sua ênfase no momento empírico da percepção, seja em virtude de restrições no aspecto mais teórico da formulação. Especialmente na primeira parte do supramencionado livro, denominada “Analítica do belo”, Kant se propõe a caracterizar o juízo de gosto, como o ato judicativo especialmente voltado para a beleza de objetos sensíveis, de acordo com o modelo – anteriormente empregado na *Crítica da razão pura* – da tábua de

juízos da lógica aristotélica, segundo a qual os juízos se classificam segundo sua quantidade, sua qualidade, sua relação e sua modalidade.

Seguindo esse esquema, no que tange à qualidade, Kant estabelece que o juízo de gosto é *estético*, isto é, não lógico, à medida que não atribui um predicado a um sujeito. Em vez disso, ele se liga ao sentimento de prazer desinteressado (isto é, independente de inclinações que comprometessem a “imparcialidade” do juízo), experimentado *pelo* sujeito, na presença do objeto a ser considerado belo. No que diz respeito à quantidade, o juízo de gosto é universal, embora preserve a supramencionada característica de subjetividade, o que só é possível em função de sua qualidade “estética” (e não lógica). No que concerne à relação, Kant introduz uma noção, à primeira vista paradoxal, que é a de “finalidade sem fim”, significando que o objeto belo sugere, pela harmonia de suas formas, uma finalidade, que, no entanto, não é capaz de explicitar qualquer fim inequivocamente a ela associado (essa proposição kantiana até hoje é tida como um poderoso fundamento filosófico para o fato de que a beleza não deveria estar associada a um uso imediato). No que diz respeito à “modalidade”, Kant afirma que o juízo de gosto é “necessário”, ancorando essa necessidade no que ele chama de *sensus communis aestheticus*, isto é, a possibilidade de toda a humanidade reunir-se em torno do ajuizamento sobre a beleza de um objeto sensível que seja digno desse atributo.

Desse modo, Kant estabeleceu um paradigma do belo que se afasta radicalmente do platônico, à medida que é a forma dos próprios objetos sensíveis (e não uma ideia num mundo separado) que cria em nosso ânimo a disposição de, mediante o prazer desinteressado que sentimos em sua presença, considerá-los belos, sem, no entanto, recair num agrado estético meramente empírico (que, para Kant, denota apenas o “agradável” e não o belo). Sua condição é “transcendental”, já que a partir do juízo estético de cada indivíduo, coincidente com o aludido prazer desinteressado, portanto de uma operação de ordem subjetiva, é caracterizada sua validade potencialmente universal.

É interessante observar ainda que, também no tocante ao sublime, Kant se inspirou na posição dos seus predecessores (principalmente na de Burke), propondo um conceito que se afastava do meramente empírico para buscar atingir o patamar transcendental. Na concepção kantiana do juízo sobre o sublime, continuam valendo as mesmas características de desinteresse, a-telia (ausência de finalidade explícita), universalidade e necessidade. Mas o

prazer estético é mediado por um desprazer inicial, que se liga especialmente ao reconhecimento da pequenez humana diante das forças da natureza, desprazer que, por sua vez, é redimido pela autoconsciência da essência suprasensível que habita em cada um de nós.

A posteridade de Kant teve, por sua parte, que se ver com duas questões postas por sua estética, as quais absolutamente não eram problema para ele, tendo em vista as características do seu sistema: a primeira é que o fato de a ênfase no prazer desinteressado do sujeito tirar do objeto estético o peso principal, dificulta o desenvolvimento de uma estética voltada para as características dos construtos sensíveis belos (e também sublimes). O segundo motivo de preocupação teórica posterior à estética de Kant foi o fato de que seus conceitos funcionam muito melhor quando os objetos a serem considerados belos (ou sublimes) são naturais e não feitos pelo homem (como, por exemplo, as obras de arte).

A preocupação com esses dois tópicos é explicitamente colocada por Hegel (1999) nos seus *Cursos de estética*, nos quais o autor, mesmo reconhecendo a inestimável contribuição de Kant, critica tanto a ênfase no aspecto subjetivo da apreciação do belo (HEGEL, 1999, p. 74 ss.) quanto a presumida superioridade do belo natural sobre o belo artístico (HEGEL, 1999, p. 131 ss.). De acordo com Hegel, só há sentido em falar substantivamente em beleza quando se trata de algo que, além de ser sensível, foi objeto de intervenção humana – o próprio ato de criação –, a qual caracteriza a passagem do espírito pela coisa que pode ser considerada bela. Daí vem a conhecida definição de Hegel do belo como “aparência sensível da ideia” (HEGEL, 1999, p. 126), que fundamenta seu caráter de sensibilidade, de algo manifesto em obras de arte, sem admitir a precariedade do que é apenas empírico, meramente sensível, simplesmente corpóreo.

As retomadas contemporâneas do belo, do sublime e do juízo estético

Da época de Hegel aos nossos dias, muitos acontecimentos, tanto filosóficos quanto artísticos, têm colocado a noção de belo em xeque. Do ponto de vista da filosofia, críticas robustas ao belo partiram, ainda no século XIX,

por exemplo, de Nietzsche. A crítica desse contra o belo fazia parte de um programa de denúncia dos próprios fundamentos da cultura ocidental, nos quais, como se viu, as referências à beleza – principalmente no supramencionado sentido 118 Rodrigo Duarte platônico – sempre desempenharam um importante papel. Para Nietzsche, o belo, quando de fato existente, não seria caracterizado por essa placidez que Kant e, depois dele, Schopenhauer lhe atribuíram, mas seria algo da ordem do “pulsional”, de um tipo de estímulo mais adequado à definição por Stendhal (1980, p. 59), enquanto “uma promessa de felicidade”². Nesse sentido, é lícito dizer que a associação, feita por Nietzsche, do belo com um sentimento estético mais turbulento abre caminho para sua aproximação ao sublime, embora, como se viu, a tradição anterior distinguisse mais ou menos rigidamente o *modus operandi* de cada um desses dois sentimentos estéticos. Isso se coaduna com muitas abordagens da estética contemporânea, em que ambos os sentimentos estéticos parecem ser realmente tomados como muito mais próximos do que anteriormente parecia correto conceber.

Além desses desdobramentos internos às discussões filosóficas das questões estéticas, convém lembrar que os desenvolvimentos na própria arte, desde as primeiras décadas do século XX até hoje, obrigaram a filosofia da arte continuamente a rever suas posições, inclusive a tradicional ascendência do belo sobre os outros sentimentos estéticos. Esses desenvolvimentos na arte, além de incorporar mais explicitamente o sublime, ampliaram o escopo dos sentimentos estéticos considerados dignos das expressões artísticas, integrando o feio, o radicalmente prosaico e até mesmo o asqueroso nas criações contemporâneas. Na impossibilidade de abordar esses últimos, tendo em vista sua complexidade e o pouco espaço de que disponho neste texto, eu gostaria de me referir à posição de um importante esteta do século XX, Theodor Adorno, o qual enfoca o fenômeno da chegada do sublime à própria arte, numa posição que contrasta, por exemplo, com aquela consagrada por Kant, para quem, a exemplo do que ocorre com o belo, o juízo sobre o sublime se aplicaria principalmente à natureza (principalmente tendo em vista sua magnitude). Para Adorno, a passagem do sublime das coisas naturais para a arte é possível, na medida em que o histórico de dominação da

2 Nietzsche se reporta a essa definição de Stendhal na seção 6, do terceiro tratado da *Genealogia da Moral*, intitulado “O que significam ideais ascéticos?”

natureza no Ocidente e a situação de precariedade da criação artística possuem uma origem comum, que se expressa apoteoticamente naquilo que ele chama de “mundo administrado”, isto é, um poder coercitivo que estende os seus tentáculos para todos os cantos da realidade. Disso advém uma espécie de solidariedade entre natureza e arte, a qual faz com que o sublime seja, para essa um refúgio contra a banalização imposta pela indústria cultural (braço “espiritual” do mundo administrado):

A natureza, não mais oprimida pelo espírito, se liberta do infame nexo entre selvageria e soberania subjetiva. Essa emancipação seria o retorno da natureza e ela, imagem espelhada do mero existir, é o sublime. Nos traços do domínio, que estão inscritos no seu poder e grandeza, aquele fala contra a dominação. [...] Quanto mais densamente a realidade empírica se fecha contra ele, mais a arte se concentra no momento do sublime. Suavemente entendido, depois do colapso da beleza formal, a modernidade sempre contou, dentre as ideias estéticas tradicionais, apenas com ele. Mesmo a hybris da religião da arte, da autoelevação da arte ao absoluto, tem seu momento de verdade na alergia contra o não-sublime na arte, aquele jogo que, na soberania do espírito, o molesta (ADORNO, 1973, p. 293-294).

Antes de concluir, seria interessante observar que, dentre os temas trabalhados a fundo por Kant na *Terceira Crítica*, não apenas o do sublime, mas também a ideia de que os juízos estéticos tem um papel primordial na avaliação da arte encontrou uma interessante ressonância na proposta do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (2002) de recuperar essa noção para a apreciação da arte contemporânea. Entretanto, Greenberg parece não considerar possível que se tome o juízo de gosto sob o aspecto puramente transcendental, já que, para ele, os consensos – empíricos – que se formam ao longo de décadas ou mesmo séculos de recepção de uma obra são indícios da objetividade dos juízos de gosto, o que seria insuficiente para a perspectiva de Kant. Além disso – poder-se-ia quase dizer: por isso mesmo –, a ideia de juízo estético é mobilizada em Greenberg apenas para a apreciação de obras de arte (com uma ênfase muito especial nas artes visuais).

Em que pesem essas diferenças, a *Estética doméstica* de Greenberg é claramente tributária do ponto de vista kantiano sobre os juízos estéticos, à medida que o “prazer desinteressado”, a desconsideração de qualquer fim que

não seja a percepção (e compreensão) da obra, certo tipo de necessidade e de universalidade no ajuizamento fazem uma clara ressonância (de modo algum ocultada pelo autor) à “Analítica do belo” da *Crítica da faculdade do juízo*.

Naturalmente, cada tópico dos que foram aqui quase apenas mencionados, mereceria um tratamento mais aprofundado, o qual requereria um espaço bem maior do que se dispõe aqui. No entanto, acho que os objetivos deste pequeno texto terão sido atingidos se ele despertar a curiosidade do leitor para se aprofundar nos temas aqui meramente esboçados.

Referências

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Arte & Comunicação).

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránski. Campinas: Papirus, 1993.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica: Observações sobre a arte e o gosto*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle et alii. São Paulo: Edusp, 1999. 4 v.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2000.

STENDHAL. *De l'amour*. Paris, Galimard, 1980.

_____. *Do Amor*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



O autor

Ernani Chaves

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D. Graduado em Administração pela Universidade Federal do Pará (1978), Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986) e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). É Professor Associado III da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. Durante o Doutorado realizou estudos e pesquisas na Faculdade de Teologia (1989-1991) e na Universidade Técnica (1992), ambas em Berlim, Alemanha. Realizou estágio de Pós-Doutorado em 1998, também na Universidade Técnica de Berlim e em 2003 na Bauhaus-Universität, de Weimar, na Alemanha. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Alemã, em especial Nietzsche e a Escola de Frankfurt. Além disso, também realiza estudos sobre o pensamento de Michel Foucault e no âmbito da Filosofia da Psicanálise. É Membro da "Nietzsche-Gesellschaft" (Naumburg/Alemanha) e do GT Nietzsche da ANPOF. Atualmente é Coordenador da Casa de Estudos Germânicos da UFPA.

Estética, vida e psicanálise

▲ Ernani Chaves

Em 1913, no texto dedicado ao “Moisés”, a escultura de Michelangelo criada para ornamentar o túmulo do Papa Júlio II, Freud, desde o início, é bastante incisivo no sentido de demarcar, com a maior clareza possível, em que consiste o interesse de um psicanalista por um domínio, o da arte, reservado a especialistas: “Antes de tudo, quero dizer que não sou um especialista em arte, mas um amador” (FREUD, 1981, v. II, p. 1.876), escrevia ele. Em seguida, após esta declaração bastante comedida e cautelosa, ele assinala a grande diferença existente, a seu ver, entre a perspectiva psicanalítica e a dos especialistas, a dos historiadores da arte em especial: diz não se sentir atraído pela análise das qualidades formais e técnicas das obras, mas sim pelo enigma, pelo mistério que envolve a relação entre o espectador ou o leitor e as obras, na medida em que elas costumam provocar “efeitos” de ordem emocional muito grande. Um interesse que não exclui também o outro lado da moeda, o outro aspecto misterioso que envolve as obras de arte: o mistério da criação. O que faz de alguém um artista?

Alguns anos depois, também logo no início de outro famoso texto, “O Estranho”, publicado em 1919, Freud afirma que “apenas raramente” o psicanalista pode se sentir compelido às investigações estéticas (FREUD, 1981, v. III, p. 2.483). Em seguida, entretanto, num procedimento semelhante àquele utilizado no texto sobre “Moisés”, mais uma vez assinala uma diferença importante quando, porventura, o interesse pelas questões estéticas é despertado nele: não se trata, de modo algum, de considerar a Estética como uma “doutrina do belo”, mas sim de descrevê-la como “doutrina das qualidades do nosso sentir”. O trabalho do psicanalista, distinto daquele do filósofo ou do erudito, se caracteriza por uma interrogação acerca de outras “camadas da vida psíquica” e, neste processo, de vez em quando alguns cam-

pos da Estética acabam por lhe interessar, sem que, com isso, ele queira se igualar aos especialistas da área. No caso deste texto, seu interesse se dirige ao efeito de “inquietante estranheza” que algumas obras podem causar.

Essas reiteradas advertências de Freud, contudo, parecem ser em parte desmentidas por ele mesmo, se considerarmos não apenas seu grande interesse pela arte, em especial pela literatura, como atestam diversos textos que ele escreveu a respeito, mas também pelo fato de que textos literários, em seus diversos gêneros (poesia, romance, novela, conto, teatro) assim como representações pictóricas e escultóricas representam um papel decisivo na formulação de alguns conceitos fundamentais da psicanálise: o que seria do famoso “Complexo de Édipo” sem a referência à tragédia de Sófocles? E do “Complexo de Castração”, sem a referência às representações pictóricas de “Medusa”? Cito apenas esses dois exemplos, dentre inúmeros outros possíveis, pois se tratam de dois conceitos fundamentais na psicanálise, para cuja compreensão a referência artística é imprescindível.

Além deste aspecto, existe outro: mesmo declarando seu pouco interesse pelos aspectos formais e técnicos das obras de arte, no mesmo texto em que diz isso, no “Moisés”, ele faz uma análise, por vezes brilhante, dos aspectos formais dessa escultura de Michelangelo: para destacar o plano dos afetos – a mistura de cólera, dor e desprezo no rosto de Moisés ao encontrar os hebreus, o “povo eleito”, adorando o Bezerro de Ouro, após seu retorno do alto do Monte Sinai –, Freud chama a atenção para o detalhe dos braços, das mãos e dos dedos, enfim, dos músculos crispados e, principalmente, do olhar encolerizado que o profeta lança contra os “idólatras”.

Como podemos então compreender as precauções de Freud em relação à Estética concebida e praticada pelos especialistas? Como compreender esse aparente paradoxo: de um lado, a confissão de que pouco entende do assunto, de que não é um especialista, quase que como pedindo a complacência dos eruditos; de outro, uma intensa ocupação com as obras de arte durante toda a sua produção intelectual?

Em primeiro lugar, gostaria de ressaltar que no gesto freudiano de valorização dos efeitos, em detrimento da análise das qualidades técnicas e formais das obras, ecoa a mais antiga das questões filosóficas acerca da arte. Efetivamente, é em torno dos prováveis efeitos educativos, da possível contribuição da arte para a formação do cidadão, que Platão e Aristóteles iniciaram o debate acerca desta questão. Lembremos, por exemplo, a emblemática passagem

da “República”, bastante famosa e muito citada, em que Homero, o poeta símbolo dos gregos, é convidado a se retirar da cidade-ideal. Esta “expulsão” do poeta e da poesia não quer dizer, entretanto, o banimento total das manifestações artísticas na cidade-ideal platônica, mas sim o banimento de uma maneira específica de se expressar poeticamente, considerada prejudicial à educação dos jovens e ao equilíbrio da cidade. Este era o caso da tragédia, por exemplo.

Ora, mas como o próprio Freud nos advertiu, seu interesse pelos “efeitos” está relacionado com uma outra coisa, ou seja, com a investigação de outras camadas do psiquismo humano, inacessíveis à reflexão filosófica. Não se trata, portanto, de indagar sobre o papel educativo, formador ou não de bons hábitos e bons costumes, das obras de arte. Trata-se, de todo modo, de preocupar-se com os efeitos das obras. O que significa, na tradição cientificista à qual Freud ainda se acopla, perguntar pelas causas desses efeitos. Em outras palavras, trata-se de perguntar por que certas obras nos comovem, outras nos apavoram e muitas outras nos causam repugnância? Por que, efetivamente, as obras de arte possuem esse poder de encantamento, de fascinação, ao qual dificilmente podemos resistir? Ao qual o próprio Freud não conseguia resistir? Lembremos, a propósito, ainda no texto sobre “Moisés”, a descrição que Freud faz de seu próprio fascínio por esta escultura. Se podemos dizer que todos os seus caminhos quase sempre o levaram a Roma, uma vez chegando na Cidade Eterna, todos os seus caminhos o levavam ao “Moisés”. A esse respeito, Freud (1981, v. II, p. 1.877) escreve:

Não experimentei diante de nenhuma outra escultura um efeito tão forte. Com a frequência com que subi a íngreme escada do feio Corso Cavour até a solitária praça, na qual fica a igreja, sempre tentei resistir ao olhar desdenhoso e zangado do herói e, muitas vezes, cautelosamente me afastei devagarzinho no interior da penumbra da sala, como se eu próprio pertencesse à gentilha, contra a qual seu olhar é dirigido, que nenhuma crença pode segurar, que não quer esperar e nem confiar e que se rejubila quando recebe de volta a ilusão da imagem de Deus.

Nesta referência ao efeito causado no próprio Freud pela escultura de Michelangelo podemos destacar aspectos fundamentais de seu interesse pelas obras de arte. De uma forma mais didática, poderíamos enumerar esses aspectos da seguinte forma:

As obras de arte sempre causam um “efeito”, umas mais que outras; entretanto, jamais somos indiferentes a elas, mesmo que não percebamos conscientemente estes efeitos;

O leitor, o espectador, o contemplador pode oferecer alguma “resistência” a este efeito, perceptível, acrescentaria eu, na sua própria resposta somática (choro, riso, apatia, etc.) à mobilização dos afetos provocada pela obra;

Mas a resistência pode sucumbir à “identificação”! Lembremos que a escultura de Michelangelo procura flagrar o momento em que Moisés quebra as Tábuas da Lei diante dos hebreus que adoravam o Bezerro de Ouro. Freud se “identifica” à “gentalha” e sente como se o olhar raivoso de Moisés também se dirigisse a ele. Pelo processo de “identificação” é como se o observador saltasse para dentro da obra ou ao contrário, é como se a obra saltasse para dentro dele. Nos dois casos, o observador sente-se fazendo parte da obra.

Observem que a argumentação de Freud vai num crescendo, até que ele, sem chamar pelo nome, enuncia o efeito psíquico mais importante provocado pelas obras de arte: a identificação, um conceito-chave em psicanálise. É necessário, então, esclarecer alguns aspectos importantes deste conceito.

Segundo o “Vocabulário da Psicanálise”, de Laplanche e Pontalis (1992, p. 226), “identificação” é “o processo psicológico pelo qual o sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações”. Nesta definição dicionarizada já encontramos o aspecto que diferencia o conceito de identificação no seu sentido psicanalítico, que se afasta tanto do senso comum (simpatia, empatia ou ainda uma espécie de “contágio psíquico”, quando dizemos, por exemplo, “dize-me com quem andas que eu te direi quem és”) quanto do sentido filosófico, no qual se destaca o aspecto cognitivo deste conceito, pois este se liga à “ação de identificar” ou ainda de “reconhecer algo como idêntico”. Qual é, então, o traço distintivo do conceito psicanalítico de “identificação”, em que pesem todas as modulações que ele adquire ao longo da obra de Freud? É que ele remete e é inteiramente dependente do conceito de “inconsciente”! Identificar-se com algo ou com alguém supõe, nesta perspectiva, um mecanismo psíquico que, ao lado de outros, é fundamental para o processo de constituição do próprio sujeito humano. No “complexo de Édipo”, complexo estruturante de toda subjetividade, tudo se passa em

torno da identificação: primeiro, da identificação à mãe, identificação originária, primária, em que mãe e bebê parecem formar uma unidade, um todo indistinto ou ainda um único corpo, como se não houvesse nenhum outro, nenhum mundo exterior, uma espécie de “paraíso” pleno de satisfação; em seguida, quando o processo edipiano caminha “normalmente”, identificação ao pai, ou seja, intromissão de um terceiro, que, ao separar a criança da mãe, sinaliza para a existência do outro, dos outros, das regras e valores da cultura, para a existência de uma lei em especial, aquela que funda toda cultura: a da proibição do incesto. Nesta peripécia identificatória, na qual meninos e meninas caminham de maneiras diferentes, o sujeito humano propriamente dito se constitui. Isto é, um sujeito em referência a uma lei, a um interdito que limita, que castra, que impõe a cada um de nós a necessária convivência com a falta, ou seja, com a impossibilidade de ter tudo o que desejamos, embora possamos desejar tudo. Com isso, costuma-se dizer então que Freud inverte a famosa fórmula cartesiana do “penso, logo existo”. Na psicanálise, é como se disséssemos “desejo, logo existo”, ou ainda, “penso onde não sou, sou onde não penso”. Com o auxílio de alguns filósofos, dos românticos de Iena, de Schopenhauer e de Nietzsche, principalmente, Freud formulou, de maneira bastante peculiar, a ideia de que o sujeito humano se caracteriza menos pela racionalidade e mais pela divisão entre duas instâncias em permanente conflito: o consciente e o inconsciente.

Este conflito, cujas marcas permanecerão ao longo da vida de cada um de nós, foi enunciado no que diz respeito ao “Complexo de Édipo”, pela primeira vez, por Freud, numa carta ao seu então amigo Wilhelm Fliess, um médico berlinense, com quem Freud trocou longa correspondência entre 1897 e 1904. Na carta de 15 de outubro de 1897, Freud fará uma referência literária fundamental, para tentar entender a estranha e intensa afeição do menino pela mãe e os sentimentos de rivalidade em relação ao pai. Um sentimento que detectava nele mesmo, a partir da interpretação de seus próprios sonhos:

Descobri, também em meu próprio caso, [o fenômeno de] me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância [...] Se assim for, podemos entender o poder de atração do Oedipus Rex, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a pressuposição do destino e que o “teatro da fatalidade” estava destinado a fra-

cassar tão lastimavelmente. [...] mas a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da plateia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização do sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual. (MASSON, 1986, p. 273).

Como vimos, a referência ao “Édipo Rei”, a tragédia de Sófocles, é aqui fundamental. Diante da peça, cada um dos espectadores pode vivenciar a “realização do sonho” infantil, mas trata-se de um vivenciar que leva em consideração o fato de que já se é adulto e, por conseguinte, possuidor de uma carga considerável de “recalçamento”. Observe-se também que Freud afirma que cada um de nós foi apenas um “Édipo em potencial”, que vivemos nosso desejo incestuoso apenas na “fantasia”. Daí o horror, a repugnância que pode nos causar, na peça de Sófocles, o fato de que nela aquilo que para nós foi uma “fantasia” ter se “realizado”. Daí o fascínio, a atração, mas também o horror e o medo que tal peça pode nos provocar, pois adultos, já compreendemos e interiorizamos a lei da interdição do incesto como fundadora da cultura.

Logo adiante, na mesma carta ainda, Freud encontra o mesmo tema, a fantasia do incesto por parte do menino, em “Hamlet”, de Shakespeare. Só que aqui Freud acrescenta algo extremamente importante. Deixemos, mais uma vez, o próprio Freud falar:

Passou-me fugazmente pela cabeça a ideia de que a mesma coisa estaria também na base do *Hamlet*. Não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas creio, ao contrário, que um acontecimento real tenha estimulado o poeta a criar sua representação, no sentido de que seu inconsciente compreendeu o inconsciente de seu herói (MASSON, 1986, p. 273).

O que Freud acrescentou aqui ao comentário anterior, a propósito da peça de Sófocles? Uma primeira observação a respeito do processo criativo. Se a referência ao *Édipo Rei* destaca a posição do espectador, seus sentimentos de “identificação” em relação ao que se passa no palco, a referência ao *Hamlet*, sinaliza para o processo criativo, para além da “intenção consciente de Shakespeare”. Neste sentido, Freud pressupõe a existência de um acon-

tecimento real que estimulou o processo criativo, de tal modo que dois inconscientes puderam se encontrar: o do poeta e o da personagem por ele criada. Mas Freud não leva adiante essa ideia, ele não nos explica como é possível esse encontro entre o inconsciente do poeta e o inconsciente da personagem. Entretanto, na carta imediatamente posterior a Fliess, uma carta escrita com muita angústia, pois o amigo ainda não lhe respondera nada a propósito da hipótese do complexo de Édipo, Freud escreve o seguinte, antes de citar Goethe, seu poeta e escritor favorito: “Sou aprisionado e arrastado por priscas eras numa rápida associação de ideias; meus estados de ânimo se alteram como as paisagens vistas de um trem por um viajante; e, como diz o grande poeta, usando sua prerrogativa de dignificar (sublimar)”.

Finalmente chegamos ao ponto de partida da investigação de Freud a propósito do processo criativo. O que ele diz aqui, explicitamente, a este respeito? Que o poeta possui uma prerrogativa, a de “dignificar”, para logo em seguida, entre parênteses, escrever “sublimar”! O ato psíquico de “sublimar” é instalado, desde aí, no cerne do processo da criação artística. “Dignificar” e “sublimar” se completam, à medida que “sublimar” é tornar algo “sublime”, é “dignificar” algo, torná-lo grandioso, imensurável, transportá-lo para alturas comumente inatingíveis e inimagináveis. Assim sendo, Freud reata com toda uma tradição na Estética, que gira em torno do “sublime”. Importante aqui, no momento, destacar que tornar algo sublime é uma prerrogativa do poeta e, conforme Freud dirá em alguns outros textos, dos que se dedicam à atividade intelectual.

Tal como o conceito de identificação, utilizado por mim como o mecanismo psíquico fundamental que liga o espectador às obras de arte, o conceito de sublimação, que diz respeito ao processo mesmo da criação artística, possui uma longa história nos textos de Freud. Resumirei em seguida seus aspectos fundamentais, salientando, entretanto, que algo deve, de imediato, nos chamar atenção: o fato de que a discussão freudiana acerca da sublimação está diretamente implicada a questões relativas à cultura.¹

Assim, por exemplo, no texto “A moral sexual civilizada e o nervosismo moderno” (1908), Freud parte do caráter eminentemente repressivo do mundo moderno, mundo das máquinas e do trabalho repetitivo e monótono

1 Para uma excelente introdução ao percurso do conceito de sublimação em Freud, tendo em vista as questões estéticas, cf. DUARTE, 2008, p. 39-61.

nas fábricas e a sua relação com a produção das neuroses, para destacar a importância da sublimação:

A pulsão sexual põe à disposição do trabalho cultural quantidades de forças extraordinariamente grandes, e isto graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar sua meta sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar a meta sexual originária por outra meta, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ela, capacidade de sublimação (FREUD, 1981, v. II, p. 1.252).

Desse modo, a “capacidade de sublimação” é aquela que torna possível “trocar a meta sexual originária” por outra – como, por exemplo, na produção artística ou no trabalho dos filósofos –, mais elevada, mais “sublime”, sem, entretanto, que a pulsão sexual nela investida, mesmo que desviada para atividades socialmente aceitáveis e dignificadas como elevadas funções do espírito, se perca inteiramente.

Esta primeira apresentação do conceito de sublimação nos faz lembrar, de imediato, as repetidas precauções de Freud levantadas no início deste texto, acerca de sua ligação com a Estética. Ao dizer que os processos de criação artística estão ligados à atividade de sublimação, Freud relaciona criação artística e sexualidade, do mesmo modo que a sexualidade está ligada à criação como geração biológica de descendentes. Ou seja, a sexualidade humana está sempre ligada a processos de criação. Só que os processos de criação artística são valorizados socialmente na medida em que parecem destacados de qualquer vinculação com a sexualidade: eles aparecem como atividades do “espírito”. Ora, ao relacionar, via sublimação, os processos de criação artística à pulsão sexual, Freud contraria em dois aspectos fundamentais as teorias dos especialistas: em primeiro lugar, porque sua investigação se dirige, como ele mesmo diz no texto sobre o “Moisés, de Michelangelo”, para outros extratos, outras camadas da psiquê, ao mesmo tempo em que sua preocupação estética não se confunde mais com as “teorias do belo”. Afinal de contas, o que encontramos no cerne da sexualidade humana senão o desejo incestuoso, que provoca fascinação e horror?

Dois anos depois do texto “A moral sexual civilizada e o nervosismo moderno”, ou seja, em 1910, Freud dedica um longo ensaio a Leonardo da Vinci. Neste ensaio, ele apresenta com bastante sistematicidade sua teoria

acerca das relações entre a vida do artista (e sua neurose específica) e a sua produção artística. Esta hipótese se tornou, logo depois, uma verdadeira tese dogmática, dando origem, infelizmente, a uma tradição que reduzia a leitura psicanalítica das obras de arte a uma espécie de análise da vida sexual de seu autor. Pois bem, não podemos isentar Freud inteiramente destes equívocos, pois este é seu objetivo bem claro no texto sobre Leonardo da Vinci. A figura histórica de Leonardo da Vinci também é importante neste caso, na medida em que ele reunia as duas características fundamentais associados aos processos de sublimação: a de artista e a de cientista, de pesquisador infatigável, características que Freud não hesitará em relacionar a sua precoce curiosidade sexual. No que diz respeito à sublimação, Freud (1981, v. II, p. 1.586) escreve neste texto:

A observação da vida cotidiana das pessoas mostra-nos que à maioria é possível dirigir porções consideráveis de suas forças pulsionais sexuais para sua atividade profissional. A pulsão sexual é especialmente apropriada para proporcionar contribuições desse tipo, já que ela é dotada da capacidade de sublimação, isto é, capaz de trocar seu alvo mais próximo por outro, eventualmente mais valorizado e não sexual.

Num texto mais tardio, de 1930, *O mal estar na cultura*, o papel da sublimação como uma espécie de proteção da vida contra o sofrimento e a impossibilidade de uma vida plenamente feliz é bastante valorizado. Neste texto, onde a tese de que toda cultura se fundamenta numa forte e violenta repressão da pulsão sexual é retomada, Freud (1981, v. III, p. 3.027) escreve o seguinte:

Uma outra técnica de resistência contra o sofrimento se serve das transposições da libido, as quais são permitidas por nosso aparato psíquico, através das quais sua função ganha em flexibilidade. A tarefa a ser desempenhada é transpor os alvos da pulsão de tal modo que eles não possam ser atingidos pela repressão do mundo exterior. A sublimação das pulsões presta aqui sua ajuda. Na maioria dos casos se alcança quando se consegue aumentar suficientemente o ganho de prazer a partir de fontes oriundas do trabalho intelectual e espiritual. O destino então pode ser menos avassalador para a pessoa. A satisfação desse tipo, como *a alegria do artista no criar*, na corporificação de seus construtos de fantasia, a do

pesquisador na resolução de problemas e no conhecimento da verdade, tem uma qualidade particular, que um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos.

Se olharmos rapidamente estas referências, que cobrem um período bastante grande da produção intelectual de Freud, da carta a Fliess em 1897 ao texto de 1930, veremos que algo de muito importante aconteceu no plano conceitual: na carta a Fliess, a atividade da sublimação é considerada ainda uma prerrogativa dos poetas; no texto de 1930, embora poetas (ao lado dos pesquisadores, desde pelo menos o texto de 1908) continuem sendo a expressão maior desse processo, trata-se de um processo psíquico e, como tal, disponível para todo e qualquer sujeito. Trata-se de um mecanismo importante de resistência à repressão e, por isso mesmo, de diminuição do sofrimento e de intensificação da atividade prazerosa. Trata-se, enfim, do estabelecimento de um laço entre o criador e o espectador, na medida em que ambos estão comprometidos com a tarefa da fruição prazerosa das obras, que o leva a reconhecer a existência da beleza mesmo nas representações do mais obscuro da alma humana.

Este reconhecimento, para onde confluem a razão e o afeto ao mesmo tempo, seria uma espécie de conclusão feliz diante da “inquietante estranheza” provocada pela arte em nós. A “inquietante estranheza”, a angústia provocada em nós por inúmeras obras, está ligada, justamente, ao não reconhecimento de que o que foi recalcado e considerado estranho, estrangeiro a nós, um dia fez parte de nós, ou melhor, é uma parte de nós, que pelas injunções da cultura, foi recalcada. Se os processos de sublimação tornam possível que aspectos recalcados de nossa vida pulsional sexual possam ser reintegrados a ela, não mais evidentemente, na sua forma original, mas na forma de atividades socialmente valorizadas, então tais processos representam um papel fundamental no nosso bem-estar psíquico. Em suma, não se poderia negar à arte uma participação importante nos processos terapêuticos.

Resumindo, poderíamos dizer que os conceitos de identificação e de sublimação são os dois polos fundamentais em torno dos quais se desenrola o que poderíamos chamar de “experiência estética” no sentido freudiano. Com esta dupla caracterização, Freud pode falar em Estética se mantendo no seu próprio terreno, isto é, o da psicanálise. O que não quer dizer que suas ideias não tenham provocado um grande efeito em meio aos espe-

cialistas. Muito pelo contrário. Grande parte da discussão contemporânea sobre as artes se nutre da confrontação que realizam com a psicanálise. Não por acaso, a psicanálise, nos seus mais diversos desdobramentos, possui uma posição de destaque no mundo que é nosso contemporâneo. O que não quer dizer que Freud esteja sempre correto, que ele desvendou toda a verdade da psique humana. A Filosofia pós-Freud é cheia de exemplos do debate, das polêmicas e das inquietações trazidas por Freud. Destaco aqui, na parte final desta exposição, algumas ressonâncias do trabalho de Freud na obra de um filósofo fundamental para a discussão sobre a Estética na nossa época. Trata-se do filósofo alemão e também judeu, como Freud, Walter Benjamin.

Walter Benjamin (1892-1940), mesmo que a partir de outra perspectiva, questionou, tal como Freud, certos princípios estabelecidos pela Estética. Seu interesse pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, pelo teatro revolucionário de Brecht, pelas vanguardas estéticas do começo do século XX, o levou a repensar, radicalmente, o conceito e as funções da arte e do artista. Em seu famoso ensaio, cuja primeira versão é de 1935, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin formula um outro conceito de estética, não mais como “teoria do belo” (a mesma recusa de Freud), mas como uma “teoria da percepção”, retomando assim o sentido etimológico da palavra grega *aísthesis*. Assim sendo, para Benjamin, é necessário examinar as mudanças na percepção humana provocadas pelo desenvolvimento acelerado da técnica, que invadiu todos os campos da cultura, incluindo o da arte. O que fazer, então, para compreender o conceito de arte e suas funções em meio à era da sua reprodutibilidade técnica e que alteraram profundamente nosso modo de perceber a nós mesmos e ao mundo? Criando novos conceitos, diz Benjamin, que pudessem dar conta de uma experiência inteiramente nova. Recorrer aos conceitos clássicos de gênio, de inspiração, por exemplo, para caracterizar um fotógrafo ou um cineasta, só teria como resultado negar-lhes o direito de serem considerados “artistas”. Ora, diz Benjamin, em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, de 1931, em vez de perguntarmos como podemos compreender as novas mídias surgidas na modernidade a partir de um conceito de arte incompatível com elas, seria necessário inverter a pergunta e questionar em que medida essas novas mídias acabam construindo um novo conceito de arte, que responda às exigências da reprodutibilidade técnica das obras de arte.

O que esses aparatos técnicos, cada vez mais inovadores e refinados, tais como câmaras e lentes, acabam produzindo é um deslocamento absolutamente novo na percepção humana. O marco simbólico desta mudança radical é a invenção da fotografia, por volta de 1830, que nos revela uma outra natureza, uma natureza que fala à câmara de modo bem diferente daquela que fala ao olho. A esse respeito, escreve Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Deste inconsciente ótico, o homem toma conhecimento apenas por meio da fotografia, assim como ele toma conhecimento do inconsciente pulsional por meio da psicanálise (BENJAMIN, 1994, p. 22).

Por analogia à psicanálise, Benjamin procura demarcar a novidade da fotografia. Com isso, ele só faz ampliar uma analogia que o próprio Freud já tinha feito ao comparar, na *Interpretação dos sonhos*, o aparelho psíquico ao aparelho fotográfico, como se ambos fossem constituídos de igual modo, com uma face consciente e outra inconsciente. Partindo dessa ideia, Benjamin vai dizer que o olho da câmara funciona como um “inconsciente ótico” em relação ao olho humano, na medida em que a câmara acaba revelando um mundo inacessível à percepção humana comum. Nesta perspectiva, uma fotografia é muito mais do que uma mera cópia da realidade; ao contrário, ela nos revela, por meio do aparato técnico, um mundo até então inacessível e desconhecido para nós. Com isso, quanto mais a fotografia vai adquirindo uma função social relevante (a começar pelas fotografias nos nossos documentos), mais nossa percepção de nós mesmos e do mundo vai se alterando, vai se modificando. Mais ainda: quando colocamos diante de nós, uma série de fotografias de nós mesmos, de nossa família ou de pessoas conhecidas, “tiradas” em épocas diferentes, essa série passa a ser uma narrativa ou mesmo uma “memória”.

Já na 3ª versão de seu ensaio sobre a reprodutibilidade das obras de arte, Benjamin (1978, p. 22), agora em referência ao cinema, vai citar Freud mais uma vez:

De fato, o cinema enriqueceu nosso mundo perceptivo com métodos que podem ser ilustrados pelas teorias freudianas. Um lapso numa conversa passaria mais ou menos despercebido há 50 anos [...] Desde a *Psicopatologia da vida cotidiana* isso mudou. O livro de Freud isolou e ao mesmo tempo tornou analisável, coisas que até então fluíam juntas, sem serem notadas no amplo fluxo do percebido. Em consequência disso o cinema realizou um aprofundamento semelhante ao da percepção em toda extensão do mundo percebido pelos aparatos óticos e também acústicos.

Benjamin retoma a atenção de Freud ao que parece menor, pequeno, aparentemente destituído de significação, como nossos inúmeros “atos falhos”, dos quais nos desculpamos como se fosse apenas uma brincadeira ou um descuido inocente. O cinema, com seu aparato ótico, mas também acústico (ampliando assim o alcance da fotografia), aprofunda nossa percepção. Nossos limites perceptivos são ainda mais ampliados, à custa do “inconsciente ótico”, de tal maneira que ficamos inteiramente expostos à presença da “inquietação estranha” diante do que, até então, nos parecia inteiramente familiar.

Nesta perspectiva, Benjamin se apropria da Psicanálise para repensar as categorias clássicas da Estética, para mostrar, no limite, sua impropriedade, para nos fazer compreender as manifestações artísticas contemporâneas, tanto do ponto de vista do criador quanto do espectador. Do ponto de vista do criador, porque a tecnologia o auxilia no processo criativo (pensemos no papel do computador e ou de um scanner na arte atual). Do ponto de vista do espectador, porque assistir a um filme não é a mesma coisa do que contemplar um quadro num museu. Benjamin realiza assim, de uma maneira bastante peculiar, mas ao mesmo tempo muito instigante, uma ligação entre Estética, Psicanálise e vida.

Referências

BENJAMIN, Walter. A era de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 2. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUARTE, Rodrigo. Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de Theodor W. Adorno. In: _____. Dizer o que não se deixa dizer. Por uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008.

FREUD, Sigmund. Obras Completas. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. Vocabulário da Psicanálise. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MASSON, Jeffrey Moussaief (Ed.). A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess. 1887-1904. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.



A autora

Priscila Rossinetti Rufinoni

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2002) e em Artes pela Unicamp (1991), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Atuou como professora convidada na Universidade Cruzeiro do Sul e na Fundação Armando Álvares Penteado. Foi professora substituta da UFG na área de Teoria da Arte. Atualmente é professora da UnB. Tem experiência nas áreas de Filosofia e Artes, atuando principalmente nas seguintes áreas: Filosofia da Arte, Estética, Ética e Modernidade.

Estética como Filosofia da arte: sobre a mimeses

▲ Priscila Rossinetti Rufinoni

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.

Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.

E o encho de algodão,
de paina, de doçura.

A cola vai fixar
suas orelhas pensas.

.....

A cola se dissolve
e todo o conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.

Amanhã recomeço.

(*O elefante*, Carlos Drummond de Andrade).

Mimese: entre a verdade e os fantasmas do mundo

Uma das palavras fundamentais que ronda a reflexão acerca das produções humanas desde seu início é o termo “mimese” (do grego, *mímesis*), pa-

lavra em torno da qual várias constelações conceituais se formaram, como tentaremos expor neste artigo. Para o estudioso Sörbom, “*mimos* é, ao que parece, a palavra original da qual o verbo *mimeisthai* é derivado, e, em seguida, as palavras *mímesis*, *minema*, *mimetes* (que não é usada até o IV século) e *mi-metikos* são, por sua vez, derivadas de *mimeisthai*” (apud TAKAYAMA, 2006, p. 51). A tradução mais simples, mais evidente, para os termos deste grupo semântico, seria derivada de “imitação”, tradução que passa pelo termo latino *imitatio*.

Mas o *mimetikos*, o artífice das “imitações”, não é um imitador, no sentido de alguém que falsifica coisas, mas um poeta, um escultor, um pintor. Ou mesmo um dançarino, já que há teóricos que identificam os *mimos* com rituais ligados à purificação mística pela dança, na qual nada se “falsifica” ou se imita, mas há um corpo a “expressar-se”¹. E não apenas o dançarino devolve o termo a seu núcleo mágico-religioso: esse artífice de objetos maravilhosos, cuja designação seria hoje a de “arte”, nos primeiros momentos da Grécia, chega mesmo a ser aparentado ao demiurgo, ao criador fabuloso, quase divino. O falsificador, por outro lado, produziria não objetos fabulosos, mas *pseudos*, *apáte*. Nessas duas palavras novas, *pseudo* e *apáte*, voltamos a novos problemas de transpor um idioma para outro. Se *apáte* é traduzida por “engano”, *pseudo* geralmente é traduzido por “falso”, também a partir do latim.

A tradução dissimula complexidades: *pseudo*, mesmo em português, tem o sentido de algo que esconde. Um pseudônimo, por exemplo, não é um nome falso, ou necessariamente um nome que engana, mas uma máscara, uma forma de mostrar-se, um *representar*²; ou, para evitar o termo representação, muito marcado pelas conotações da filosofia moderna, um *encenar*, um *indicar*, um *acenar*. Assim, a *mimeisthai* pode ser acusada de falsificar, mas pode também ser apenas uma maneira de jogar com máscaras, de encenar. Platão, em seu diálogo *Ión*, propõe que o rapsodo (ou seja, aquele que interpreta a poesia), o poeta e o público, como anéis concêntricos, são afetados (ou possuídos) por uma força magnética exterior a eles próprios: a divindade que

1 Notadamente, H. Koller. Sobre esta interpretação, ver LIMA, 1995, p. 64. Há que se anotar que outros autores identificam os *mimos* com danças de caráter muito mais vulgar, devolvendo à *mímesis* uma origem “menor”, relacionada decisivamente ao ato de imitar. Cf. TAKAYAMA, 2006.

2 Sobre a etimologia de *pseudo*, ver HEIDEGGER, 2008.

acena, manda sinais aos homens por meio destes artistas entusiasmados. A poesia seria, então, um *pseudo*, um encobrimento dissimulador, um “sinal que, deixando aparecer ele próprio, deixa outro aparecer”? (HEIDEGGER, 2008, p. 55).

A longa história da noção de mimese, em suas idas e vindas, como se vê, é a história da reflexão sobre as obras humanas, sobre as relações entre arte e verdade, entre o ato de mostrar e o que é mostrado, entre a aparência e a essência.

Sem tentar ser exaustivo, este texto propõe não só três tópicos, mas também três formas de abordagem da mimese, que podem ser multiplicadas pelo professor em sala de aula: em sua origem grega, que permite várias relações com outros campos da filosofia, como a epistemologia e a história da Antiguidade; em sua retomada pelos teóricos-artistas do Renascimento, momento fundamental para a constituição dos discursos que formam o cerne da filosofia da arte; em sua reinterpretação pelos críticos da cultura, aqui condensados na figura de Theodor W. Adorno, cujos aportes possibilitam inúmeras pontes com a história, a filosofia política e a sociologia.

Mimese na Grécia: o sofista, o filósofo, a verdade

No diálogo *Hípias Maior*, Platão, pela boca de Sócrates, pergunta ao sofista Hípias o que é “o belo” e não quais são as coisas belas. Diferença sutil, mas marcante para o pensamento que se seguirá: há uma essência no belo? Ou ele se dá apenas nas várias aparências belas e nunca podemos saber o que é “o belo” em si? Para Platão, muito embora o diálogo acabe sem solução, em aporia, a suspeita é a de que o belo é uma ideia una e completa, que não pode ser conhecida a partir das coisas do mundo. No diálogo em questão, no entanto, a pergunta sobre o que é uma ideia, o belo, é antes formulada que respondida.

Como Hípias se vangloria de ser um grande argumentador, um orador especial que encanta pela palavra, Sócrates se vale de um artifício: diz a Hípias que a pergunta vem de um terceiro, um homem rústico que lhe havia perguntado por essas questões espinhosas. Sócrates, em certo sentido, usa

uma máscara, um *pseudônimo*, podemos dizer, para dissimular-se e enfrentar a astúcia do sofista. Hípias, logo a princípio, cita várias coisas belas como possíveis definições: uma bela moça, uma bela égua, ou mesmo uma bela tigela! O sofista, frente àquela pergunta que julga vir de um homem rude, formula respostas simples sem muito empenho, apelando a sua fama, ou seja, usando uma outra máscara. No jogo que está montado pelo diálogo, Sócrates vai encurralando o sofista em seu próprio terreno, revertendo suas respostas em novas perguntas. O que nos exemplos da bela moça, da bela égua e da bela tigela é comum a todos os objetos? A moça, sendo bela entre as mortais, é feia entre as deusas. Seria então o belo relativo?

Por fim, Sócrates acusa Hípias de produzir belos discursos, sem saber o que é o belo. Nessa obscuridade, só se pode repetir imagens encantadoras, mas que não passam de fantasmas e aparências. São também fantasmas que os homens acorrentados na caverna percebem refletidos nas paredes da gruta, na famosa alegoria do livro VII de *A República*. Neste caso, já se percebe que Platão (2000) suspeita das imagens, o que se completa com a noção de *mimese*, de imitação, tal qual aparece no livro X de *A República*:

[...] quanto ao pintor, responde mais à seguinte pergunta: és de parecer que o que ele se propõe a imitar é aquele conceito único da natureza ou as obras dos artistas?

As obras dos artistas, respondeu.

Como realmente são, ou como parecem ser? Terás de esclarecer esse ponto.

Que queres dizer com isso? perguntou.

É o seguinte: um leito, quando o contemplos de lado ou de frente, ou como quer que seja, ficará diferente de si mesmo, ou não difere nada, parecendo apenas que difere? E com tudo o mais da mesma forma?

É isso mesmo, parece diferir, porém de fato não difere.

Considera agora o seguinte: a que fim se propõe o pintor em cada caso particular: imitar as coisas como são em si mesmas, ou sua aparência, o que se lhe afigura? Trata-se da imitação da aparência ou da realidade?

Da aparência.

Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro. (...).

Claro que esta condenação da mimese não explica como o próprio Platão pôde utilizar-se de um mecanismo de mascaramento, ao escrever textos nos quais encena a vida de Sócrates. Um diálogo nada mais é que uma forma de mimetizar uma realidade, de reproduzi-la! Por que Platão, que propõe em *A República* haver formas mais verdadeiras de expressar-se, aquelas que narram em vez de usarem as máscaras das personagens (Livro III), se vale de diálogos nos quais fala pela voz de outros? E, voltando ao diálogo citado, por que faz seu Sócrates se mascarar de rústico, frente a frente a Hípias, que se mascara de famoso? Não estamos em um palco, teatro montado por Platão no qual se encena outro teatro, em abismo?

A tradução de mimese por imitar, sem levar em conta as várias sutilezas que o termo podia ter na Grécia, leva a aparentes contradições dentro dos textos clássicos. O texto de Aristóteles, *Arte retórica e Arte poética*, tenta dar conta das artes miméticas, sejam elas a criação artística (poética) ou a criação oratória (retórica). Ao rever essas possibilidades, Aristóteles nos mostra outros aspectos da palavra, que, muito embora traduzidos também por “imitação”, vão além do engano e da aparência das coisas:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas [...]. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do gênero. (ARISTÓTELES, 1964, p. 266)

Para Platão, o pintor pinta um leito que existe no mundo e já copia algo que imita a ideia deste objeto. No caso do belo, um pintor que copia a bela moça citada por Hípias, não pinta o belo em si mesmo, mas a beleza dissolvida nas aparências. A pintura é cópia da cópia, aparência da aparência, espelho refletido no espelho. A poesia é simulação da fala pela voz de outros, pelo marinheiro ou pelo general, sem saber do que se fala, aparência e engano. Aristóteles nos mostra, entretanto, que a mimese não é um espelho do

mundo, é uma reconstrução a partir da arte, é verossimilhança e não reflexo. Ou seja, é uma reposição de signos do mundo que perfazem um outro mundo poético, cujo estatuto não é o da cópia, mas o da criação. A noção aristotélica permite a compreensão dos diálogos de Platão. O autor encena para que o leitor participe da disputa, mas encena enfatizando alguns dados e não outros. Do sofista Hípias, por exemplo, Platão enfatiza a arrogância e a vaidade, até torná-lo uma espécie de caricatura. Muitos leitores de Platão reconhecem essa sua aproximação da forma da comédia.

A comédia é “imitação”, mas não é uma cópia, é uma criação a partir de eleições poéticas que compõem cenas para atingir efeitos *verossimilhan-tes*. Sua relação com a verdade é, portanto, de uma *necessidade fraca* (LIMA, 1995). Ou seja, a mimese se relaciona com o que imita por semelhanças recriadas. E o leitor não é enganado pelo que é mostrado, mas levado a admirar a capacidade do autor de eleger aspectos naturais, momentos e palavras capazes de provocar a reflexão. A beleza, a imagem poética que cria admiração, não é algo que está fora do próprio texto, que está na realidade exterior, é uma habilidade artística do escritor. Aristóteles propõe uma nova gama de significações para uma palavra e, assim, desloca os conceitos de arte e artista e abre um novo campo filosófico, aquele que estuda as obras de arte em si mesmas e em relação aos juízos humanos que incitam. O Renascimento, como veremos a seguir, retornará a estas discussões, deslocando-as novamente, para apontá-las para o que chamamos de modernidade e de arte moderna.

Mimese e Renascimento: o espelho e a janela

As nuances dessa noção de mimese e sua relação com a de *imitatio* latina atravessam a Idade Média e chegam até o Renascimento. Às portas da modernidade, momento em que a arte ganha um papel central nas relações humanas, a Renascença Italiana empreende uma revisão da tradição filosófica e artística. Para o teórico renascentista Leon Battista Alberti, uma pintura é um corte no campo visual, a partir do qual se dá a ver uma cena centralizada. O plano, a tábua, parede ou quadro interceptam, a partir da es-

colha de um ponto – o pintor elege, entre as possíveis figurações, a melhor –, a pirâmide visual tal qual é descrita matematicamente por Alberti. Assim, como um vidro translúcido, o suporte e a representação bidimensional, a pintura, recortam o campo da visão: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado” (ALBERTI, 1992, p. 88).

É de Leonardo da Vinci uma formulação teórica da pintura que retoma, anos depois, um exemplo de Alberti e qualifica o espelho como objeto de estudo e instrumento de investigação para o pintor: “É estranho como qualquer defeito da pintura aparece disforme no espelho. Portanto, as coisas tiradas da natureza são corrigidas pelo espelho” (ALBERTI, 1992, p. 122). Em seu *Tratado da Pintura*, o artista escreve um pequeno capítulo intitulado “De como o espelho é mestre dos pintores”, no qual discute as afinidades de ambas as representações bidimensionais, sendo o espelho um mestre fiel para investigar como aparecem os objetos em um plano:

Pintura e espelho conhecem uma só superfície e [suas imagens são] impalpáveis, por quanto aquele que se mostra redondo e destacado não pode ser abarcado com as mãos. Pois se vês que o espelho por meio de linhas, sombras e luzes te apresenta os corpos como em relevo, tua pintura, que dispõe de cores luzes e sombras mais intensas que as do espelho, poderá seguramente, se souber tu combinar com acerto tudo isto, parecer uma cena natural refletida em um grande espelho. (DA VINCI, 1982, p. 374).

Ambas as conotações, ambos os dispositivos técnicos/teóricos, buscam a imitação da natureza, o “tirar do natural”, na expressão de outro teórico renascentista, o português Francisco de Holanda. O artista reflete o mundo em um “grande espelho” e sua tela é como uma janela aberta de onde se descortina o visível.

A relação do artista com o mundo natural é, entretanto, não da ordem da duplicação do real, mas uma eleição. Alberti (1992, p. 88), em *Da Pintura*, contrapõe Demétrius, pintor que “deixou de atingir o mais alto grau de glória porque se preocupou mais em fazer coisas que se assemelhassem ao natural do que com a formosura”, a Zêuxis. A anedota desse célebre pintor antigo era conhecida desde a Antiguidade e foi muito repetida por artistas na

Renascença. Alberti a reconta, enfatizando como o artista escolheu as mais belas moças, para delas eleger o que de mais belo a natureza lhes deu e reunir tudo em uma única mulher, em sua pintura perfeita.

Mesmo a secção na pirâmide visual, local em que o plano translúcido corta o raio da visão, não é pura cópia do real, pois obedece a uma eleição. O ponto cêntrico é o lugar ótimo da figuração, escolhido pelo artista: “cada pintor, quando, inspirado pela natureza, põe-se à distância do que está pintando como que à procura do vértice e do ângulo da pirâmide de onde pensa que pode contemplar melhor as coisas” (ALBERTI, 1992, p. 82).

Os movimentos, a graça e harmonia das partes do corpo humano e sua perfeita disposição na história figurada são, apesar do tratamento seletivo, retirados do real – uma norma que beira a empiria. Os movimentos, “parte deles produzimos com nosso engenho, parte aprendemos da própria natureza”, diz Alberti. O engenho nos afasta do perigo de Demétrius e nos aproxima do belo. Os movimentos da alma, porém, são fortes, quando observados da natureza. Alberti aconselha que, para poupar trabalho no duro aprendizado da arte, o pintor evite “a atitude de alguns tolos que, presunçosos do próprio engenho e sem ter exemplo algum da natureza para seguir com os olhos ou com a mente, tentam por si próprios granjear fama na pintura”. Estes, acostumados com seus próprios erros nunca atingem a grandeza do pintor que se exercita no natural e tem em sua memória uma coleção de soluções graciosas e reais. A definição de beleza, em Alberti (apud PANOFSKY, 1994, p. 197), não poderia afastar-se dessa ideia de harmonia natural: “beleza é um acordo e uma conspiração entre as partes que compõem a coisa, conforme um número, uma delimitação e uma disposição definidos, exigidos pela harmonia, isto é, pela razão absolutamente primeira da natureza”.

Ora, na tradição do platonismo medieval, com sua leitura própria do legado plotiniano, o mundo real não é nem uma realidade rebaixada, como em Platão, mas carece totalmente de existência. O Plotino medieval, na bifurcação da tradição antiga e cristã, funde problemas platônicos e religiosos, dando uma interpretação nova para esta tradição. A alma acorrentada a um corpo, que aparece no *Fédon*, para esta leitura de Plotino, é uma inversão na hierarquia. A alma cria as imagens corpóreas, pois é superior a elas: “Não é a alma que está no corpo, mas o corpo que está na alma”.

Os laços com a tradição medieval evidenciam-se no dualismo desses homens do Renascimento que, ao mesmo tempo tendem para o mundo natural, mas não estão livres do interdito da natureza como corruptora da alma³.

Voltando à definição de beleza de Alberti, nada pode ser mais contrário a seu conceito que um comentário de Marsilio Ficino (apud PANOFSKY, 1994, p. 125) em um capítulo intitulado “Que a Beleza é algo de espiritual”: “Alguns pensam que a beleza é uma disposição particular de todos os membros, isto é, uma proporção com certas nuances de cores. Não admitimos essa opinião”.

O estrangeiro no *Sofista* de Platão adverte o jovem Teeteto do perigo das artes da imitação: “ora, conheces brincadeira mais sábia e mais graciosa que a mimética?”. Brincadeira perigosa, que Platão compara à atividade do sofista. Ambas, a mimese e a sofística, criam discursos ou imagens que reproduzem o mundo, dando a ilusão aos jovens de que tudo podem criar e conhecer, afastando-os da verdade. O pintor e o mascarado Hípias são perigosos, pois se utilizam do belo sem dominarem o que este seja em si mesmo.

Para Leonardo, entretanto, a pintura é ciência e o olho é o órgão do conhecimento da verdade por excelência. Leonardo reproduz um tópico comum à época, tomado de Roger Bacon, o da preponderância da matemática como fundamento das ciências. Em um paragone⁴ extenso que Leonardo monta entre pintura e poesia, a primeira participa do *Quadrivium*, junto da música, pois tem como fundamento as matemáticas, enquanto a poesia é relegada à esfera da ética, ao *Trivium*. Mesmo em relação à filosofia, a pintura é uma forma importante de conhecer o mundo:

A pintura compreende as superfícies, cores e formas de todas as coisas criadas pela natureza, enquanto a filosofia penetra nesses mesmos corpos para considerar suas propriedades inerentes, mas sem ficar satisfeita com a verdade. Não é

3 Em seu *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, Panofsky demonstra como essa conotação empírica de beleza é contraditória dentro do neoplatonismo dos círculos cultos da Renascença. A teoria da arte, como sugere esse autor, e a corrente neoplatônica caminham lado a lado em um relacionamento nunca muito distanciado nem muito intenso. Qualquer tentativa de ler um platonismo em Alberti esbarraria nas suas referências explícitas a Cícero, Quintiliano e Vitruvius, e não a Plotino ou Platão, a quem o autor designa como apenas “o pintor”.

4 Ou seja, em uma comparação, exercício retórico comum à Renascença.

assim o pintor, que abraça a verdade primeira dos corpos, pois o olho se engana menos (DA VINCI, 1982, p. 40).

O homem é um microcosmo que reflete o cosmos – *cópula mundi* – e seu olho é a janela da alma e o espelho do universo. O cronista Giorgio Vasari descreve o espírito de seu contemporâneo, Leonardo da Vinci, como inquieto, especulativo, que estuda as ervas medicinais, as plantas, a anatomia. É um artista que procura conhecer os elos de funcionamento da natureza. Em sua *Anunciação*, é notável a copiosidade de árvores que enchem o segundo plano da cena, coleção quase científica de espécies. Seu desenho não é mero engenho manual, como na anedota do círculo perfeito desenhado pelo destro Giotto, contada pelo mesmo Vasari. O historiador Gombrich aponta para sua técnica de refazer o mesmo desenho repetidas vezes até que a forma desapareça no emaranhado de linhas. Leonardo volta ao paragono com a poesia: e o poeta não risca e refaz seus versos? Vemos qual o sentido do trabalho artístico para Leonardo: o desenho é investigação que registra a inspiração do artista e o alimenta de outras inspirações. Seus esboços parecem caóticos, e Gombrich (1990, p. 82) assim descreve o processo do artista:

[Os desenhos] baseiam-se em suas concepções científicas das leis e dos movimentos dos elementos, mas o caos labiríntico cria, sobre o papel, aquela “confusão” pela qual a “imaginação é instigada a novas invenções”. O caos de linhas sobrepostas evoca visões sempre renovadas daquele cataclismo em que todo o esforço humano repousaria um dia.

A natureza é animada, “o todo está em tudo”, diz o aforismo de Anaxágoras anotado por Leonardo. *A Virgem dos Rochedos* de da Vinci é circundada por um mundo que pulsa a sua volta. Voltamos, por outro lado, a nos aproximar do neoplatonismo medieval de Ficino: “é pois uma mesma face de Deus que se reflete em três espelhos hierarquicamente ordenados, no Anjo, na alma e no corpo mundano”. Leonardo acredita que o artista deve conhecer as leis da natureza, as leis matemáticas que regem a ciência e também a pintura, através das quais o homem pode recriar a natureza. Leonardo anotou em um de seus desenhos este comentário anônimo: “Criar a aparência de vida é mais importante do que a própria vida. As obras de Deus nunca são melhor apreciadas do que por outros criadores.”

Por essa sutil revisão da mimese mais imediata e rebaixada – aquela do pintor – Alberti e depois Leonardo alçam a arte mimética ao plano intelectual da escrita e da própria filosofia.

Mimese e modernidade: o espelho e suas sombras

Depois de elevar-se a um patamar intelectual, a mimese artística cada vez mais foi lida como um elo social, não só no sentido aristotélico, por sua característica comunitária, mas também no sentido meramente corriqueiro, por ser um jogo cortês e ornamental. Neste caminho, a arte corre o risco de tornar-se ornamento fixo de uma sociedade; um ornamento aristocrático ou burguês, dependendo do fundo social ao qual se liga, mas, em ambos os casos, uma guirlanda que encobre grilhões, como escreveu o filósofo Jean-Jacques Rousseau. Atentos a este risco, os autores mais críticos em relação ao caminho que a razão filosófica tomou a partir do século XIX, apontam para o desvio patológico desta em uma instrumentalização da racionalidade, cuja consequência, no campo estético, é a transformação das obras em mercadoria, e da cultura em “indústria cultural”⁵. Neste quadro, a mimese artística ganha outros contornos.

Em seu livro *Filosofia da Nova Música*, de 1958, Theodor Adorno escreve sobre a composição musical dodecafônica de Schoenberg, aquela que rompe com escala tradicional:

Schoenberg assumiu uma atitude tão polêmica a respeito do jogo quanto a respeito da aparência [...] Ele mesmo formulou sua dupla atitude da seguinte maneira: “A música não deve enfeitar, mas ser verdadeira” e “a arte não nasce do poder, mas do dever”. Com a negação da aparência e do jogo a música tende ao conhecimento.

5 Sobre indústria cultural, tema que pode ser retomado em sala de aula com muito proveito, sugerimos as seguintes leituras: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985; ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

Mas isto se baseia no conteúdo expressivo da própria música. O que a música radical conhece é a dor não transfigurada do homem. (ADORNO, 2004, p. 41-42).

A revolta da arte ante sua condição de aparência e de jogo, revolta contra essa sombra da mimese à qual esteve atrelada, mesmo com todas as reviravoltas que aproximaram as imagens da verdade (*necessidade fraca*, em Aristóteles; semelhança e *copula mundi*, no Renascimento), é a história dialética da própria modernidade artística. Ou seja, é a própria história das contradições imanentes à arte que a levaram a se transformar, em franca oposição à sua instrumentalização.

Mesmo na música, que sempre foi a forma mais distanciada de uma imitação imediata, um compositor radicalmente moderno como Schoenberg recusa as convenções da tonalidade musical que codificaram, através de séculos da história, estados de espírito, ao ponto de se considerar natural que um ouvido encontre “alegria” ou “dor” em determinados acordes. Processo semelhante fez com que os pintores modernos rompessem com a pintura como janela, com o espaço renascentista em perspectiva, evidenciando que este não era “natural”, mas uma construção histórica, o que bem vimos anteriormente, ao analisar a beleza como eleição. A busca da arte moderna, podemos dizer, é por aquela dor não transfigurada em convenção, uma mimese originária, que repõe, o tempo todo, a sua relação com a verdade, opondo-se a sua transformação em moeda comum e mercadoria.

Mas, se falamos em mercadoria – uma concepção que pressupõe um momento específico, o do capitalismo –, é evidente que essa relação é perpassada pela história. Se uma forma mimética se constitui contra a tradição artística, ela se dá também *na* tradição. O que equivale a dizer que a arte se constrói a partir das relações sociais e históricas, em uma sociedade, ou contra uma sociedade.

Também essa nova forma de conceber a arte é historicamente delimitada, produto da modernidade. Se antes a mimese era o foco do debate, no mundo moderno, cada vez mais o que se porá em questão será a relação desta com os julgamentos humanos. Essa reviravolta é um dos aspectos daquilo que se chamou “revolução copernicana” da filosofia, marco da modernidade. Em analogia à revolução de Copérnico, ao tirar a terra do centro do universo, na filosofia, tira-se o objeto do conhecimento do centro e põe-se em seu lugar a própria razão humana. No limiar da modernidade, Immanuel Kant

faz do juízo de belo um ânimo subjetivo, não mais próprio às coisas, mas ao sujeito que as contempla. E as regras do belo deixam de ser, assim, puramente miméticas, na herança de Platão ou mesmo de Aristóteles, para fazerem parte da arquitetura racional do homem em sua relação sensível com outros homens e com a natureza. Para Kant, as relações entre a mimese e o belo, ou seja, as relações da aparência com o que a transcende, não são passíveis de serem aprendidas ou explicadas, são produtos de um sujeito capaz de criar um acordo entre as várias faculdades racionais do homem em uma obra:

Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele mesma, à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: gênio é a disposição natural inata (ingenium), pela qual a natureza dá à arte a regra (KANT, 1995, § 46).

No fim do argumento circular de Kant, quem dá regras à arte é a própria natureza, muito embora não mais como uma “verdade” a ser imitada. A natureza se expressa, por assim dizer, indiretamente, por meio de um sujeito capaz de formular obras e dá-las à comunidade de homens que julgam. Mais ou menos como aquele demiurgo da Antiguidade ou como o pintor renascentista, este sujeito, entretanto, não aponta para uma verdade mítico-religiosa, mas para as noções modernas de “verdade”, noções ligadas ao sujeito, vinculadas às várias faculdades humanas e à liberdade do homem.

O gênio kantiano abre novas perspectivas para se pensar a mimese como uma relação que se dá no julgamento entre os sujeitos, pois, se é a genialidade que produz as regras da arte, elas não são padrões externos, heterônomos. São atividades da própria razão humana, em sua autonomia. Herdeiros desses novos questionamentos, os teóricos da cultura dos quais Adorno é um exemplo, criticam a ideia de gênio no que ela tem de não histórica. Se há uma abertura ao julgamento do sujeito, falta ao gênio a dimensão da historicidade da própria percepção. Kant percebe que o belo não está na obra objetiva, nos acordes musicais, por exemplo, está no jogo reflexivo dos homens que ouvem e posteriormente formam juízos, mas não percebem que “nenhum acorde é falso ‘em si’”, pois “cada acorde leva consigo o todo e até toda a história” (ADORNO, 2004, p. 38).

Adorno pode flagrar, assim, na própria historicidade formal, na mimese vista por dentro, a verdade, pois “os antagonismos não resolvidos da reali-

dade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 2008, p. 16). E, por uma visada dialética, na qual as tensões contraditórias não são escamoteadas, se a atividade mimética do homem precisa ser pensada historicamente, ela não precisa converter-se em um “mero representante da sociedade”, sem qualquer estímulo à mudança desta. Não precisa ser aquela guirlanda que encobre grilhões, como escreve Rousseau no início do processo do Iluminismo e da modernidade. Como sugere o poema de Carlos Drummond de Andrade da epígrafe, a mimese moderna sabe-se precária, feita de sinais que já não apontam para uma divindade, ou mesmo para um sentido unívoco, mas ela é o nosso mito possível, feito de móveis velhos, paina e algodão. E a cada novo ciclo de instrumentalização, pode haver um recomeço.

Referências

ADORNO, Theodor. Filosofia da nova música. Tradução de Magda França. 3. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Indústria Cultural e sociedade. Tradução de Júlia Elisabeth Levy et all. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

_____. Teoria Estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Arte & Comunicação).

_____; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Unicamp, 1992.

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura. Tradução de Angel Gonzalez Garcia. Madri: Editora Nacional, 1982.

GOMBRICH, E. H. Norma e Forma. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HEIDEGGER, Martin. Parmênides. Tradução de Sérgio Mário Wublewski. Bragança Paulista: São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LIMA, Luis Costa. Vida e Mimesis. São Paulo: Editora 34, 1995.

PANOFSKY, Erwin. Idea: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PLATÃO. A República. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2000.

_____. Hípias Maior. In: _____. Diálogos. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2007.

TAKAYAMA, Luiz Roberto. Sobre a crítica de Platão à poesia. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

O autor

Vladimir Safatle

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1B. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e doutorado em Filosofia - Universität Gesamthochschule Kassel (1990). Realizou estágios de pós-doutoramento na University of California at Berkeley (1997) e na Universität Bauhaus de Weimar (2000). Atualmente é professor titular do Depto. de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, Estética e Filosofia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: escola de frankfurt, adorno, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. Desde maio de 2006 é presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Dentre inúmeras publicações no Brasil e no exterior, destacam-se os seus livros: "Marx e o Conceito de Natureza em 'O Capital'" (1986), "Mimesis e Racionalidade. A concepção de domínio da Natureza em Theodor W. Adorno" (1993), "Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano" (1997), "Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento" (2002), "Teoria Crítica da Indústria Cultural" (2003), "Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão" (2008), "Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischer Theorie" (2009) e "Indústria cultural: uma introdução" (2010).

Uma arqueologia do modernismo: para introduzir o problema da autonomia da obra de arte

▲ Vladimir Safatle

... Nada haverá lugar, a não ser o lugar..

Mallarmé

O modernismo estético continua sendo o momento fundamental para compreendermos os problemas com os quais a reflexão estética se depara atualmente. Não entenderemos nada sobre o estado atual das artes, assim como sobre suas linhas principais de força, se não formos capazes de desenvolver uma leitura precisa do modernismo estético. No entanto, tal leitura é cada vez mais difícil, pois os últimos trinta anos do debate estético foram marcados por uma interpretação, em larga medida, reducionista e simplificada do modernismo. Desde os anos oitenta, vemos subir às passarelas das modas acadêmicas a defesa do esgotamento do modernismo como programa. Um esgotamento que, para alguns, deveria ser comemorado com alegria, já que ele abriria espaço para uma época marcada pelas possibilidades inúmeras de experimentação, pelo jogo feliz com todas as esferas da cultura industrial (como a música pop, a pornografia, o artesanato de beira de estrada, a moda) e com todas as tradições. Época que costumamos chamar, depois de um famoso ensaio do filósofo francês Jean-François Lyotard (2008), de pós-modernismo. Um dos grandes feitos das discussões em torno do pós-modernismo foi conseguir impor uma visão do modernismo como arte elitista da recusa, como tentativa totalitária de submeter a produção estética à

unidade da forma coesa, do plano e da função claramente definida. Uma boa maneira de tentar quebrar esta leitura reducionista consiste em identificar as raízes da experiência modernista, isto a fim de clarificar um pouco mais o que estava em jogo em seu projeto.

Digamos que uma das raízes fundamentais do modernismo encontra-se na radicalização das temáticas estéticas referentes à *autonomia da obra de arte*. Temáticas estas, cujas raízes podem ser encontradas em discussões sobre a estética musical no idealismo alemão e no iluminismo francês. Não é possível compreender o modernismo sem dar este passo para trás em direção ao século XVIII e, principalmente, XIX. Pois sabemos todos como a obra de arte modernista parece animada pelas temáticas da ruptura com dispositivos de construção e ordenação estética até então vistos como naturais. Pensemos, por exemplo, na ruptura das artes visuais com a figuração, com a perspectiva e com a *mímesis*, na ruptura do teatro com a representação (Pirandello) e com a catarse (Brecht), na ruptura da música com o sistema tonal (Schoenberg e a Segunda Escola de Viena), na ruptura da literatura com os dispositivos tradicionais de narrativa e de constituição psicológica de personagens. Entre todos estes processos díspares havia, ao menos, um ponto em comum. Todos eles procuravam estabelecer uma divisão clara entre os modos de organização e de constituição da experiência, presentes na vida social, e os modos de organização e de constituição da experiência que deveriam vigorar no interior das obras de arte.

Esta divisão não era feita, no entanto, tendo em vista a constituição de uma espécie de esfera separada das artes em relação à vida social. Como se fosse questão de continuar uma simples *art pour art*, ou seja, uma arte que seria mera expressão de um prazer estético dissociado de outras expectativas da vida social. Na verdade, tratava-se de encontrar, na capacidade própria às artes de sintetizar novas formas e modos de organização, a imagem avançada de uma forma possível de ordem social renovada.

Aqui, vale a pena insistir em uma consideração preliminar a respeito do que podemos, afinal, esperar de uma obra de arte. Pois por que teriam as obras de arte capacidade de nos fornecer formas possíveis para a renovação da ordem social? Lembremos inicialmente como, de uma certa maneira, esta é uma ideia que podemos encontrar já em Platão. Basta levarmos a sério uma afirmação como esta, presente em *A república*. Se os gêneros musicais têm o poder de abalar os alicerces da cidade, é porque as formas musicais se colo-

cam como dispositivos que aspiram fornecer critérios de organização que aspiram racionalidade social.

Insistamos neste ponto. A forma musical é produzida a partir de decisões sobre os protocolos de identidade e diferença entre elementos (consonância e dissonância), sobre os problemas de partilha entre o que é racional e o que é irracional (som e ruído), sobre o que é necessário e o que é contingente (desenvolvimento e acontecimento). Ela se produz ainda a partir de decisões sobre a relação entre razão e natureza (a música como *mímesis* das leis naturais ou como plano autônomo do que se afirma contra toda ilusão de naturalidade) e sobre os regimes de intuição no espaço e no tempo. É esta gama de dispositivos que nos permite afirmar que a forma musical nasce de uma decisão sobre critérios válidos de racionalidade. Ela nos fornece algo como uma imagem do pensamento.

Estas considerações não valem apenas para a música, mas para toda e qualquer forma estética. Estabelecendo protocolos de organização, de unidade, de relação e de síntese, a obra de arte fornece uma imagem de forte teor crítico em relação à ordem que vigora na vida social, à maneira de pensar o espaço, a identidade, o tempo. Quando ela critica a noção naturalizada de harmonia, quando ela abre espaço para uma multiplicidade de vozes em conflito e sem hierarquia, quando ela deixa entrar o que até então aparecia como irracional e bárbaro, a obra de arte faz necessariamente mais do que simplesmente mudar os padrões de fruição estética. Ela modifica a sensibilidade social para processos que podem ter fortes consequências políticas. A obra de arte faz isto principalmente através de uma reflexão sobre a forma.

Talvez este seja o contexto adequado para introduzirmos discussões referentes ao problema da autonomia da arte no modernismo. Como vemos, o problema da autonomia no modernismo está necessariamente vinculado à problematização da relação entre arte e sociedade. Ou seja, é fato que as discussões sobre a autonomia estão necessariamente vinculadas à ideia de que *a arte tem sua legalidade própria*. Isto significa que ela teria a força de constituir um campo a partir do qual ela é, em larga medida, avaliada a partir de seus próprios critérios¹. Assim, a arte conseguiria garantir sua autonomia tanto

1 Esta noção de constituição de uma esfera de legalidade própria é um tema clássico referente ao estabelecimento de esferas sociais de valores na modernidade. No que se refere especificamente às artes, ver Max Weber (1995).

em relação a funções sociais (como função de culto, funções rituais, funções de rentabilização financeira ou mesmo funções educacionais, como vemos em filósofos como Platão e Rousseau) quanto em relação a modos naturalizados de organização e valoração.

No entanto, esta defesa de uma legalidade própria foi, no modernismo, associada necessariamente a expectativas de reforma social e de reforma da subjetividade. Gostaria de, neste artigo, discutir principalmente o segundo ponto, pois esta reforma da subjetividade, esta constituição de uma forma capaz de expor o que ainda não se conforma à imagem atual do homem foi um elemento fundamental do programa modernista. Mas para compreendê-lo melhor, uma certa arqueologia do problema da autonomia da obra de arte se faz necessária.

A música como horizonte

Partamos, para isto, de uma afirmação feita por um dos críticos das artes visuais mais influentes do século XX, a saber, o norte-americano Clement Greenberg (1997, p. 52-53):

Em razão de sua natureza “absoluta”, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo [...] Norteando-se, quer conscientemente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura.

Esta afirmação feita nos anos 1940 deve ser compreendida como uma espécie de visão retrospectiva do impulso que teria animado o modernismo. Segundo Greenberg, a música teria imposto às outras artes uma noção de modernidade e de racionalização do material vinculada à autonomização da forma e de suas expectativas construtivas. Autonomia que teria se afirmado contra qualquer afinidade mimética com processos e elementos extramusicais. Daí porque ela estaria em uma “absorção quase completa na própria

qualidade física de seu meio”, que Greenberg não teme em chamar de “pureza” e “delimitação radical”.

Não deixa de ser surpreendente esta defesa da prevalência da música na orientação do modernismo, até porque, durante toda a segunda metade do século XIX, a música era ainda romântica (Bizet, Tchaikovsky, Liszt, Brahms, entre outros), isto enquanto as correntes dominantes da literatura e pintura da época já tinham se deslocado para o realismo e impressionismo. Ou seja, ela era romântica em um tempo não romântico. Este paradoxo aparente só pode ser compreendido se apreendermos claramente a constituição de uma categoria central para o romantismo musical, a saber, a expressão. Há um vínculo profundo entre as tensões próprias à categoria de *expressão* (tal como atravessam o romantismo), as expectativas depositadas nas discussões estéticas sobre a *autonomia* e a constituição da forma no modernismo. A expressão romântica é, de uma maneira muito peculiar, uma espécie de antecâmara para compreendermos a forma modernista².

Mas antes de discutirmos alguns traços desta noção de expressão, faz-se necessário voltar às colocações de Greenberg, pois, ao falar da pureza conquistada pela música e procurada pelo “formalismo” modernista, ele tem em mente um longo e heteróclito movimento de constituição da racionalidade da forma musical, movimento fundamental para a definição das expectativas críticas da forma musical, a partir, principalmente, do compositor austríaco Arnold Schoenberg, e que herda motivos próprios ao debate em torno da “música absoluta” no romantismo alemão. É a isto que Greenberg alude ao falar da “natureza absoluta” da música em sua “pureza”.

Grosso modo, podemos chamar de “música absoluta” uma certa noção que via na *música instrumental*, desligada de textos, de programas, de funções rituais e “pedagógicas” específicas, de proximidade com a linguagem prosaica, o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento do “absoluto” em sua sublimidade e o estágio de realização natural da racionalidade musical. É a proximidade com tal temática que permitirá ao filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2005, par. 59) afirmar:

2 Sobre os vínculos possíveis entre romantismo e modernismo, ver principalmente Dahlhaus (1974).

Não podemos encontrar na música a cópia, a reprodução da ideia do ser tal como se manifesta no mundo, [ela é] cópia de um modelo que não pode, ele mesmo, ser representado diretamente, [pois] a música, que vai para além das ideias, é completamente independente do mundo fenomenal.

No entanto, Schopenhauer não foi o único filósofo desta época a se interessar por música. Na verdade, algumas das figuras fundamentais do idealismo alemão viam na música a mais importante das artes, por ela aparecer como o veículo privilegiado para a exposição deste conceito que, juntamente com o *belo*, aparece como horizonte regulador para os fenômenos estéticos, a saber, o conceito de *sublime*. Compreendendo o sublime a partir da noção kantiana de “conceito indeterminado da razão” (KANT, 2000, par. 28)³, ou seja, uma ideia da razão que não é adequada à particularidade de nenhuma apresentação sensível, mas que pode ser reavivada pelo espírito devido exatamente a esta inadequação, o romantismo alemão encontrou, na ausência de determinação representativa das formas próprias à música instrumental, o melhor veículo para a exposição deste conceito de sublime. Tal justificação do primado da música instrumental a partir de uma metafísica do sublime permitiu a configuração de um impulso fundamental em direção à ideia de autonomia.

Mas essa autonomização da forma musical em relação a textos, programas e em relação à linguagem prosaica deveria, necessariamente, levar a uma profunda problematização da categoria estética da expressão. O filósofo alemão August Schlegel, por exemplo, defendia claramente a ideia da música instrumental como espaço privilegiado de *expressão do que a linguagem prosaica vê como inefável*, como o que desconhece determinação conceitual precisa. No entanto, este recurso à categoria da expressão como elemento fundamental para a compreensão da racionalidade musical pode soar estranho, já que a expressão parece, normalmente, dependente de uma gramática dos afetos, base para uma estética do sentimento razoavelmente codificada. Mas a peculiaridade aqui consiste em não tentar recuperar alguma versão de uma

3 Este mapa de um momento importante da reflexão filosófica sobre o fato musical já foi fornecido, de maneira detalhada, por Dahlhaus em livros como *A ideia da música absoluta e Estética musical*.

gramática dos afetos nem de recolocar a racionalidade da forma musical nas vias de uma afinidade mimética com a linguagem. Trata-se, ao contrário, de insistir que o aspecto abstrato da música instrumental, em relação à linguagem prosaica, seria a garantia de que os sentimentos representados musicalmente não aderem mais às aparências empíricas do mundo; afirmar que a música fornece a estetização da *característica indeterminada* do que é da ordem da expressão subjetiva.

É isto que permitirá a Schlegel afirmar que a música é a mais filosófica das artes por purgar as “paixões de toda escória material” nos abrindo para a contemplação da essência metafísica, do em-si por trás da aparência. Uma ideia partilhada por Schopenhauer, que colocava a música no topo do seu sistema das artes. Posição que se justifica se lembrarmos que, para Schopenhauer (2005, par. 51), a música:

[...] nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima, o interior do fenômeno, a própria vontade. Ela não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta *a* própria alegria, *a* própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstratamente. Ela nos dá a sua essência sem nenhum acessório e, por conseguinte, sem seus motivos.

Essência própria a uma vontade que nos leva à confrontação com “aquilo que precede toda forma”. Desta maneira, o romantismo musical introduzia uma noção de egoidade, de expressão da genialidade do artista que, de certa forma, instaurava a indeterminação no interior das formas fisicalistas de uma gramática dos afetos. Neste sentido, não é por acaso que o paradigma da imitação do objeto estético vai, na música, cedendo lugar à noção de manifestação das condições subjetivas da sensibilidade, exatamente no momento da primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart, Beethoven). Mas esta manifestação da sensibilidade genial do artista é, no fundo, manifestação do que não tem forma determinada, do que parece ter a força de fragilizar toda forma, de levá-la a assumir certa instabilidade que acabará por modificar tais formas *por dentro*. Notemos então um ponto fundamental: a autonomia da forma musical permitiu o advento de uma expressão que parece tender para o que não se reconhece na particularidade de nenhuma determinação sensível.

De volta ao modernismo

Certamente, muito haveria a se dizer a respeito desta articulação complexa entre autonomia, expressão e metafísica do sublime. No entanto, vale a pena terminar lembrando como ela parece antecipar alguns problemas maiores que encontraremos na expressão modernista.

A princípio, falar de uma problemática modernista da expressão pode parecer um contrassenso. Pois não é um mero acaso que momentos decisivos da arte modernista tenham sido animados pela luta contra a expressão e o estilo. Tratava-se de denunciar o estilo como depositário de uma gramática reificada de formas, assim como ver, na expressão subjetiva, a tentativa de fetichizar uma “segunda natureza” que teria se cristalizado através de uma gramática fixa dos modos de expressão e sentimentos. Como se, nos momentos de maior demanda expressiva, a linguagem aparecesse necessariamente com sua face mais conformista. Que um dos maiores escritores do século XX (Franz Kafka) tenha escrito em uma linguagem desafetada, que mimetiza a impessoalidade seca desta “fala de ninguém”, que é a linguagem burocrática, isto demonstra claramente como “a arte conhece a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam lágrimas” (ADORNO, 1973, p. 179). Através desta inexpressão, tratava-se de mostrar como a expressão, quando sente que a linguagem não tem mais força de realizar suas exigências, prefere travestir-se em seu contrário a fim de mostrar como ela desertou o lugar no qual normalmente esperávamos encontrá-la. De certa forma, foi isto que o modernismo procurou deixar evidente ao lembrar que a arte fiel ao seu conteúdo de verdade necessariamente desconfia do pronome pessoal da primeira pessoa e prefere, muitas vezes, falar através de um pronome impessoal.

Lembremos como a capacidade de flertar com o impessoal, de estetizar processos de despersonalização, subtraindo tudo o que poderia guardar os traços de uma “maneira” subjetiva, foi conjugada das mais variadas formas pelos modernos. Mesmo a luta fundadora de arquitetos, como o austríaco Adolf Loos, contra todo e qualquer ornamento deve ser lida nesta chave.

Mas insistamos nesta “subtração” própria à forma modernista. O crítico de arte francês Pierre Restany (1979, p. 111) afirmou, nos anos sessenta, que a força de abstração própria às vanguardas modernistas era, no fundo,

o sintoma de “artes da evasão e da recusa do mundo, manifestação extrema de uma visão pessimista da condição humana”. No entanto, longe de algum tipo de “evasão”, o “formalismo” modernista foi resultado direto de uma certa “subtração” que se transformará em estratégia maior. Tratava-se de subtrair tudo o que naturalizara nossas formas de ver e de organizar o visível. O que aparecia ao final desta subtração era o sistema elementar de constituição da representação, que enfim podia ser problematizado. Assim, a pintura podia se dedicar a discutir o sistema de cores, isto a fim de constituir um espaço no qual nenhuma cor se estabiliza em sua identidade (Kandinski). Ou ainda, o jogo de linha, curva e plano podia subir à cena para mostrar sua força produtiva (Malevich). Como dirá décadas depois o artista plástico Sol Lewitt, tratava-se de maneiras de retirar a pele das coisas para que suas estruturas pudessem ser desveladas e ganhassem novas dinâmicas. Esta subtração chegará ao impressionante *Quadrado preto sobre fundo branco* onde, como dirá Malevich, a pintura podia enfim se aproximar da “experiência de ausência de objeto”. Uma ausência que sempre aparece como fundamento para toda verdadeira experiência criadora.

Esta ausência foi resultado de uma potência disruptiva da forma estética que só encontrou força por mobilizar, de maneira extremamente peculiar, problemáticas próprias a demandas de autonomia da obra de arte. A autonomia se mostrou como astúcia para que as exigências expressivas de uma subjetividade, que não se reconhecia mais nas imagens atualmente disponíveis, pudessem se fazer ouvir. Uma subjetividade para a qual ainda não temos figura.

Se aceitarmos tais ideias, então será possível compreender porque a ideia do envelhecimento definitivo das vanguardas modernistas virou uma estranha *doxa* dominante. Ela serve atualmente para colocar fora de circulação toda tentativa de insistir na necessidade das obras de arte serem capazes de se constituir como *forma crítica*. Forma capaz de nos desacostumar dos modos de organização, de visibilidade e de fascinação que circulam nas esferas da cultura industrial. Pois, quando esta exigência crítica sai de circulação, as obras de arte podem se transformar na mera estetização de linguagens próprias a esferas hiperfetichizadas da cultura, como a moda, a publicidade, os quadrinhos, a pornografia etc. Sai de cena Malevich, entra Jeff Koons.

Referências

ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

_____. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Arte & Comunicação).

DAHLHAUS, Carl. **Zwischen Romantik und Moderne**: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. Munique: Musikverlag Emil Katbischer, 1974.

GREENBERG, Clemente et al. **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.



CENTRAL DE TEXTO

Av. Senador Metello, 3773 | Jardim Cuiabá
CEP 78030-005 | Cuiabá/MT
Telefax: 65 3624 8711 | editora@centraldetexto.com.br
www.centraldetexto.com.br

